



## La *poética de la imaginación* de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky

## The *poetics of imagination* by Gilbert Durand in literature and music: the *Nutcracker* by Hoffmann and Tchaikovsky

---

PAULA DEL BRÍO FERNÁNDEZ

Universidad de Valladolid (Valladolid, España).

Dirección de correo electrónico: [paula.brio@estudiantes.uva.es](mailto:paula.brio@estudiantes.uva.es).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1195-1679>.

Recibido/Received: 19-1-2024. Aceptado/Accepted: 12-4-2024.

Cómo citar/How to cite: Brío Fernández, Paula del (2024). “La *poética de la imaginación* de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 79-108. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.79-108>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** La *poética de la imaginación*, propuesta por Gilbert Durand, es, sin duda, una de las grandes teorías aplicadas a la literatura. Pero ¿y si también pudiera aplicarse a la música? El objetivo de esta investigación es el estudio de la *poética de la imaginación* a través del análisis de un texto literario y su equivalente composición musical. Para ello, hemos optado por aplicar la *poética de la imaginación* al cuento *Cascanueces y el rey de los ratones*, del autor literario E. T. A. Hoffmann, y al ballet *El Cascanueces*, del compositor musical Piotr Ilich Tchaikovsky. De esta manera, en cuanto a los resultados, gracias a la *poética de la imaginación*, estudiaremos no solo la profunda simbología que presenta el *Cascanueces* literario de Hoffmann, sino que además comprobaremos, a través del ballet de Tchaikovsky, que la *poética de la imaginación* es imprescindible para comprender los distintos símbolos y significados que nos ofrece la música.

**Palabras clave:** *poética de la imaginación*; literatura y música; *Cascanueces*; Hoffmann; Tchaikovsky; Gilbert Durand.

**Abstract:** The *poetics of imagination*, proposed by Gilbert Durand, is, without a doubt, one of the great theories applied to literature. But what if it could also be applied to music? The objective of this research is the study of the *poetics of imagination* through the analysis of a literary text and its equivalent musical composition. To do this, we have chosen to apply the *poetics of imagination* to the tale *The Nutcracker and the Mouse King*, by the literary author E. T. A. Hoffmann, and to the ballet *The Nutcracker*, by the musical composer Piotr Ilich Tchaikovsky. In this way, as for the

results, thanks to the *poetics of imagination*, we will study not only the profound symbology presented by Hoffmann's literary *Nutcracker*, but we will also verify, through Tchaikovsky's ballet, that the *poetics of imagination* is essential to understand the different symbols and meanings that music offers us.

**Keywords:** *poetics of imagination*; literature and music; *Nutcracker*; Hoffmann; Tchaikovsky; Gilbert Durand.

---

## INTRODUCCIÓN

La *poética de la imaginación* de Gilbert Durand es, indudablemente, uno de los grandes conceptos aplicados, hoy en día, a la Teoría de la Literatura. El imaginario de cada individuo presenta numerosos rasgos que, en realidad, son comunes en todos los imaginarios de las distintas sociedades. Hablamos de imágenes, metáforas y símbolos que, en nuestro imaginario colectivo, representan, alegóricamente, nuestros miedos, deseos y comportamientos humanos más universales.

Un gran ejemplo de texto literario donde la *poética de la imaginación* adquiere un gran protagonismo es el cuento, pues, gracias a dicha teoría, el lector puede comprender en su plenitud cada símbolo que aparece en el texto, simbología que ayuda a entender mejor el sentido del cuento.

Como acabamos de expresar, la *poética de la imaginación* es una de las grandes corrientes contemporáneas capaces de explicar, desde la Teoría de la Literatura, el texto literario. Pero ¿qué ocurre con las demás disciplinas artísticas? ¿Realmente el imaginario colectivo y universal solamente influye en la literatura? ¿Y si la *poética de la imaginación* también pudiera aplicarse a la música?

El objetivo de esta investigación es el estudio de la *poética de la imaginación* a través de su aplicación a la literatura y a la música. Para ello, se analizará dicha teoría, fundamentalmente, desde un punto de vista práctico, es decir, a partir del texto literario y su equivalente composición musical. De esta manera, aplicaremos la *poética de la imaginación* al cuento *Cascanueces y el rey de los ratones*, de Hoffmann, y a *El Cascanueces*, de Tchaikovsky.

El principal problema que se va a tratar de solucionar con esta investigación es la idea tradicional de que la música carece de significado. Gracias a la *poética de la imaginación*, vinculada normalmente a la literatura, podremos estudiar cómo el lenguaje musical también está constituido por símbolos, al igual que el lenguaje verbal.

Para ello, desde el punto de vista metodológico, primeramente analizaremos las aportaciones de Durand a través de *Las estructuras antropológicas del imaginario*, así como las investigaciones de Martín Jiménez, entre otros textos. Más tarde, estudiaremos la relación existente entre la música y el símbolo, gracias a diferentes fuentes bibliográficas, como los textos de Solares y López Cano. Una vez realizada esta reflexión, estudiaremos, más concretamente, el papel que juega la música en la *poética de la imaginación* de Durand.

Tras realizar dicha contextualización teórica, llevaremos a cabo un análisis minucioso del *Cascanueces* de Hoffmann desde la *poética de la imaginación*, dividiendo el texto en varios bloques temáticos. Posteriormente, dedicaremos un apartado especial al análisis de dos de las danzas de *El Cascanueces* de Tchaikovsky, eligiendo las danzas más representativas del ballet (las que mejor reflejan la simbología de la *poética de la imaginación*).

## 1. LA POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN DE GILBERT DURAND

Como explica Martín Jiménez (2021, 280-281), la *poética de la imaginación* de Durand propone el símbolo como resultado del “enfrentamiento del hombre con el paso del tiempo”. De esta manera, el ser humano, que teme el paso del tiempo (y, por consiguiente, teme la muerte), crea en su imaginario colectivo una serie de imágenes. Algunos símbolos surgen en representación de nuestro miedo universal al paso del tiempo; y otros (contrariamente a los primeros) aparecen para aplacar y disminuir este temor.

Antes de que Durand propusiera su teoría, su maestro, Bachelard, ya había incidido en algunos de los símbolos que posteriormente describiría Durand. Por ejemplo, Bachelard (1958, 10-12) insistía en la idea de que la imaginación va más allá de la formación de imágenes en nuestra mente; la imaginación consiste, en realidad, en el contraste de imágenes y en la conversión de unos símbolos en otros (idea que desarrollaría posteriormente Durand a la hora de hablar de las diferencias entre el *régimen diurno* y el *nocturno*, o entre *las caras del tiempo* y *el cetro y la espada*). En palabras de Bachelard (1958, 10),

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes

primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante.

En suma, a través de la descripción minuciosa de símbolos contrarios y antitéticos, Gilbert Durand logra concebir toda una “ciencia del imaginario” para explicar el pensamiento universal de las distintas sociedades, artes, mitologías y religiones. De esta manera, la poética de la imaginación “no solo ayuda a la creación de conceptos [...], sino que revaloriza la imagen simbólica como fuente de conocimiento” (Martínez Moreno, 2021, 372).

### **1. 1. Los regímenes del imaginario: el *régimen diurno*, el *nocturno* y el *cíclico***

La *poética de la imaginación*, según Durand, se clasifica en dos grandes grupos: el *régimen diurno* y el *régimen nocturno*. No obstante, siguiendo a Martín Jiménez, en este artículo distinguiremos tres grupos, incluyendo los dos mencionados, además del *régimen cíclico* (tradicionalmente incluido dentro del *régimen nocturno*).

En palabras de Durand (2004, 69), el *régimen diurno* se define como “el régimen de la antítesis”, pues consiste en la oposición de dos subgrupos que, aunque contrapuestos, no podrían existir el uno sin el otro. De esta manera, existen dos subgrupos antagónicos: *las caras del tiempo*, relacionadas con valores negativos; y *el cetro y la espada*, que encierran el contrapunto positivo respecto a las connotaciones negativas del primer subgrupo.

*Las caras del tiempo* se dividen, a su vez, en tres clases: los *símbolos teriomorfos*, los *nictomorfos* y los *catamorfos* (Durand, 2004, 73-130).

En primer lugar, los *símbolos teriomorfos* encierran las imágenes de todos aquellos animales con connotaciones negativas. A excepción de los animales domésticos, que están vinculados a valores positivos (la paloma, el cordero, etc.), por lo general, los animales salvajes que nos resultan aterradores (el león) o repugnantes (la rata) se relacionan con los *símbolos teriomorfos*.

Por otro lado, los *símbolos nictomorfos* corresponden a todas aquellas imágenes relacionadas con la oscuridad de la noche. Explica Durand (2004, 95) que, psicológicamente, el color negro nos genera una gran angustia, y que “dicha angustia estaría [...] fundada en el miedo infantil al

negro”, color absolutamente vinculado al temor, la culpa, el pecado, la rebelión y el juicio, entre otros valores negativos.

El tercer gran subgrupo de símbolos que representa nuestro miedo al paso del tiempo son los *símbolos catamorfos*. Estos se relacionan con la caída, la cual siempre es descendente, luego adquiere una connotación claramente negativa. De esta manera, la imagen de la caída encierra el vértigo que nos genera el paso del tiempo ya vivido.

En contraposición con los símbolos negativos de *las caras del tiempo*, surge la simbología positiva del *cetno* y *la espada*, la cual se encarga de oponerse a los valores anteriormente negativos para lograr “la fuga ante el tiempo o la victoria sobre el destino y la muerte” (Durand, 2004, 129). A su vez, *el cetno* y *la espada* se divide en los siguientes subgrupos: los *símbolos ascensionales*, los *espectaculares* y los *diaréticos* (Durand, 2004, 131-184).

En primer lugar, los *símbolos ascensionales* son todos aquellos que se relacionan con la verticalidad, la cual asociamos claramente a la estabilidad, al equilibrio y al poder. Toda valorización positiva está vinculada a la verticalidad y a la ascensión. Del mismo modo, los grandes valores vitales (por ejemplo, la verdad) se situarían, simbólicamente, en una posición vertical, ascendente y, en definitiva, elevada. Por lo tanto, como explica Martín Jiménez (2021, 312), “[I]a ascensión es el contrapunto de la caída [o los *símbolos catamorfos*], una escala levantada contra el tiempo y contra la muerte”.

En segundo lugar, los *símbolos espectaculares* son aquellos relacionados con la luz, y encierran una clara contraposición con respecto a los *símbolos nictomorfos*. De esta forma, frente a la oscuridad nocturna, aparece el símbolo del sol, la máxima representación de la luz. Cabe señalar, además, que los *símbolos espectaculares* se encuentran estrechamente vinculados a los *símbolos ascensionales*, dado que toda valorización positiva es tanto ascendente como luminosa.

Por último, los *símbolos diaréticos* son los encargados de contraponerse a los *símbolos teriomorfos* en un enfrentamiento entre el bien y el mal. Frente a los animales terroríficos (que simbolizan el mal), aparece el héroe *diarético* (que simboliza el bien), quien logra derrotarlos, venciendo simbólicamente a la muerte. Además de la imagen del héroe, surgen todas aquellas relacionadas con las armas, la guerra y el enfrentamiento bélico, simbología que, junto con los *símbolos ascensionales* y *espectaculares*, nos sirve para aplacar, en nuestro imaginario, el paso del tiempo.

Una vez explicado el *régimen diurno*, comentaremos brevemente las diferencias que ofrece el *régimen nocturno*. Como contrapunto con respecto a la dicotomía que presentaba el *régimen diurno*, surge el *régimen nocturno* con el fin de invertir las connotaciones de los símbolos anteriormente explicados. Por un lado, los valores negativos de *las caras del tiempo* se invierten, adquiriendo una connotación positiva; y, por otro lado, a la hora de hacer frente al paso del tiempo con la simbología del *cetno y la espada*, “El antídoto del tiempo no será ya buscado en el nivel sobrehumano de la transcendencia y la pureza de las esencias, sino en la tranquilizadora y cálida intimidad” (Durand, 2004, 199). El *régimen nocturno*, a su vez, se divide en dos clases: los *símbolos de la inversión* y los *símbolos de la intimidad* (Durand, 2004, 207-275).

En primer lugar, los *símbolos de la inversión*, como su propio nombre indica, son los encargados de invertir los valores *catamorfos*, *nictomorfos* y *teriomorfos*. De esta manera, la caída es sustituida por un suave y placentero descenso; la noche ya no es tenebrosa, sino bella y apacible; y la deglución ya no es mortal, sino inofensiva. Además, como *símbolo de la inversión*, cabe destacar la *feminidad positiva*, imagen que se genera en dos sentidos: como madre protectora y como mujer idealizada (Martín Jiménez, 2021, 330).

Por otro lado, los *símbolos de la intimidad* son aquellos que se relacionan con el uso de imágenes eufemísticas para representar la muerte. Nos referimos a los ritos de enterramiento, el sueño, etc. La muerte ya no es entendida como algo terrorífico, sino que es aceptada y revalorizada. También son *símbolos de la intimidad* todos aquellos continentes que simbolizan protección (por ejemplo, la casa o el propio sepulcro).

En tercer lugar, el *régimen cíclico* se refiere al intento de “dominar el devenir por la repetición de instancias temporales o por la propia valoración del paso del tiempo” (Martín Jiménez, 2021, 338). Dicho carácter eterno y atemporal hace que Durand relacione este régimen con la categoría del mito. El *régimen cíclico* se divide, a su vez, en dos subgrupos: los *símbolos cíclicos* y los *símbolos del progreso* (Durand, 2004, 291-354).

Los *símbolos cíclicos* están vinculados a la repetición eterna de los períodos de tiempo, gracias a su aparición, desaparición y reaparición constantes. Dicha repetición de los ciclos es la que permite dominar el paso del tiempo. Cabe señalar, como *símbolo cíclico*, el conjunto de pruebas que debe superar el héroe para conseguir un determinado objetivo. Generalmente, el protagonista ha de superar tres pruebas, relacionadas con las tres fases de la luna, lo que simboliza la repetición del ciclo.

Por último, los *símbolos del progreso* no representan un ciclo que se repite eternamente, sino que se relacionan con todas aquellas imágenes que simbolizan el progreso o evolución del ser humano: “El tiempo se va a aceptar por lo que tiene de positivo, olvidando sus aspectos negativos e incidiendo en el progreso que representa” (Martín Jiménez, 2021, 354). Todas aquellas imágenes relacionadas con el fuego, la fertilidad y la sexualidad, las cuales tienen relación con la regeneración del ser humano, formarán parte de los *símbolos del progreso*.

## 1.2. Símbolo y lenguaje: la *semántica* y la *sintaxis imaginarias*

Como explica Salazar, desde el punto de vista del imaginario, el ser humano se define como *homo symbolicus*. Esto se debe a que estamos dotados de un conocimiento construido a partir de una percepción simbólica. En palabras de Salazar (2008, 109),

[s]u inteligencia se expresa a través de símbolos que le permiten sintetizar su experiencia individual y colectiva, y relacionarla con sus ideas, sentimientos y emociones más característicos, hasta alcanzar una esfera de máxima representación tanto de su vida como de su origen y su destino.

Dentro de la clasificación que ofrece Durand, el símbolo se encontraría en la *conciencia indirecta*, la cual se encarga de las *imágenes*. Según Durand, la conciencia humana consta de dos modos de representar el mundo: *directa*, “en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación”; o *indirecta*, “cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en «carne y hueso» a la sensibilidad” (Durand, 1968, 9). Es en la conciencia *indirecta* donde “el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*”, y, más concretamente, mediante un símbolo (Durand, 1968, 10).

Cabe mencionar, además, el significado etimológico del término *símbolo* (en latín, *symbolum*; y, en griego, *symbolon*), el cual hace referencia a la unión de dos mitades (Chevalier y Gheerbrant, 2003, 18). En efecto, como indica Salazar (2008, 169), “los símbolos expresan [...] un sentido de complementariedad”, es decir, elementos antitéticos como “la tierra y el cielo, la luz y la sombra, la vida y la muerte, se separan y unen por un mismo eje de asimilación, de manera que no existiría el uno sin el otro”.

Una vez realizada esta reflexión acerca del símbolo, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿qué papel juega el símbolo en la literatura? Como explica Martín Jiménez (1993, 117), “el hecho comunicativo literario se basa en la capacidad del texto literario para canalizar los impulsos inconscientes y expresarlos de forma artística”. Los estudios actuales acerca de la poética del imaginario revelan que dichos impulsos inconscientes, los cuales se ven reflejados en los símbolos, no solo envuelven al autor, sino también al receptor (García Berrio y Hernández Fernández, 1994, 101). Es aquí donde hemos de mencionar los conceptos de *semántica imaginaria* y *sintaxis imaginaria*, dos conceptos muy estudiados por Jean de Burgos, García Berrio, Martín Jiménez y Salazar.

En primer lugar, la *semántica imaginaria* consiste en aquel conjunto de significados universales que ofrecen los distintos símbolos que aparecen en un determinado texto literario (o, en general, una obra artística). En palabras de García Berrio (1989, 370), “los símbolos son [...] como los personajes y los paisajes [...], los integrantes de una *semántica de la imaginación*”. En segundo lugar, con el concepto de *sintaxis imaginaria* nos referimos al significado simbólico del que consta la obra literaria o artística a través de la unión de los distintos símbolos individuales que formaban la *semántica imaginaria*. De este modo, podríamos decir que la *sintaxis imaginaria* es el hilo conductor que vincula y relaciona todos y cada uno de los símbolos que constituían la *semántica imaginaria*.

Como indica García Berrio (1989, 401), Durand bebe de las aportaciones de Burgos a la hora de concebir los regímenes de su *poética de la imaginación*. Burgos (1982, 126-128) propone tres estructuras sintáctico-imaginarias mediante las cuales el ser humano se enfrenta a la angustia: la *lucha*, la *evasión* y la *reconciliación*. La *lucha* parte de la idea de *conquista*, mediante elementos imaginarios que simbolizan extensión y ascenso. La *evasión* o *repliegue*, en cambio, supone un refugio para el ser humano, es decir, un lugar en el que se siente seguro del paso del tiempo. Finalmente, la *reconciliación* presenta la idea de *progreso*, entendiendo el paso del tiempo como un proceso de renovación, en un sentido cíclico. Cabe destacar, además, el concepto de *cronotopo* propuesto por Martín Jiménez (1993, 135), quien explica el papel simbólico y lingüístico que juegan el tiempo y el espacio en el texto narrativo, pues las estructuras de *conquista*, *repliegue* y *progreso*, a su vez, se dividen en esquemas espacio-temporales que constituyen los mundos y submundos de la narración.



En cuanto a la *narración no verbal* que nos ofrece la música, podríamos deducir que la composición musical también consta de una *semántica* y una *sintaxis imaginarias*. Dado que, como veremos, la música también es capaz de *narrar* historias y acontecimientos, nos encontramos con dos niveles simbólico-sonoros equivalentes a los simbólico-lingüísticos: la *semántica imaginaria*, compuesta por los distintos símbolos sonoros individuales que parecen en la obra; y la *sintaxis imaginaria*, constituida por la suma de dichos símbolos, vinculándose entre sí y formando una *trama simbólica*.

## 2. MÚSICA Y SIGNIFICADO: EL SÍMBOLO MUSICAL

En palabras del compositor impresionista Claude Debussy, la música presenta “una libertad que posee quizá más que cualquier otro arte, al no limitarse a una reproducción más o menos exacta de la naturaleza, sino a las correspondencias misteriosas entre la Naturaleza y la Imaginación” (*apud* Solares, 2018, 130). En efecto, la música, gracias a su pluralidad interpretativa, nunca presenta un único sentido, una única *lectura*, sino que consta de varios niveles de interpretación a través del símbolo (Solares, 2018, 131-132).

En los últimos años, numerosos estudiosos del lenguaje musical están tratando de investigar acerca del significado de la música. Cabe destacar las aportaciones de Vega Rodríguez (2001, 116), quien estudia el uso de la metáfora en la música, afirmando que,

[s]i el recurso metafórico no es solo una expresión del lenguaje [...], sino un modo de pensar y de integrar el conocimiento [...], entonces la metáfora puede ser un modelo válido para la comprensión del significado musical como un significado no verbal.

Por otro lado, López Cano (2012, 132-133) habla de la figura de la *hipotiposis*. Se trata de una figura que, concebida desde la retórica musical, logra que la música represente elementos externos a ella, pudiendo estar basada dicha música en un texto literario previo o no. De esta manera, la música, gracias a la *hipotiposis*, puede representar desde los sencillos sonidos emitidos por los animales, personas o cosas hasta diferentes elementos mucho más complejos referidos a conceptos, alegorías y símbolos. En palabras de López Cano (2012, 133),

[e]n la música ocurre algo similar [respecto al lenguaje verbal]. Habitualmente se genera una doble función: [...] en muchos casos, elementos musicales que en un principio aparecen como “normales” o “habituales” dentro de un contexto determinado, son, en una segunda lectura, representaciones de conceptos “extramusicales”, es decir, *alegorías*.

No obstante, López Cano (2012, 135) explica que la alegoría musical no es equivalente al símbolo sonoro. La diferencia entre ambos términos radica en que, mientras la alegoría encierra un significado figurado extramusical dentro de un contexto específico, el símbolo va aún más allá de ese contexto en concreto. De esta manera, como indica Umberto Eco (1990, 284-285), “la alegoría remite a unos guiones [...] intertextuales que ya conocemos. El modo simbólico, en cambio, introduce algo que aún no ha sido codificado”.

Por tanto, teniendo en cuenta toda esta reflexión, podemos deducir que una cosa es aquello que alegoriza la música (el significado figurado que adquiere un elemento musical concreto en un contexto específico) y otra cosa es el símbolo que la música puede llegar a representar, en un sentido aún más abstracto, general y universal. Es aquí donde entra en juego la *poética de la imaginación* de Gilbert Durand.

## 2. 1. La música en la *poética de la imaginación*

Como explica Solares (2018, 163-169), la melodía pertenece al *régimen nocturno* de la *poética de la imaginación* de Durand, y opera como contrapunto del ruido *teriomorfo*. Pero la música también puede pertenecer al *régimen cíclico* o al *régimen diurno*. Comentaremos los valores diurnos de la música al analizar algunos de los fragmentos de *El Cascanueces* de Tchaikovsky.

En primer lugar, en cuanto al papel que juega en el *régimen cíclico*, la música está presente tanto en los denominados *símbolos cíclicos* como en los *símbolos del progreso*. Comenzando por estos últimos, la música se relacionaría con los ritmos sexuales, los cuales a su vez están vinculados con el fuego, con la fertilidad y, en general, con el progreso del ser humano, que permite aplacar el paso del tiempo y el miedo a la muerte (Solares, 2018, 167-169). No obstante, resulta mucho más interesante el papel que juega la música en la *simbología cíclica*.

En cuanto a los *símbolos cíclicos*, la música se relaciona con todos aquellos elementos del imaginario que encierran la repetición eterna de los

ciclos, gracias al carácter atemporal que presenta el arte musical. Como explica Solares (2018, 125-129), la música se encarga de luchar contra el paso del tiempo, pero no lo hace desde el enfrentamiento bélico, como propone el *régimen diurno*, sino desde la eternidad de los ciclos que ofrece el *régimen cíclico*. De esta manera, los minutos o las horas que dura un concierto no simbolizan el paso del tiempo, sino que suponen un paréntesis temporal, un paréntesis en nuestra agitada existencia.

Por lo tanto, la música presenta un carácter eterno que anula el paso del tiempo y el camino hacia la muerte, lo cual encierra, a su vez, otra característica esencial de la música: su paralelismo con la mitología. La música, gracias a su atemporalidad, adquiere las características propias de los mitos, cuyo rasgo principal es su carácter cíclico que paraliza el paso del tiempo (Solares, 2018, 131).

Además, cabe señalar que la música, desde el *régimen cíclico*, logra unir las diferentes dicotomías que presentaba el *régimen diurno* gracias a la armonía, como explica Solares (2018, 166) en la siguiente cita:

*Armonía* significa [...] disposición conveniente de las diferencias y de los contrarios. [...] De lo que se trata es de armonizar en un todo coherente las contradicciones más flagrantes. La música no refiere dicotomías, sino la unidad en el tiempo, el enlazamiento de las imágenes más contradictorias.

Por otro lado, la música también está presente en el *régimen nocturno* del imaginario, el cual, como hemos visto anteriormente,

no busca alivio contra los males destructores del tiempo y la muerte más allá de lo humano, en un ámbito ideal, luminoso y celeste, como el héroe solar de las mitologías, sino en lo íntimo de las sustancias y en los ritmos constantes y acompasados de la Naturaleza y el Universo (Solares, 2018, 163).

Es aquí, en esta atmósfera de intimidad y ritmo, donde está incluida la música.

El arte musical aparece representado, más concretamente, en la *simbología de la inversión*. La melodía se convierte en la antítesis del ruido propio del *régimen diurno* (el ruido que provocan los animales *teriomorfos* en la noche *nictomorfa* o en la caída *catamorfa*). En la *simbología de la inversión*, la melodía, junto con los colores, actúa como elemento fundamental en la noche tranquila y apacible del *régimen nocturno*.

Además, gracias al símbolo de la melodía, el imaginario logra unir las dicotomías que presentaba el *régimen diurno* (al igual que ocurría, como ya hemos explicado, en el *régimen cíclico*). De esta manera, la melodía pasa a ser el medio con el que apaciguar el miedo al paso del tiempo. Con relación a esta idea, Durand (2004, 231-232) afirma lo siguiente:

El eufemismo constituido por los colores nocturnos respecto de las tinieblas parece ser el equivalente de la melodía respecto al ruido. [...] Puede decirse que la melodía, [...] la suavidad musical, [...] es el doblete eufemizante de la duración existencial. La música [...] es considerada como unión de los contrarios, en particular, del cielo y la tierra [...]. Por consiguiente, el simbolismo de la melodía, como el de los colores, es el tema de la regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psiquis, pero también el medio de exorcizar y rehabilitar, por una suerte de eufemización constante, la misma sustancia del tiempo.

Cabe añadir, respecto al papel que juega la música en el *régimen nocturno*, que Durand (2004, 231-232), en el apartado correspondiente, en ningún momento habla de *música* (en términos generales), sino que se refiere, más concretamente, a la melodía. Este matiz va a ser fundamental en el análisis de *El Cascanueces* de Tchaikovsky, ya que, en uno de los fragmentos, no vamos a escuchar ninguna melodía, sino pequeños motivos independientes entre sí y sin aparente cohesión entre ellos. Teniendo esto en cuenta, ante la ausencia de melodía, no puede ser casualidad que, justo en este pasaje, se vean representados los elementos del *régimen diurno* (no los del *régimen nocturno*), lo que evidencia que la música puede estar presente también en el *régimen diurno*, como veremos.

### **3. LA POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN EN *CASCANUECES* Y *EL REY DE LOS RATONES*, DE HOFFMANN**

En este apartado, vamos a analizar el cuento *Cascanueces y el rey de los ratones*, de Hoffmann, desde la *poética de la imaginación* de Durand. Para ello, dividiremos el cuento en los siguientes seis bloques temáticos: la presentación del cuento, la presentación de *Cascanueces*, la batalla contra los ratones, el *cuento de la nuez dura*, la derrota del rey de los ratones y el *mundo de las muñecas*, y el final del cuento.

### 3. 1. La presentación del cuento

La presentación del cuento de *Cascanueces y el rey de los ratones*, de Hoffmann, se caracteriza por el predominio del *régimen nocturno* y, más concretamente, por el predominio de los *símbolos de la inversión*, de modo que las imágenes negativas del *régimen diurno* (los *símbolos teriomorfos*, *nictomorfos* y *catamorfos*) se invierten y pasan a ser valoradas positivamente. Además, como veremos a continuación, aparecerá la luz como *símbolo espectacular* del *régimen diurno*.

En el inicio del cuento de Hoffmann, María y su hermano Federico esperan ansiosos la entrega de los regalos de Navidad la noche del 24 de diciembre. La noche, en este momento, es un *símbolo de la inversión*, dentro del *régimen nocturno*, ya que no es tenebrosa (propia de los *símbolos nictomorfos* del *régimen diurno*), sino apacible y placentera. De esta manera, la noche del 24 de diciembre no se caracteriza por las tinieblas, sino por sus preciosos colores, como los que se observan en los envoltorios de los bombones que cuelgan del árbol de Navidad. Lo mismo ocurre con el sonido: no observamos una noche con ruidos terroríficos, sino una noche con agradables melodías musicales. Además, aparece la figura materna (y también la paterna), que da la mano a los niños para dirigirlos hacia la ansiada entrega de los regalos, es decir, como figura protectora, propia de los *símbolos de la inversión*.

También aparece un símbolo del *régimen diurno*, un *símbolo espectacular* de *El cetro y la espada*: la luz. La claridad está presente en las numerosas luces que brillan en el árbol de Navidad, así como en el color dorado de las manzanas que cuelgan de él. Sin embargo, la principal función de la luz al inicio del cuento es, indudablemente, representar el momento de la anhelada entrega de los regalos a María y a su hermano. A su vez, dicha entrega de regalos llena de luz se debe al nacimiento del Niño Jesús, de modo que la divinidad aparece asociada a la luz, como ocurre en la religión, y por ello sería otro *símbolo espectacular*.

Todos los *símbolos de la inversión* mencionados, así como el *símbolo espectacular* de la luz, tienen lugar, especialmente, en el siguiente pasaje (Hoffmann, 1988, 13-16):

Había oscurecido por completo. [...] Les parecía que [...] a lo lejos se oía una música deliciosa. En la pared se reflejó una gran claridad, lo que hizo suponer que Jesús ya había llegado. En el mismo momento una campanita sonó: "Tilín, tilín". Las puertas se abrieron de par en par, y del salón grande

salió tal claridad, que los chiquillos [...] permanecieron como extasiados, sin moverse. El padre y la madre aparecieron en la puerta; tomaron a los niños de la mano y les dijeron:

—Venid, venid, y veréis lo que el Niño Dios os ha regalado. [...]

El gran árbol, [...] tenía muchas manzanas, doradas y plateadas [...] y bombones envueltos en papales de colores, y toda clase de golosinas, que colgaban de las ramas. Lo más hermoso del árbol era que en la espesura de sus hojas oscuras ardía una infinidad de lucecitas, que brillaban como estrellas. [...] Junto al árbol, todo brillaba y resplandecía.

### 3. 2. La presentación de Cascanueces

La incorporación del personaje de Cascanueces en el cuento de Hoffmann no sería posible sin el papel que juega el padrino de María, Drosselmeier. Esto se debe, primeramente, a que Drosselmeier va a ser quien entregue a María el muñeco Cascanueces con el fin de que ella pueda salvarlo. La principal característica de Drosselmeier, rasgo que va a ser determinante en el conflicto que tendrá lugar más adelante, es su habilidad de arreglar relojes. El reloj es, indudablemente, un *símbolo cíclico*.

El símbolo del reloj, según Santos Vila (2002, 98), se encuentra entre los elementos más recurrentes en la literatura de Hoffmann como símbolo del devenir vital. Por tanto, deducimos que el reloj puede simbolizar la vida (si está en marcha) o la muerte (si no funciona). De esta manera, el reloj en marcha representa el paso del tiempo, pero no adopta una valoración negativa, sino positiva, ya que las horas se repiten una y otra vez de manera cíclica, simbolizando la vida. Incluso el sonido que producen las manillas nos recuerda a los latidos del corazón, símbolo evidente del período vital. Sin embargo, si el reloj no funciona y no marca los latidos con las manillas, representa la congelación del tiempo, es decir, la muerte. Por estos motivos, la habilidad que presenta el padrino Drosselmeier, la de arreglar relojes, es muy significativa: él es el encargado de indicarnos si Cascanueces cobra vida (como si fuera humano) o bien permanece inerte (como muñeco que es). Dicha habilidad de Drosselmeier es enormemente relevante ya desde el inicio del cuento (Hoffmann, 1988, 10):

Cuando uno de los hermosos relojes de casa de Stahlbaum se descomponía y no daba la hora ni marchaba, se presentaba Drosselmeier [...] y comenzaba a pinchar al reloj con instrumentos puntiagudos que a la pequeña María le solían producir miedo, pero que no le hacían daño al reloj,

sino que le daban vida, y a poco comenzaba a marchar y sonar, con gran alegría de todos.

Como hemos indicado anteriormente, Drosselmeier entrega el muñeco Cascanueces a María como regalo de Navidad. Cascanueces es el *héroe diairético* del cuento, símbolo positivo del *régimen diurno*. Además, Cascanueces presenta algunos *símbolos de la inversión* (del *régimen nocturno*) y algunos *símbolos ascensionales* (del *régimen diurno*).

Cascanueces es claramente el *héroe diairético*, pero no presenta la apariencia física que caracteriza habitualmente a los héroes. Mientras que Federico juega con húsares ('soldados de caballería vestidos a la húngara', según el DRAE), que cumplen con el físico que esperamos de todo *héroe diairético* (que lucha contra el enemigo *teriomorfo*), María acepta quedarse con Cascanueces. Se trata también de un soldado, pero es un héroe extraño y poco habitual, ya que está desproporcionado físicamente y no es demasiado agraciado. Cascanueces se encuentra bajo el árbol de Navidad, pero no destaca especialmente, sino que más bien es modesto y humilde: "A través de la multitud de húsares de Federico, que formaban en parada junto al árbol, se veía un hombrecillo, que modestamente se escondía como si esperase a que le llegara el turno" (Hoffmann, 1988, 22). Sin embargo, pese a estas características, Cascanueces destaca físicamente por su enorme cabeza, elemento que podría considerarse un *símbolo ascensional*, ya que, como explica Martín Jiménez (2021, 315), la cabeza representa la cima del cuerpo y, por tanto, "es símbolo de lo alto y del poder". Además, la cabeza es, evidentemente, el símbolo de la inteligencia, virtud que también se ve representada en la nuez (el fruto del que se encarga Cascanueces), dado su parecido físico con el cerebro humano.

Por otro lado, Cascanueces presenta algunos *símbolos de la inversión*. El más relevante es, como su propio nombre indica, el de partir nueces. A pesar de que Cascanueces tiene "dos hileras de dientes blancos y afilados" (Hoffmann, 1988, 24) con el objeto de partir nueces, no se trata de una deglución terrorífica (propia de los animales *teriomorfos*), sino que consiste en una deglución positiva: se traga las nueces y las devuelve sin la cáscara para el disfrute de todos. También aparece otro *símbolo de la inversión* en el momento en que María cuida de Cascanueces como si fuera una madre protectora: "Así lo sostuvo en sus brazos, meciéndolo como a un niño" (Hoffmann, 1988, 27).

### 3. 3. La batalla contra los ratones

La batalla que presencia María entre Cascanueces (el *héroe diairético*) y los ratones (los enemigos *teriomorfos*) tiene lugar, como cabía esperar, en la *noche nictomorfa*. Además, encontraremos algunos símbolos del régimen diurno.

Ya antes de que comience el conflicto, aparece una señal que nos avisa del siniestro: el reloj deja de funcionar. Esto es un símbolo evidente de la muerte, de la interrupción de la vida, un símbolo del mal que representan los animales *teriomorfos*. De esta manera, frente al *héroe diairético*, aparecen los enemigos *teriomorfos*: los ratones. Los animales *teriomorfos* se caracterizan, como explica Martín Jiménez (2021, 298), por “la velocidad de su movimiento y la peligrosidad de sus fauces devoradoras”. La primera simboliza el caos y, la segunda, el aterrador paso del tiempo que lleva a la muerte. Durand (2005, 77) incluye a los ratones y a las ratas entre los “pequeños mamíferos rápidos” que muestran un “dinamismo fugaz” y repugnante, es decir, los incluye especialmente dentro de la primera característica de los animales *teriomorfos*.

La noche en que tiene lugar la batalla es, indudablemente, *nictomorfa*, y, como tal, consiste en “esa abstracción espontánea tan negativamente valorada por el hombre y que está constituida por las tinieblas” (Durand, 2005, 94), es decir, por el color negro, la oscuridad y, en esencia, por lo que no se ve. La noche de la batalla contra los ratones se caracteriza, como toda noche *nictomorfa*, por el ruido aterrador. Esto se observa en el ruido que producen los ratones con sus silbidos.

Cabe añadir el momento en que el cristal del armario (donde están colocados todos los muñecos) se rompe, lo que asusta a los ratones hasta hacerlos desaparecer, dejando todo en silencio. Es en este instante cuando Cascanueces y los demás muñecos cobran vida dentro del armario (que ahora desprende mucha luz) con el fin de organizarse para emprender la batalla. Tanto la luz que sale del armario como el cristal son *símbolos espectaculares*, contrarios a la noche *nictomorfa*. Además, el armario es el continente protector de los muñecos respecto a los ratones, por lo que actúa como *símbolo de la intimidad*. Ambas características pueden apreciarse en la siguiente cita (Hoffmann, 1988, 39-40):

[María] retrocedió y oyó un chasquido...: ¡prrr..., prrr...!: la puerta de cristales en que apoyaba el hombro cayó al suelo rota en mil pedazos. [...] Se le quitó un gran peso de encima al advertir que ya no oía los gritos y los silbidos.



Todo había quedado en silencio, y aunque no se atrevía a mirar, le parecía que los ratones, asustados con el ruido de los cristales rotos, se habían metido en sus agujeros. [...] Entonces vio que dentro del armario había gran revuelo y mucha luz y un ir y venir apresurado. Varias muñecas corrían de un lado para otro [...]. De pronto, Cascanueces se incorporó [...] y [...] se puso de pie en el suelo.

Hemos de señalar también la cuestión referida a la disposición en el espacio de Cascanueces frente a la de los ratones: estos últimos se encuentran en el suelo (abajo, *símbolo catamorfo*), mientras que Cascanueces se ubica en el armario (arriba, *símbolo ascensional*). Por este motivo, Cascanueces, en principio, cuenta con una posición privilegiada y superior. Sin embargo, Cascanueces baja al suelo, es decir, al mundo de los ratones, con el fin de luchar contra ellos, de modo que esta bajada ya nos sugiere que Cascanueces no va a ganar la batalla, sino que va a caer ante el rey de los ratones.

### 3. 4. El cuento de la nuez dura

Cuando María despierta, todos le dicen que la batalla entre Cascanueces y los ratones ha sido un sueño. María, preocupada por Cascanueces, pregunta por él. Para tranquilizarla, el padrino Drosselmeier le narra el *cuento de la nuez dura*, en el que aparecerán numerosos *símbolos ascensionales*, que se opondrán a los *nictomorfos*, *catamorfos* y *teriomorfos*.

Como indica Martín Jiménez (2021, 312), “[l]as cosas elevadas suelen ser consideradas sublimes, por lo que la elevación y la sublimación son propias de la simbología ascensional”. Los reyes y la princesa del *cuento de la nuez dura* pertenecen a la realeza, por lo que ostentan la soberanía, un *símbolo ascensional*. Otro elemento *ascensional* es la gran belleza que posee la princesa Pirlipat, dado que la belleza es considerada algo sublime. “Elevación y poder son sinónimos” (Martín Jiménez, 2021, 314-315), luego el cetro que porta el rey es claramente un *símbolo ascensional*, así como la paternidad, propia del “arquetipo del monarca dominador”. También la afición del rey por la caza es un *símbolo ascensional*, puesto que lo primordial para el cazador es la hazaña, acto heroico que demuestra sublimidad y poder.

En contraposición a la elevación *ascensional* de los reyes y de la princesa Pirlipat, aparece la señora ratona, la enemiga *teriomorfa*, madre

del rey de los ratones. Cabe mencionar la presencia del gato, cuya función es actuar como una especie de *héroe diairético* y acabar con la señora ratona, cosa que no consigue. En realidad, según afirma Santos Vila (2002, 95), el símbolo del gato se encuentra entre los animales que expresan “las debilidades e imperfecciones humanas” en las narraciones de Hoffmann, lo cual podría explicar por qué el gato del *cuento de la nuez dura* no logra evitar que la princesa sea mordida por la señora ratona en la noche *nictomorfa* (cuando el reloj marca las 00:00, simbología numérica claramente ligada a la noche *nictomorfa*). Debido a esto, la princesa se convierte en un ser monstruoso que nos recuerda a los animales *teriomorfos* y que solamente parte nueces.

Ante los símbolos negativos que acabamos de explicar, aparecen algunos positivos para caracterizar al astrónomo y al relojero Drosselmeier. Ambos simbolizan la sabiduría, pues, gracias a ella, podrán salvar a la princesa. La sabiduría podría considerarse un *símbolo espectacular*, dado que se encarga de iluminar el camino de la vida, pero también podría ser un *símbolo ascensional*, debido a la elevación que conlleva, así como el cielo que consultan los dos sabios, el cual les indica que solo la nuez Kracatuk podrá devolver a la princesa su forma humana. La nuez Kracatuk, puesto que es dorada, aparece como *símbolo espectacular*, así como las estrellas que consultan los dos sabios, las cuales no brillan en una noche *nictomorfa*, sino en una noche que actúa como *símbolo de la inversión* (propia del *régimen nocturno*).

Es en este momento cuando observamos las tres pruebas (*símbolos cíclicos*) que Drosselmeier y el astrónomo deben cumplir para salvar a la princesa. La primera tiene lugar cuando descubren la solución para la princesa a través de la consulta del horóscopo y las estrellas: encontrar la nuez Kracatuk para que sea partida por un joven, quien después debe dar, con los ojos cerrados, siete pasos hacia atrás. La segunda prueba se observa cuando, tras un largo viaje, encuentran, en Nuremberg, en la casa del primo de Drosselmeier, la nuez dura bañada en oro. Finalmente, la tercera prueba tiene lugar cuando Drosselmeier y el astrónomo encuentran al joven que partirá dicha nuez: Cascanueces.

Sin embargo, el final del *cuento de la nuez dura* es trágico, pues, aunque logran salvar a la princesa, Cascanueces se convierte en muñeco debido a la aparición de la señora ratona. Tras cascar la nuez Kracatuk, cuando se dispone (con los ojos cerrados) a dar el séptimo paso, Cascanueces pisa sin darse cuenta a la señora ratona. La señora ratona consigue transformar a Cascanueces en muñeco, pero muere al ser

pisoteada, por lo que la vengará el rey de los ratones. La princesa, al ver el nuevo aspecto desastroso de Cascanueces, lo rechaza como esposo. Por este motivo, Cascanueces solo recuperará su figura humana cuando acabe con el rey de los ratones y una mujer lo ame a pesar de su horrible figura. La caída de Cascanueces al tropezar con la señora ratona es, evidentemente, un símbolo *catamorfo*, puesto que Cascanueces no solo tropieza literalmente, sino que también sufre una caída metafóricamente al convertirse en muñeco. El aspecto de dicho muñeco, cuya función es partir nueces con sus llamativos dientes, nos recuerda al de los animales *teriomorfos*.

Cabe incluir, en nuestro análisis del *cuento de la nuez dura*, la presencia constante del número siete como símbolo negativo. El siete, como es bien sabido, es un número que normalmente se asocia a la buena suerte. No obstante, en el *cuento de la nuez dura* del *Cascanueces* de Hoffmann, se utiliza siempre con un valor negativo: el rey de los ratones tiene siete cabezas, la señora ratona tenía previamente siete hijos (que murieron por orden del padre de la princesa), Cascanueces debe dar siete pasos después de mascar la nuez Kracatuk y, en el paso número siete, aparece la señora ratona para convertirlo en muñeco. Como podemos observar, en todos estos casos, el número siete adquiere una connotación propia de los símbolos negativos del *régimen diurno*, recordándonos, indudablemente, a los siete pecados capitales (probablemente este sea el número siete con connotaciones negativas que esté más presente en nuestra cultura y en nuestro imaginario). Pero, cuando Cascanueces, posteriormente, derrota al rey de los ratones con la espada que le entrega María, de alguna manera acaba con esta simbología negativa del número siete, adquiriendo un sentido cíclico.

### 3. 5. La derrota del rey de los ratones y el *mundo de las muñecas*

Como vamos a ver a continuación, la derrota del rey de los ratones por parte de Cascanueces no podría explicarse sin la *simbología cíclica*. Por otra parte, el consiguiente descubrimiento del *mundo de las muñecas* por parte de María no podría entenderse sin tener en consideración la *simbología nocturna*.

Los sacrificios se encuentran dentro de la *simbología cíclica*. Como indica Martín Jiménez (2021, 349), “el sentido fundamental del sacrificio consiste en un trueque, un negocio con la divinidad”, de manera que “[a]l ofrecer lo mejor de sí mismo a la divinidad, el pueblo predispone a los

dioses para que sean benéficos a su vez y devuelvan el ofrecimiento mediante buenas cosechas”. María, con el fin de salvar a Cascanueces, va a ofrecer a los ratones (como si fueran divinidades) dos sacrificios de lo que para ella es más valioso: en un primer momento, sus golosinas; y, en un segundo intento, sus muñecos. Ambos sacrificios no surten el efecto que la inocente María esperaba, dado que los ratones, al ver que María atendía sus peticiones, le exigían más sacrificios, cada cual peor que el anterior. No obstante, tras dos intentos fallidos, en lugar de acceder a un tercer sacrificio, María entrega a Cascanueces la espada con la que el héroe va a acabar con el rey de los ratones. La espada actúa como *símbolo diairético* (propio del héroe) y como *símbolo ascensional* (está vinculado a la elevación y a la sublimación debido a la verticalidad que presenta el empuñar la espada).

Posteriormente, Cascanueces lleva a María al maravilloso *mundo de las muñecas*, lugar donde él reina. Como indicábamos anteriormente, el *mundo de las muñecas* no tendría lugar sin la presencia de la *simbología nocturna*, como veremos más adelante, pero también aparecen algunos *símbolos ascensionales* y *espectaculares*. El acceso al *mundo de las muñecas* está precedido por una luz cegadora que nos recuerda a la luz que antecedió a la entrega de los regalos de Navidad al inicio del cuento. Dicha luz cegadora es un *símbolo espectacular* que hace saber a María que lo que va a ver en el *mundo de las muñecas* es algo maravilloso y mágico. Además, para acceder a dicho mundo, María debe subir por una escalera de madera, un símbolo claramente *ascensional*.

Cuando Cascanueces y María llegan finalmente al *mundo de las muñecas*, aparecen algunos *símbolos del progreso*, mediante los cuales “[e]l tiempo se va a aceptar por lo que tiene de positivo, olvidando sus aspectos negativos e incidiendo en el progreso que representa”, progreso que claramente conlleva una connotación sexual (Martín Jiménez, 2021, 354). Ya en el momento previo a la entrada en el *mundo de las muñecas*, indicábamos que la escalera por la que suben Cascanueces y María está hecha de madera, *símbolo del progreso* ligado al fuego y, por tanto, a la sexualidad. Además, cuando acceden al *mundo de las muñecas*, Cascanueces y María contemplan las danzas y cantos que realizan los muñecos, técnicas rítmicas que nos recuerdan al acto sexual, así como el agua, que representa el movimiento, la fertilidad y la vida. De esta manera, tanto los ritmos como el agua son también *símbolos del progreso*.

En cuanto a los *símbolos nocturnos* que aparecen en el cuento de Hoffmann, cabe destacar, en primer lugar, la noche apacible, tranquila,

bella y, sobre todo, mágica, como *símbolo de la inversión* (contrario a la terrorífica *noche nictomorfa*). También aparece, como *símbolo de la inversión*, la figura de la mujer idealizada, María, como mujer que desprende “belleza, bondad y virtud” (Hoffmann, 1988, 129). Los demás *símbolos nocturnos* que aparecen en el *mundo de las muñecas* son *símbolos de la intimidad*. Estos se refieren a aquellos “continentes en cuyo interior se encuentra la intimidad” (Martín Jiménez, 2021, 332), como ocurre en el bosque sagrado en el que se encuentran María y Cascanueces. De esta manera, en el *mundo de las muñecas*, la miel (en representación de la dulzura), el oro (relacionado con el excremento alimenticio) y, en general, el alimento son *símbolos de la intimidad*. Además, son *símbolos de la intimidad* los elementos relacionados con el agua: el pez, el mar, el agua apacible (contrarios al agua hostil del *régimen diurno*) y, muy especialmente, la morada sobre el agua. Dicha morada sobre el agua, con la que cruzan el río María y Cascanueces, acompañada del *símbolo espectacular* de la luz, la claridad y el color dorado, consiste en “un carro de conchas de marfil, claro y resplandeciente, tirado por dos delfines de escamas doradas” (Hoffmann, 1988, 120).

### 3. 6. El final del cuento

En cuanto al final del *Cascanueces* de Hoffmann, María despierta a la mañana siguiente y nadie cree que haya estado en el *mundo de las muñecas*. Pero una noche, mientras el padrino Drosselmeier arregla el reloj, María le declara su amor a Cascanueces. Gracias a esto, al despertar de nuevo, le presentan un muñeco muy apuesto que casca nueces. Se trata de Cascanueces, quien, aunque es un muñeco, al mismo tiempo ha recuperado su figura humana. De esta manera, Cascanueces le pide que se case con él y que reinen juntos en el *mundo de las muñecas*.

La declaración de amor de María hacia Cascanueces constituye la última prueba que María debía cumplir para salvarlo. Podríamos decir que María ha tenido que superar tres pruebas para salvar a Cascanueces. La primera prueba tuvo lugar en la batalla contra los ratones, cuando estos estaban a punto de acabar con Cascanueces y ella lanzó un zapato para ahuyentarlos, consiguiendo superar su miedo hacia los ratones (anteriormente, estaba aterrorizada, sin participar en la batalla) con el fin de salvar a Cascanueces. La segunda prueba tuvo lugar cuando le entregó la espada a Cascanueces, con la cual este pudo matar al rey de los ratones. Gracias al uso de la espada (*símbolo diarético*), Cascanueces logra acabar

con el enemigo *teriomorfo*, por lo que el hecho de que María se la entregue a Cascanueces constituye un factor imprescindible para salvarlo, superando, por tanto, esta prueba esencial para que Cascanueces recupere su figura humana. Y, finalmente, la última prueba consistía en que una mujer debía amar a Cascanueces a pesar de su apariencia física, requisito que se cumple gracias a la declaración de amor de María hacia el héroe. De esta manera, Cascanueces, aunque continúa siendo un muñeco, recupera su apariencia humana.

De esta forma, como ocurre en numerosos cuentos, las tres pruebas acaban con el casamiento del héroe y la heroína, quienes reinarán desde entonces en el *mundo de las muñecas*. Cabe señalar el hecho de que el padrino Drosselmeier estuviera arreglando el reloj en el momento de la declaración de amor. El reloj finalmente cobra vida cuando el joven Cascanueces, una vez recuperada su figura humana, le pide casamiento a María, de modo que el hecho de que el reloj vuelva a funcionar (estaba parado desde la batalla contra los ratones) nos indica que el cuento acaba con final feliz.

Cabe añadir también aquellas pruebas que ha tenido que superar el padrino Drosselmeier para salvar a Cascanueces. La primera prueba tiene lugar al inicio del cuento, cuando Drosselmeier le regala el muñeco Cascanueces a María con el fin de que ella lo salve. La segunda prueba aparece cuando Drosselmeier le cuenta a María el *cuento de la nuez dura* para explicarle lo que le ocurre a Cascanueces y para hacerle entender que solo ella puede salvarlo. Finalmente, la tercera prueba tiene lugar cuando le entrega a María el muñeco Cascanueces, ya con su apariencia humana, con el fin de que ella lo ame.

#### 4. LA POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN EN EL CASCANUECES DE TCHAIKOVSKY

En este apartado, vamos a analizar dos de los fragmentos del ballet *El Cascanueces*, de Tchaikovsky. Para ello, hemos elegido la batalla contra los ratones, dado que seguramente sea el fragmento más representativo del *régimen diurno*; y el *mundo de las muñecas*, ya que probablemente sea el pasaje que mejor refleja, en este ballet, el *régimen nocturno* y el *régimen cíclico* de la *poética de la imaginación*.

#### 4. 1. El régimen diurno: la batalla contra los ratones

El pasaje de *El Cascanueces* de Tchaikovsky<sup>1</sup> que vamos a explicar a continuación comienza cuando María está sumergida en un profundo sueño, momento en que aparece Drosselmeier. Desde el punto de vista musical, cabe destacar la ausencia de la *armadura de la clave*, por lo que no sabemos en qué tonalidad nos encontramos. De esta manera, la intención de Tchaikovsky es crear una profunda ambigüedad e inestabilidad, por lo que este pasaje no puede concebirse estrictamente por sus recursos armónicos, sino por los efectos que producen. Además, cabe señalar la carencia total de melodía. En su lugar, Tchaikovsky opta por el uso de motivos musicales aparentemente inconexos y aislados, motivos que también transmiten ambigüedad al oyente. Esta inestabilidad que genera la ausencia de una tonalidad y una melodía definidas logrará favorecer la presencia de los *símbolos teriomorfos, nictomorfos y catamorfos* propios de *las caras del tiempo* del régimen diurno, como veremos a continuación.

Por un lado, la idea del sueño de María se representa musicalmente gracias a los instrumentos de cuerda, que ejecutan trémolos y rápidas escalas ascendentes y descendentes. Por otro lado, la aparición del padrino Drosselmeier se consigue mediante la alternancia de dos acordes (precedidos por mordentes) que son realizados por las flautas. Dichos acordes alternados nos recuerdan al tic-tac constante del reloj (recordemos que Drosselmeier es el encargado de hacer funcionar o parar el reloj, en el cuento de Hoffmann, en función de lo que vaya ocurriendo en la trama). Posteriormente, los motivos que representan el sueño de María se mezclan con aquellos que representan a Drosselmeier.

Desde el punto de vista de la *poética de la imaginación*, observamos un *símbolo de la intimidación* muy concreto: el sueño en el que María está inmersa. Además, aparece el *símbolo cíclico* del tic-tac del reloj que representa Drosselmeier. En ambos casos, se trata de símbolos que actúan como eufemismos ante el miedo a la muerte, emoción que va a sentir María (al igual que Cascanueces) durante la inminente batalla contra los ratones. Por lo tanto, Tchaikovsky dedica inicialmente varios motivos musicales a

---

<sup>1</sup> Ballet Nacional Ruso (2019), “Cascanueces”, cit., 21’ 36”- 25’ 36” en [CASCANUECES Ballet Nacional Ruso S. Radchenko - YouTube](#). Tchaikovsky, Piotr Ilich (1951), *The Nutcracker ballet. Casse-noisette. Ballet féerie en 2 actes op. 71*, cit., pp. 145-165.

la representación del sueño de María, así como al tic-tac del reloj, con el fin de introducir de manera suave y ligera, en forma de eufemismos, la batalla propia del *régimen diurno*. De esta manera, se prepara al oyente para la posterior entrada en escena de los ratones *teriomorfos*.

Tras esta introducción, aparecen los enemigos *teriomorfos*: los ratones. Mediante el uso de los trinos y de las notas que ascienden y descienden rápidamente (como si saltasen de un lado a otro), se nos presenta la velocidad de los ratones, rasgo propio de los animales *teriomorfos*. A continuación, presenciemos un fragmento completamente innovador que no aparece en la partitura de Tchaikovsky, sino que es incorporado por el Ballet Nacional Ruso. Se trata de un fragmento donde, de manera evidente, con la presencia obligada del personaje de Drosselmeier, se reflejan las doce campanadas del reloj. Si bien en el cuento de Hoffmann el reloj directamente estaba parado, el Ballet Nacional Ruso opta por incluir las doce campanadas propias de la noche *nictomorfa*. Más tarde, observamos un breve fragmento en el que se da el contraste entre los muñecos que posteriormente ayudarán a Cascanueces en la batalla (representados por los efímeros motivos musicales agudos propios de la *simbología ascensional*) y los ratones (vinculados a las notas más graves y veloces propias de la *simbología catamorfa*).

Para finalizar el fragmento, aparece Cascanueces, el *héroe diarético*, que cobra vida para enfrentarse a los ratones. Visualmente, el bailarín nos muestra sus enormes dientes, con los cuales parte las nueces, dejando constancia de que no se trata de un héroe habitual. De esta manera, mediante las rápidas notas (plagadas de alteraciones y sin dirección alguna), percibimos la extraña heroicidad de Cascanueces, dado que, en lugar de vincularse a una melodía perfectamente definida y heroica, se nos presenta un conjunto de notas sin una construcción estable.

En el siguiente pasaje, aparece María, el único personaje que nos transmite un poco de esperanza. Por primera vez (desde que aparecieron los ratones), podemos escuchar un motivo musical perfectamente definido, acompañado por los bellos arpeggios del arpa. La tonalidad también parece estar bastante definida: una especie de *mi menor* plagado de *séptimas de dominante* (que resuelven en la *tónica*) y de *séptimas disminuidas* (que actúan como *dominantes de la dominante*). Dicho motivo se repite numerosas veces, formando una melodía, pero las repeticiones no son idénticas entre sí, sino que van ascendiendo. Dicho ascenso, que nos transmite esperanza y alivio, actúa como *símbolo ascensional* o, incluso, *espectacular* (este último tendría lugar si consideramos la esperanza de



manera metafórica, como un rayo de luz). No obstante, lo que en un principio parecía arrojar un poco de luz sobre el conflicto, progresivamente se convierte en una queja de dolor (María está aterrorizada). Por este motivo, cada repetición del motivo melódico inicial es más patético que el anterior, de modo que el ascenso se vuelve asfixiante.

Finalmente, aparece un *símbolo catamorfo*, ya que la melodía que antes ascendía hacia los registros agudos ahora cae repentinamente al registro más grave con el fin de dejar paso a los ratones *teriomorfos*. Dicho registro grave coincide con la aparición del rey de los ratones, representado de manera impactante por el viento metal.

Por lo tanto, gracias a este fragmento de *El Cascanueces* de Tchaikovsky, podemos observar cómo la música puede simbolizar elementos propios del *régimen diurno*, tanto de *las caras del tiempo* como de *El cetro y la espada*. La música es capaz de contrastar dicotomías tales como la *ascensional* contra la *catamorfa*, o la *diarética* contra la *teriomorfa*.

#### 4. 2. El régimen nocturno y el régimen cíclico: el mundo de las muñecas

El fragmento que representa el *mundo de las muñecas* en el ballet de Tchaikovsky<sup>2</sup> contrasta totalmente con el pasaje de la batalla contra los ratones. Si la batalla se caracterizaba por la ausencia de melodía (en su lugar, se sucedían diversos motivos), el *mundo de las muñecas* se construye sobre los dulces acordes arpegiados del arpa y, muy especialmente, sobre una melodía perfectamente definida que nos transmite un bellissimo pasaje de amor entre María y Cascanueces. De esta manera, aparecen los símbolos propios del *régimen nocturno*. Encontramos el bosque sagrado como claro *símbolo de la intimidad*, además de tres *símbolos de la inversión*: la propia melodía que predomina en todo el pasaje, la noche apacible y mágica, y la figura de la mujer idealizada en el personaje de María. A continuación, explicaremos cómo

---

<sup>2</sup> Ballet Nacional Ruso (2019), “Cascanueces”, cit., 29’ 52” - 33’ 44” en [CASCANUECES Ballet Nacional Ruso S. Radchenko - YouTube](#)

Tchaikovsky, Piotr Ilich (1951), *The Nutcracker ballet. Casse-noisette. Ballet féerie en 2 actes op. 71*, cit., pp. 197-217.

logra Tchaikovsky transmitir al oyente la simbología mencionada, propia del *régimen nocturno*.

Desde el punto de vista musical, el fragmento que nos describe el *mundo de las muñecas* se divide en cuatro partes. Tras una breve introducción, percibimos la presentación del tema, el desarrollo de dicho tema, el clímax y la *coda*. La introducción está construida sobre la *cuarta-sexta cadencial*, que va a la *dominante* y, a continuación, a la *tónica*. Tras esta breve introducción, escuchamos los arpeggios realizados por el arma, los cuales nos indican que nos encontramos en la tonalidad de *do mayor*. Si en el fragmento correspondiente a la batalla contra los ratones no estaba construida la tonalidad (dado que la intención del compositor era crear ambigüedad), ahora la tonalidad está perfectamente definida. Dicha estabilidad, que va a permanecer a lo largo de todo el pasaje, va a representar claramente la idealización de María como mujer y la tranquilidad de la noche del *régimen nocturno* (contraria a la noche *nictomorfa* de la batalla contra los ratones). De esta manera, la *simbología nocturna* va a invertir los valores negativos del *régimen diurno* escuchados durante el pasaje anterior.

En la presentación del tema, la armonía apenas se mueve de los acordes centrales de la tonalidad con el fin de seguir creando una gran estabilidad. Cabe destacar el uso especial de la *dominante*. Mientras que la *dominante* normalmente es el principal acorde para crear tensión armónica en el oyente, ahora la *dominante* es muy suave, dulce y elegante. Esto se consigue mediante el uso de la *séptima disminuida* de *do mayor*. Sin embargo, dicha *séptima disminuida* carece de *sensible*, por lo que se elimina toda la tensión armónica; y, además, el acorde se sostiene sobre la *nota pedal* de *do*, es decir, sobre la nota fundamental de la *tónica*. De esta manera, toda la armonía gira en torno al centro tonal, hasta el punto de que incluso la *dominante* no actúa como acorde de inestabilidad. Por tanto, la armonía logra simbolizar la belleza y la tranquilidad del *régimen nocturno*.

Más tarde, en el desarrollo del tema, escuchamos, en un principio, la tonalidad de *mi menor*, pero luego aparecen acordes propios de *do mayor*, por lo que se crea un ambiente de ambigüedad, una atmósfera mágica. Dicha ambigüedad mágica representa la *simbología cíclica*, debido al carácter divino, eterno y atemporal que nos ofrece este pasaje. En cuanto al clímax del desarrollo del tema, nos encontramos en *do mayor*, gracias al uso de la *nota pedal* de *do* en el bajo. Tan solo aparecen algunas *dominantes*, pero apenas crean tensión. Posteriormente, la *coda* nos presenta una secuencia que gira completamente en torno a la *tónica*.

Finalmente, escuchamos una breve evolución cromática que desemboca en la *tónica* de *do mayor* mediante una *cadencia perfecta*.

Por lo tanto, en este fragmento correspondiente al *mundo de las muñecas*, no solo encontramos la simbología propia del *régimen nocturno* (la noche apacible, la aparición de María como mujer idealizada, etc.), sino que además observamos cómo la armonía apenas se mueve del centro tonal, hasta el punto de que el pasaje comienza y acaba en la misma tonalidad (*do mayor*), con un claro sentido circular, propio del *régimen cíclico*. Además, su carácter mágico y atemporal, logrado gracias al uso que Tchaikovsky hace de la armonía, potencia esta idea de eternidad.

## CONCLUSIONES

En suma, el objetivo de este trabajo ha sido aplicar la *poética de la imaginación* de Durand a la literatura y a la música. Para ello, hemos elegido el texto literario de *Cascanueces y el rey de los ratones*, de Hoffmann, y su equivalente composición musical, *El Cascanueces*, de Tchaikovsky.

En cuanto al *Cascanueces* de Hoffmann, hemos podido comprobar la presencia de una gran diversidad de símbolos propuestos por Durand en la *poética de la imaginación*. En la presentación del cuento, hemos percibido diversos *símbolos de la inversión* y algunos *espectaculares* para mostrarnos una noche apacible y bella (la entrega de los regalos de Navidad). La presentación del muñeco Cascanueces no podría concebirse sin el papel que juega Drosselmeier a través del *símbolo cíclico* del reloj. En cuanto a Cascanueces, se trata de un *héroe diairético* extraño y muy poco habitual. Cabe señalar, además, la deglución positiva de las nueces y la figura de María como madre protectora (entendidos como *símbolos nocturnos de la inversión*). En la batalla contra los ratones, sin embargo, destaca la presencia de los enemigos *teriomorfos*, que se enfrentan al *héroe diairético* en la *noche nictomorfa*.

El *cuento de la nuez dura* se caracteriza por sus *símbolos ascensionales* (la soberanía y la belleza de la princesa, la sabiduría de Drosselmeier y el astrónomo, etc.). Estos símbolos contrastan con la *simbología teriomorfa* de la señora ratona. Cabe señalar, también, las tres pruebas que debe realizar Drosselmeier para salvar a la princesa, así como la simbología del siete como número negativo que se convierte posteriormente en positivo, por lo que el siete actúa como *símbolo cíclico*.

La derrota del rey de los ratones no se puede concebir sin los sacrificios que realiza María (*símbolos cíclicos*). El *mundo de las muñecas*, en cambio, destaca por los *símbolos del progreso* y, especialmente, por los *nocturnos de la inversión* (la noche apacible y la figura de la mujer idealizada) y *de la intimidad* (el bosque sagrado, la morada sobre el agua, etc.). El final del cuento se caracteriza por la conclusión de las tres pruebas (*símbolos cíclicos*) que tenía que superar María para salvar a Cascanueces, así como las tres pruebas que debía realizar el padrino Drosselmeier para el mismo fin.

Con respecto al *Cascanueces* de Tchaikovsky, hemos podido comprobar que no solo se puede aplicar la *poética de la imaginación* a la música, sino que además resulta fundamental para comprender el significado musical.

Hemos podido observar el enorme contraste simbólico existente entre el fragmento que corresponde a la batalla contra los ratones y el que representa el *mundo de las muñecas*. De esta forma, en la batalla contra los ratones, hemos podido escuchar los símbolos musicales *teriomorfos*, *nictomorfos* y *catamorfos* a través de la ausencia de una tonalidad y de una melodía definidas, entre otros muchos recursos. Dicha simbología, propia de *las caras del tiempo*, contrasta con los símbolos del *cetru* y *la espada*, gracias al uso de elementos musicales como la melodía ascendente (*símbolo ascensional*).

En cuanto al pasaje correspondiente al *mundo de las muñecas*, hemos podido observar la revalorización de las connotaciones negativas de los *símbolos diurnos* que aparecían en la batalla contra los ratones. De este modo, aparecen los *símbolos de la inversión* de la noche apacible y la mujer idealizada, gracias a recursos musicales como la definición clara de la tonalidad y el uso delicado, elegante y suave de la *dominante*. Además, hemos podido escuchar los símbolos musicales propios del *régimen cíclico* a través del carácter mágico que desprende el pasaje, así como su sentido circular (comienza y termina en la misma tonalidad, sin apenas moverse del centro tonal).

Por tanto, a través del análisis de ambas danzas antitéticas de *El Cascanueces* de Tchaikovsky, hemos podido comprobar no solo la presencia de la *poética de la imaginación* en la música, en sus tres regímenes (*diurno*, *nocturno* y *cíclico*), sino también el papel fundamental que juega la teoría de Durand a la hora de entender los distintos significados que nos ofrece la música. Además, *El Cascanueces* de Tchaikovsky es un ballet que remite al texto literario, por lo que su

simbología musical se relaciona claramente con los símbolos de dicho texto literario. Pero el hecho de que la música sirva para reforzar la simbología del relato da pie a pensar que pueda alcanzar por sí misma un carácter simbólico, aun en los casos en los que no remita tan claramente a un referente narrativo o descriptivo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1958). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ernestina de Champourcín (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballet Nacional Ruso (2019). “Cascanueces”. Julius Goldberg (ed.). Consultado en [CASCANUECES Ballet Nacional Ruso S. Radchenko - YouTube](#) [08/10/2023].
- Burgos, Jean de (1982). *Pour une poétique de l’imaginaire*. Paris: Seuil.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Durand, Gilbert (1968). *La imaginación simbólica*. Marta Rojzman (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, Gilbert (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Víctor Goldstein (trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Eco, Umberto (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- García Berrio, Antonio (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (1994). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- Hoffmann, E.T.A. (1988). *Cascanueces y el rey de los ratones*. C. Gallardo de Mesa (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

- López Cano, Rubén (2012). *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993). *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, Alfonso (2021). *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo (Ediuno), <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/64047>.
- Martínez Moreno, Arturo (2021). “La ontología del imaginario: una aproximación bachelardiana a sus estructuras en diálogo con Goethe y Gilbert Durand”. *Thémata. Revista de filosofía*, 63, pp. 359-382, <https://10.12795/themata.2021.i63.18> [08/10/2023].
- Salazar Quintana, Luis Carlos (2008). *La poética de la imaginación en el texto narrativo: elementos para la interpretación simbólica de la primera parte del «Quijote» de Miguel de Cervantes*. Alfonso Martín Jiménez (dir.). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Santos Vila, Sonia (2002). *E. T. A. Hoffmann en sus narraciones fantásticas: sueños, visiones y alucinaciones del Totalkünstler*. Madrid: UNED Ediciones.
- Solares, Blanca (2018). *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*. Barcelona y México: Anthropos Editorial y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tchaikovsky, Piotr Ilich (1951). *The Nutcracker ballet. Casse-noisette. Ballet féerie en 2 actes op. 71*. Irving and Alexander Broude (ed.). New York: Broude Brothers, [The Nutcracker \(ballet\), Op.71 \(Tchaikovsky, Pyotr\) - IMSLP](#) [08/10/2023].
- Vega Rodríguez, Margarita (2001). “La racionalidad de las metáforas y el significado musical”. En Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.). *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 115-126.