

LO FANTÁSTICO EN EL BALLET *COPPELIA*: UNA ADAPTACIÓN DE «EL HOMBRE DE ARENA» DE E.T.A HOFFMANN

ISABEL SEGURA MORENO

isegura@ujaen.es

Centro Universitario SAFA (Universidad de Jaén)

Recibido: 14-06-2016

Aceptado: 02-12-2016



RESUMEN

El ballet *Coppélia* es una adaptación del cuento «El hombre de arena» (1816), del escritor alemán E.T.A. Hoffmann. El presente trabajo pretende arrojar luz sobre la relación existente entre dos disciplinas artísticas —el ballet y la literatura— y, más concretamente, entre la obra literaria de Hoffmann y la obra coreográfica de Petipa. Para ello, trataremos de explicar el proceso a través del cual el texto literario se transforma en uno de los ballets más reconocidos y destacados a nivel internacional, exponiendo de la forma más clara posible las convergencias y divergencias existentes entre estas dos obras pertenecientes a disciplinas artísticas distintas.

PALABRAS CLAVE: literatura, ballet, fantástico, siniestro, autómata.

ABSTRACT

The ballet *Coppelia* is an adaptation of the short story «The sandman» (1816) by the German writer E.T.A. Hoffmann. This paper aims to show the relationship between two artistic disciplines —ballet and literature— and, more specifically, between Hoffmann's literary work and Petipa's choreographic work. We will try to explain the process through which the literary text becomes one of the most internationally recognized and prominent ballets, exposing as clearly as possible the convergences and divergences between these two works, which come from different artistic disciplines.

KEYWORDS: literature, ballet, fantastic, sinister, automaton.

INTRODUCCIÓN

El ballet *Coppélia*, también denominado *La Fille aux yeux d'émail* (La muchacha de los ojos de esmalte), es una adaptación de un cuento del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, titulado «El hombre de arena» (1816). La coreografía original¹ del ballet, compuesta de dos actos y tres escenas, estuvo a cargo de Arthur Saint-Léon, quien también fue autor del libreto junto a Charles Nui-tter,² archivero de la Ópera de París. De la obra de ballet original se han elaborado innumerables versiones y reposiciones, pero entre ellas destaca la versión que Marius Petipa realizó para el Teatro Bolshoi de San Petersburgo en 1884. Así, con su nueva versión del ballet *Coppélia*, compuesta de tres actos y elaborada a través del método de notación coreográfica Stepanov,³ Petipa otorgó a la obra maestra de Saint-Léon frescura y fascinación a partir de una inventiva coreográfica fantástica y virtuosa, sobre todo en las partes solistas con estilo académico y animadas con el color popular de las fuentes que predominaron en numerosas danzas en todo el ballet.

Tal y como explica Passi (1980: 133), el argumento de este ballet nos introduce en un mundo de autómatas, de muñecas y de fantoches destinado a importantes filiaciones temáticas que culminaría más tarde con la inquietante humanidad de la muñeca *Petrushka*, y que algunos años después daría título a otro ballet creado por Michel Fokine, perteneciente ya a los Ballets Rusos de Diágilev. En cualquier caso, dicho ballet —que constituye una pieza clave del repertorio de todo teatro o compañía de ballet— confirma, a través del amplio abanico de coreografías elaboradas, que la realidad puede ser representada bajo la forma de una multiplicidad de posibles perspectivas y puntos de vista, de manera expresa y contradictoria.

1. El estreno de la coreografía original tuvo lugar el 25 de Mayo de 1870.

2. Charles-Louis-Étienne Nui-tter (1828-1889) fue un dramaturgo y libretista francés reconocido en su época. Era abogado en el Tribunal de Apelación de París, pero desarrolló una gran pasión por el teatro, la ópera y la danza; y descubrió, en la década de 1860, los archivos de la Ópera de París, aún no clasificados. Decidió dedicar todo su tiempo a clasificarlos para su conservación y enriquecimiento, y colaboró en muchos libretos de óperas, obras teatrales y ballets. También se dedicó a la traducción de libretos de ópera (entre ellos, varios de Richard Wagner, que era su amigo y admirador).

3. Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896) fue un bailarín del Ballet Imperial de San Petersburgo que publicó en 1892 una notación de la danza con el título *l'Alphabet des Mouvements du Corps Humain*. Este «alfabeto de los movimientos del cuerpo humano» es una notación que codifica los movimientos de baile con las notas musicales y no con pictogramas o símbolos abstractos de nueva invención. A través de este método de notación de la danza, perfeccionado por Alexander Gorsky, aprendieron muchos otros grandes coreógrafos, entre ellos Marius Petipa. Hoy en día este método se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Harvard.

HOFFMANN Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

La novela gótica surgió en Inglaterra en el siglo XVIII, cuando el rechazo a lo sobrenatural en la vida cotidiana, derivado de la filosofía del neoclasicismo ilustrado, se tradujo en una fuerte condena de su uso literario y estético. Sin embargo, una serie de escritores como Horace Walpole, Clara Reeve o Sophia Lee primero, y Ann Radcliffe, William Beckford, Mathew Lewis o Charles Maturin después, se lanzaron a la aventura de escribir algo nuevo que cuestionara las normas establecidas. Frente a la razón, buscaron lo irracional, y ante la necesidad de optar por nuevas fuentes de inspiración, acudieron al miedo, dotando a sus narraciones de una serie de elementos fantásticos —de ahí que desde su origen, la novela gótica haya mantenido una estrecha relación con el denominado «género fantástico»—. Tanto es así, que varios autores, entre ellos Jackson (1981: 79), defienden que la literatura gótica constituye el inicio del género fantástico, ya que este fue el primer movimiento literario que tomó conciencia de la realidad en contraposición a «lo maravilloso».

Frente a la literatura maravillosa, repleta de narraciones mitológicas, novelas de caballerías y/o relatos de aventuras en los que el elemento transgresor era visto como un milagro en un mundo paralelo al nuestro, la ficción gótica experimentó un cambio profundo, que solo puede explicarse en virtud del siglo en el que se desarrolla: un siglo dominado por la filosofía de la Ilustración, por el poder absoluto de la ciencia y por un obsesivo culto a la razón que acabaría por imponer el racionalismo como única vía de comprensión del mundo. Todo esto trajo consigo la superstición y el milagro, que fueron contemplados como una transgresión del paradigma explicativo de lo real. Así, de acuerdo con estos nuevos principios estéticos, «lo sobrenatural» exigía un distanciamiento de los mecanismos de lo maravilloso en defensa del respeto hacia una realidad objetiva. Se había producido la apertura hacia la realidad; sin embargo, era necesario configurar un mundo perfectamente reconocible para que la irrupción del componente sobrenatural originara el efecto deseado (por ello, en palabras de David Roas (2001: 9), «la literatura fantástica, provoca [y, por tanto, refleja] la incertidumbre en la percepción de la realidad y el propio yo»).

En las narraciones góticas imperó siempre una lejanía temporal con respecto a los hechos narrados; sus historias se desarrollaban siempre en un tiempo pasado y oscuro, en la mayoría de ocasiones en un pasado medieval, pero que nunca aparecía determinado con precisión. Sin embargo, en la literatura fantástica aparecían alteraciones de la realidad cotidiana; es decir, una

realidad perfectamente identificable para los lectores, que a la vez experimentaban una sensación de inquietud al poder reconocerse en los lugares y situaciones que se mostraban en ella: «un mundo lo más cercano a la realidad que pueda existir, convirtiéndose el realismo en una necesidad estructural en todo texto fantástico», como expone Roas (2001: 24). Por tanto, mientras la intención de toda novela gótica es infundir miedo y terror a través de sus elementos macabros, crímenes horrendos, arquitectura sublime, etc., la intención de todo texto fantástico es suscitar en el lector una cierta inquietud o angustia ante la posibilidad de que lo irreal pueda irrumpir en el mundo cotidiano. Por ello, la literatura fantástica, apoyada en las convenciones históricas y culturales de la época, trató de plasmar la transgresión del concepto de realidad existente, sustituyendo el terror en pro de la sensación de inquietud, angustia y desasosiego. Todas estas razones, sumadas a la herencia de la literatura gótica, contribuyeron al surgimiento del género fantástico en Europa.

Posteriormente, dicho género fue evolucionando en busca de su propia autonomía y dio lugar al miedo, al fantasma, al vampiro, al monstruo y, a la vez, a una serie de autores que cultivaron ampliamente este género, otorgándoles a sus relatos un halo de terror psicológico que habría de presagiar en cierto grado el descubrimiento del inconsciente. *Frankenstein* (1818), de Mary Wollstonecraft Shelley, *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o *Drácula* (1897), de Bram Stoker, constituyen hitos de la historia de la literatura fantástica para cualquier lector. Sin embargo, el máximo exponente de este género fue el estadounidense Edgar Allan Poe, reconocido universalmente como uno de los maestros creadores del relato corto y, junto a él, el escritor alemán E.T.A. Hoffmann, que supo abrir el camino de la forma más acertada y admirable a toda esta estética que caracteriza lo fantástico y lo moderno. Como sostiene Juan Herrero (2000) en su obra *Estética y Pragmática del relato fantástico*, Hoffmann plasma en sus cuentos el lado fantástico que encierra la vida ordinaria —tal y como podemos apreciar en su obra «Cascanueces y el rey de los ratones» (1816), relato que también inspiró la creación de un ballet— y/o «las dimensiones de inquietante extrañeza que se derivan de la misteriosa e inefable interioridad del alma humana, interioridad soñadora, escindida, insatisfecha, arrastrada por obsesiones, sueños y visiones que nos ponen en contacto con lo sobrenatural o nos acercan al enigma de lo irracional y de la locura» (Herrero, 2000: 47).

En *Lo siniestro* (1919), uno de los estudios más completos que existen sobre los elementos terroríficos y su función en la literatura y el arte, Freud lleva a cabo una hermenéutica del desciframiento de un texto literario de Hoff-

mann —en concreto, de «El hombre de arena»— para desvelar los mecanismos del inconsciente y analizar desde el punto de vista psíquico la raíz de la que nace la sensación de lo siniestro (*unheimlich*); es decir, «algo con lo que uno se encuentra por así decirlo, desconcertado, perdido» (Freud, 1981: 2484) que, a su vez, es lo contrario de «lo íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico [*heimlich*]» (Freud, 1981: 2484). De hecho, Remo Ceserani (1999: 19-23) afirma que este ensayo de Freud es quizá el más sutil de sus trabajos sobre literatura, no solo por su contribución al desarrollo de sus teorías, sino también por sus observaciones acerca de los mecanismos internos presentes en una obra literaria. En primer lugar, según Freud, lo siniestro deriva del miedo a perder cierta parte del cuerpo, por ejemplo los ojos; así «la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil» (Freud, 1981: 2491), tal y como refleja la descripción de uno de los recuerdos de la infancia que causó serias secuelas en el subconsciente de Nathanael, personaje protagonista del cuento de Hoffmann: «¡Que viene el hombre de arena!», le decía su nodriza cuando era pequeño, y continuaba: «Es un hombre muy malo que viene en busca de los niños, cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que les sirvan de alimento a sus hijitos; estos tienen, al igual que los mochuelos picos ganchudos, y con ellos devoran los ojos de los niños que no son obedientes» (Hoffmann, 2003: 9-10).

El término psíquico referido a esta preocupación se denomina «complejo de castración infantil», y de él puede nacer el carácter de lo siniestro. Toda la tradición filosófica desde Platón y Aristóteles está basada en la metáfora de la vista, que permite establecer una relación objetiva con el mundo de acuerdo a los criterios del intelecto. La luz es la base de nuestro pensamiento, y también del gran proyecto de la Ilustración; sin embargo, cuando reina la oscuridad, quedamos expuestos a lo subjetivo y, con ello, nuestra mente queda abierta a una imaginación desbordada y fatal, que representa la muerte de la razón.

La segunda causa deriva del tema del doble o «el otro yo», que consiste en «el constante retorno de lo semejante con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos y actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas» (Freud, 1981: 2493). Todas las posibles manifestaciones del doble, que Freud considera relacionadas con la muerte, se traducen en «sustituciones del yo» y, por extensión, en las imágenes derivadas del reflejo con los espejos (Andrade, Gimber y Goicoechea, 2010: 78-80). En la literatura anterior al Romanticismo, la figura del doble, encarnada en los gemelos,

era utilizada para lograr un efecto cómico, como podemos apreciar en algunas comedias de Plauto, Molière y Shakespeare e, incluso, todavía en Lewis Carroll y su obra *Alicia en el país de las maravillas* (1865); pero, a partir del Romanticismo, la literatura fantástica aporta un nuevo enfoque a esta figura, que consiste en un reflejo de la encarnación del lado oscuro y misterioso del ser humano. Por último, lo siniestro también puede derivarse de la omnipotencia del pensamiento y de la mezcla de la vida y la muerte; es decir, la muerte que adquiere rasgos de lo vivo, y a la inversa. Al primer grupo pertenecerían todos los objetos inanimados que cobran movimiento, tales como aparecidos, fantasmas, sombras, estatuas con vida, cuadros que siguen la mirada, miembros que se mueven sin estar unidos al cuerpo, instrumentos que tocan solos, autómatas, marionetas, etc. Y en cuanto al segundo grupo, este estaría formado por sonámbulos y poseídos, a los que habría que añadir las máscaras, que eliminan la identidad de la persona a la vez que permiten ver sin ser vistas, estableciendo así una relación de superioridad en quien las porta.

En «El hombre de arena», que sirve de inspiración para el ballet *Coppélia*, Hoffmann se dirige al público lector —que ya no es infantil— afirmando que su objetivo de artista consiste en lograr convencerle de que no hay nada que contenga más aspectos fantásticos ni más aspectos maravillosos que la vida real: «Quizás, ¡oh, lector mío! pienses que no hay nada más absurdo y fantástico que creer que el poeta puede reflejar la verdadera vida en su espejo bruñido, que sólo da un oscuro reflejo» (Hoffmann, 2003: 29). Así, esta obra literaria pretende ser un espejo que intenta iluminar y profundizar en las apariencias de la vida real, pero será siempre un espejo subjetivo y deformante, no solo porque ofrece un reflejo irreal, sino también porque en él se está proyectando la sensibilidad soñadora y creadora del escritor (Herrero, 2000: 47). De ahí su tendencia a fundir y confundir una vez más lo real con lo imaginario, lo soñado con lo vivido, ofreciendo un mundo ambiguo que el lector tendrá que interpretar; por esto también su obsesión por los temas del reflejo y del desdoblamiento de la personalidad, su afición por los espejos y los instrumentos de óptica que deforman la realidad ante la mirada del sujeto, y su gusto por recurrir al procedimiento narrativo del relato que encuadra otro relato.

En definitiva, la literatura fantástica supuso una forma de resistencia al monopolio de la totalización racionalista, pues surgió contra la utilidad de la razón y su discurso de referencia, como explica Iris Zavala (2011). Desde su emergencia proyectó una heterología discursiva y se levantó contra el monopolio del lenguaje racional y realista. Todo esto trajo como consecuencia que el progreso incansable de la ciencia y la industria se invirtieran a través de las

indecisiones, creando así naturalezas inexplicables y monstruosas, el concepto de irracionalidad, los sueños, los dobles y las pesadillas.

DE «EL HOMBRE DE ARENA» AL BALLET *COPPÉLIA*

Del embrujado y oscuro argumento del cuento «El hombre de arena», perteneciente a toda esta estética, queda sin embargo mucho menos en el ballet. Por contraste, *Coppélia* se presenta al público como una vivaz comedia en la que los momentos dramáticos se resuelven, cuando más, en lo grotesco y en lo característico del personaje del Doctor Coppelius (Passi, 1980: 133). Por tanto, aunque el ballet *Coppélia* está inspirado en el cuento del escritor alemán y reproduce su esencia, su narración se va a desarrollar de un modo bastante diferente con respecto a la obra literaria e, incluso, va a alterar el nombre de sus personajes —a excepción de Coppelius, cuya caracterización resulta idéntica en ambas creaciones artísticas—.

Este personaje que deteriora a Nathanael y a sus hermanos la inocencia de la infancia, representa en el ballet la conjunción de dos personajes de la obra literaria: Coppola, el vendedor de barómetros y el profesor Spallanzani, creador de Olimpia. En el cuento de Hoffmann, Spallanzani, con la ayuda de Coppelius, es el que da vida a la muñeca autómatas de la que Nathanael se enamora perdidamente; sin embargo, en el ballet, aparece solamente el personaje de Coppelius como creador de la muñeca —que en este caso se llama *Coppélia*, de ahí la denominación de la obra—. Por tanto, este personaje que solo posee en el ballet un papel de mimo, aporta matices siniestros y misteriosos al argumento del ballet, de forma similar a como lo hiciera Drosselmeyer (otra criatura hoffmanniana) en *Cascanueces* (1892). De este modo, gracias a la descripción que Nathanael realiza de Coppelius en su primera carta, dicho personaje se presenta en el ballet con las mismas características que en la obra literaria:

Figúrate un hombre alto, ancho de hombros, con una cabeza disforme, rostro apergaminado y amarillento, cejas grises muy pobladas, bajo las cuales brillaban los ojos de gato, y nariz larga que se encorbaba sobre el labio superior (...). Coppelius vestía siempre levita de color gris, cortada a la antigua, chaleco y calzón del mismo estilo, medias negras y zapatos de hebillas. Su peluca, muy pequeña, apenas cubría la parte superior de la cabeza, de modo que los tirabuzones no llegaban ni con mucho a las orejas, muy grandes y coloradas, y en la nuca quedaba descubierta la hebilla de plata que sujetaba su corbata raída. En fin, toda su persona era espantosa y repugnante (Hoffmann, 2003: 12-13).

El cuento de Hoffmann narra la vida de un estudiante, Nathanael, que está traumatizado por la muerte de su padre ocurrida en su infancia. A pesar de estar comprometido con la hermosa Clara, se enamora de Olimpia, una muñeca-autómata construida por el profesor Spallanzani y su cómplice, el Doctor Coppelius. Nathanael cree que es una mujer real; sin embargo, el descubrimiento de que Olimpia no es humana lo llevará a la locura. El cuento se inicia a partir de tres cartas cuya finalidad es crear la ilusión de cercanía y realismo con el lector, un recurso que ya había empleado con éxito Goethe algunos años atrás. En la primera carta, Nathanael recuerda el terror que sentía en la infancia hacia el legendario hombre de arena, que arrancaba los ojos de los niños y les echaba arena hasta hacerles sangrar, para luego llevárselos como alimento a sus hijos. Nathanael cree que el hombre de arena es Coppelius, un ser demoníaco que mató a su padre, y que le perseguirá durante toda su vida. En la segunda carta, Clara, que es consciente de las fantasías de Nathanael, le explica que sus temores no son reales y le demuestra que Coppelius no es el hombre de arena ni el responsable de la muerte de su padre, sino que este habría muerto por causa de un accidente ocurrido en algún experimento de alquimia. Nathanael, que no logra ser convencido por su prometida, le declara a Lothair, amigo íntimo y hermano de Clara, en la tercera carta, que ha recibido la visita de un vendedor de instrumentos de óptica llamado Coppola y que está convencido de que se trata del mismo Coppelius.

No obstante, la trama del ballet se desarrolla de forma diferente. Los habitantes de una sencilla aldea se han reunido para festejar la llegada de la nueva campana de la iglesia; mientras tanto, dos jóvenes, Franz y Swanilda, absortos en un amor mutuo, planean celebrar su boda. Justo por encima de ellos, en un balcón, aparece sentada Coppélia, una muñeca de tamaño natural que ha fabricado el Doctor Coppelius y, de pronto, Franz y Swanilda empiezan a discutir. Esta acusa al joven de coquetear con las demás chicas de la aldea pero Franz lo niega, asegurándole que ella es la única mujer para él; sin embargo, Swanilda no queda convencida y se aleja corriendo enfadada. Seguidamente, Coppelius lleva a la plaza a su muñeca y la muestra orgulloso a todos los habitantes del lugar, que quedan encantados con su presencia. Franz empieza a sentirse atraído por ella hasta que, finalmente, le declarará su amor; Swanilda se entera de lo sucedido, monta en cólera, y entonces se desatará la acción.

Aunque la coreografía de Petipa convierte un cuento de carácter macabro en una pieza más sentimental y divertida, es necesario resaltar que en ocasiones lo siniestro también constituye un elemento más del ballet. De he-



FIGURA 1. Ilustración del cuento «El hombre de arena», de E.T.A. Hoffmann.

cho, Franz es seducido por los encantos de la bella Coppélia (Olimpia en la obra literaria) que es auspiciada por Coppélius, un creador perverso que manipula las certezas confiadas que tienen sus allegados acerca de lo real. El personaje de Franz representa un papel destacado en la trama del ballet porque su configuración obedece a los cánones de la danza académica y no al mimo asignado a él; por ello, su papel adopta una mayor complejidad en la coreografía. Por otro lado, tanto el ballet como la obra literaria mantienen en común dos elementos clave: el *Doppelgänger* y el *autómata*.

El *Doppelgänger*, vocablo alemán procedente de «doppel» (doble) y «gänger» (andante), hace referencia a seres o entes que no tienen sombra ni reflejo y andan por el mundo causando males a la persona que imitan. Así, en las leyendas germánicas, ver a un *doppelgänger* es significado de augurio de muerte (Molina, 2007: 10-12). Este concepto introduce al lector del cuento de Hoffmann en el importante argumento de la potencialidad visionaria de la mente humana, y mediante el empleo de los espejos, de los instrumentos ópticos, de las superficies reflejantes, reflectantes y, también, de los procedimientos de aumento, de empequeñecimiento y de cambio de perspectiva visual, se muestran problemas derivados de la fuerza alucinatoria de la imagen, de la subjetividad de la percepción y, cómo no, del desdoblamiento. Por ello, un momento muy importante del relato es cuando el personaje de Coppola reaparece para ofrecerle anteojos a Nathanael, porque a partir de que el pro-

tagonista mire a Olimpia con los anteojos la verá de otra manera y, entonces, se desatará su locura. Por esta razón, algunos estudiosos de la obra de Hoffmann, entre ellos Ceserani, sostienen que el recurso central de la obra literaria es «la presencia del ojo y de las formas de ver» (Ceserani, 1999: 38), un elemento que quizá de forma menos notoria, también puede apreciarse en el ballet y, más concretamente, en el personaje de Coppélia. Así, en el primer acto, esta aparece en escena intentando ejecutar una danza caracterizada por su rigidez, en la que el movimiento de los ojos adquiere una importancia primordial.

Los personajes de la obra literaria están contruidos sobre el modelo de la duplicación de sus particularidades: Olimpia-Clara, Coppélius-Coppola y Spallanzani-Coppola (Gil, 1998: 117); algo que también se aprecia claramente en la coreografía. En esta, el personaje de Coppélia es visto como la gran creación y la encarnación de su creador hasta tal punto que lleva su nombre, lo que revela el parentesco del ballet *Coppélia* con otra obra clave de la literatura universal: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Coppélius intenta dotar a «su hija» de vida humana y, por ello, trata de hechizar a Franz para conseguir desviar su espíritu y lograr que se enamore de ella. Por lo tanto, vemos cómo el esquema de la duplicación de personajes Coppélius-Coppélia, Swanilda-Coppélia, Coppélius-Franz, también *se hace patente en el ballet* que, a su vez, reproduce un esquema fiel con respecto al texto literario, dando lugar a las siguientes dicotomías de personajes: Swanilda-Clara, Coppélia-Olimpia, Franz-Nathanael y Coppélius-Coppélius. Por otro lado, el recurso de la duplicidad también se aprecia de manera nítida en la ambientación y en la escenografía del ballet; así, mientras que la fantasía, los experimentos y lo siniestro están presentes en el segundo acto, el carácter costumbrista brota del primero y del tercero, en los que, además, tienen lugar varias danzas folclóricas como mazurcas, zardas, gigas y boleros; de las cuales, a través de su fuerza, vistosidad y colorido, se desprende un cierto eco de libertad anunciado a lo largo de todo el ballet.

El autómatas es el otro elemento clave que aparece en el cuento y en la coreografía. A través de este recurso, se plasma cómo la idea de lo ordinario se vuelve siniestra y aterradora cuando el mecanismo entra en movimiento, produciendo autómatas que se mueven en categorías imprecisas, que juegan y ponen en cuestión los límites entre lo humano y lo que no lo es, como refleja el personaje de Coppélia en el ballet y el de Olimpia en el relato. De este modo, primero Hoffmann y después Petipa, parecen presagiar a través de su obra un futuro en el que los autómatas puedan dominar el mundo como na-

rran las novelas de ciencia ficción en las que aparecen robots de inteligencia artificial. Esta idea queda perfectamente plasmada en la versión realizada por Oleg Vinogradov de este ballet, en la que al final, durante la celebración de las nupcias de Swanilda y Franz, este mira a su pareja de baile y se percata de que no está bailando con su prometida sino con Coppélia; enseguida mira hacia el balcón y observa desconcertado a Coppélius y a Swanilda que le sonríen y le saludan con la mano.⁴

En definitiva, el autómatas se ha utilizado y se continúa utilizando como entidad sobre la que se confían los temores más trascendentales, tales como el miedo a las enfermedades y a la muerte, la idea de eternidad, la intención de ser Dios a través de la creación de un ser a imagen y semejanza del ser humano, así como la creación de la mujer ideal; pero también, el autómatas aparece identificado con el símbolo de la reflexión sobre la libertad, del inconsciente y de las zonas oscuras de la psicología humana a partir de la duplicación, lo siniestro y lo monstruoso. Algunos de estos elementos, presentes tanto en la obra literaria como en la coreografía, se encuentran latentes en el recorrido de la historia de la representación del cuerpo mecanizado en el arte. De este modo, Carol Lee, en su libro *Ballet in Western Culture*, refiriéndose al ballet *Coppélia*, expone lo siguiente:

The one exceptional ballet of the Second Empire was Arthur Saint-Leon's brilliant comic success, *Coppelia*, ou *La Fille aux yeux d'email* (1870, Coppelia, or the girl with Porcelain Eyes), produced shortly before his death (...) Symbolically reflecting the times, the automata in Coppelia suggested the dawning age of world mechanization and the sinister prospect of machines running amok (Lee, 2002: 174).

Posteriormente, a finales del siglo xx, con la aparición y el desarrollo de la informática y la tecnología, el ser humano volvería a soñar y continúa haciéndolo con autómatas, robots y androides llenos de inteligencia y humanidad, lo que contribuyó a una gran proliferación de obras literarias y versiones cinematográficas de ciencia ficción. Entre ellas destaca *Blade Runner* (1982) del británico Ridley Scott; sin duda, una obra maestra que constituye un punto de referencia y un icono cultural de nuestro tiempo, ya que, más que una simple utopía futurista propia del género, esta obra plantea problemas eternos como la vida y la muerte, el fatídico discurrir del tiempo, la rebelión contra el infausto destino, la extrañeza ante el otro... protagonizada por seres que habitan

4. Oleg Vinogradov (dir.), *Coppélia*. Warner Music Group Company, EE.UU, 1993.

en el caos deshumanizado de las grandes metrópolis; es decir, por nosotros mismos.

LOS PERSONAJES FEMENINOS: COPPÉLIA (OLIMPIA) Y SWANILDA (CLARA)

Mientras que en el cuento de Hoffmann todo el protagonismo recae en personajes masculinos —fundamentalmente en Nathanael—, en el ballet las auténticas protagonistas son las mujeres. Incluso, aunque la coreografía lleva por título el nombre de un personaje femenino vital para el desarrollo de la trama, es necesario resaltar que la verdadera protagonista de la obra de ballet es Swanilda, la joven prometida de Franz, que se corresponde con el personaje de Clara en el texto literario. En el relato, Clara representa a la mujer dulce y hermosa que espera la llegada de Nathanael de Ginebra, ciudad en la que se encuentra finalizando sus estudios universitarios; lo que demuestra que el texto literario reproduce el discurso imperante de su época, que consistía en relacionar las virtudes de lo femenino con características sutiles, etéreas y delicadas. Para ello, el escritor utiliza calificativos como «angelical» y «ángel» para referirse a Clara, atributos también empleados por otros autores como Goethe y Schiller y que incluso el propio Leroux utilizaría, un poco más tarde, en su gran obra *El fantasma de la ópera* (1895). De este modo, Nathanael, para referirse a su prometida, dice lo siguiente: «Clara pensará que llevo una vida desenfrenada y que olvido a mi dulce ángel, cuya imagen llevo profundamente guardada en mi memoria» (Hoffmann, 2003: 6) y, continúa más adelante:

Clara no era hermosa en la acepción vulgar de la palabra. Los arquitectos hubieran elogiado sus exactas proporciones, los pintores habrían visto en los contornos de su busto la imagen de la castidad, y se habrían enamorado al mismo tiempo de su magnífica mata de pelo como la de una Magdalena, apropiándose del colorido, digno de un Battoni. Uno de ellos fanático de la belleza habría comparado los ojos de Clara con un lago azul de Ruysdael, en cuya límpida superficie se reflejan con tanta pureza los bosques, los prados, las flores y todos los poéticos aspectos del más rico paisaje (Hoffmann, 2003: 6).

Sin embargo, Clara es también una mujer sensible, sensata e inteligente que representa la claridad, la luz y la razón; de ahí su nombre. Ella intenta que Nathanael deje atrás sus fantasías y regrese al mundo real, y para ello emplea argumentos lógicos basados en la razón; pero este, que se siente incapaz de contradecirlos, se enfurece y desacredita sus razonamientos al considerarla un ser inferior: «en realidad resulta difícil creer que una persona tan ingenua

y sencilla pueda hacer unas distinciones tan sutiles y escolásticas» (Hoffmann, 2003: 25). Clara insiste en convencer a su amado para que deje atrás todas sus alucinaciones, pero su empeño resulta un fracaso:

Precisamente iba a decirte que todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada. Coppélius podrá ser el más aborrecible de los hombres y, además, como odiaba a los niños, por eso sentíais repulsión ante su vista. Has hecho la personificación del hombre de la arena, tal como podría hacerla un espíritu infantil impresionado por cuentos de nodriza. Las entrevistas nocturnas de Coppélius con tu padre no tenían seguramente otro objeto que el de practicar operaciones de alquimia; tu madre se afligía, porque ese trabajo debía ocasionar gastos muy grandes sin producir nunca nada y, por otra parte, tu padre, absorbido por la engañosa pasión investigadora, descuidaba los asuntos de su casa y la atención a su familia. Tu padre ha encontrado la muerte debido a su propia imprudencia, y Coppélius no tiene culpa alguna (...) Sé que vas a compadecer a tu pobre Clara y vas a decir: «Este carácter razonable no cree en lo fantástico, que envuelve a los hombres con brazos invisibles; sólo considera el mundo bajo su aspecto más natural, igual que el niño pequeño sólo ve la superficie de la fruta dorada y reluciente, sin adivinar la ponzoña que esconde». ¡Ah, mi querido Nathanael! ¿No crees también que en los caracteres alegres, ingenuos, inocentes, puede existir un presentimiento de que hay un oscuro poder capaz de corrompernos? (Hoffmann, 2003:21-23).

Su modo de actuar resulta imprescindible en el devenir de la trama porque continuamente expresa lo que piensa sin reparo y en ningún momento de la narración es censurada; por ello, su personaje está caracterizado de forma diferente respecto a personajes femeninos anteriores, como por ejemplo Lotte, la protagonista del *Werther* (1774), anunciando así la presencia de un discurso más modernizador en relación a las mujeres de la literatura alemana. No obstante, este discurso modernizador atribuido a los personajes femeninos da un paso más en la obra de ballet: en él, Swanilda consigue desplazar a Franz como el personaje principal para convertirse en la estrella indiscutible de la escena; ella es la encargada de construir el argumento del ballet y por eso toda la acción gira en torno a su personaje. Al igual que Clara, Swanilda se percibe en la coreografía como una mujer sensible, sensata e inteligente; pero a la vez, es divertida, alegre, coqueta y temperamental —como Kitri de *Don Quijote*— e incluso rebelde. Así, cuando acusa a Franz de coquetear con las demás jóvenes de la aldea y este lo niega, como no queda convencida ni satisfecha, se enfada, huye y lo abandona, dando muestras de su carácter enérgico desde el inicio de la obra. Swanilda es una mujer fuerte y segura

de sí misma que no está dispuesta a que la engañen, y por consiguiente se niega a sufrir desvelos por los caprichos de un hombre que asegura sentirse atraído por una muñeca-autómata. Por ello, pese a estar enamorada de Franz actúa con sensatez, decide alejarse de él y no siente ningún reparo por dejarse ver en escena, alegre y divertida en compañía de sus amigas.

El ballet *Coppélia* opta por criticar y satirizar las características de obediencia y pasividad vinculadas a las mujeres en esta época. Swanilda no espera angustiada el arrepentimiento de Franz y por eso actúa; trama un plan de venganza y hace partícipe a sus amigas. Ella no es Clara, recluida en una gran mansión aguardando a Nathanael, ni tampoco Giselle, deshecha por el rechazo y afligida: tan solo es una joven sencilla y de clase humilde que no se deja vencer y que no se detiene ante nada. Así, decide asaltar la casa del Doctor Coppelius en compañía de sus amigas para descubrir los misterios que alberga el misterioso doctor y hacer frente a su verdadera rival: la muñeca Coppélia.

A diferencia del texto literario, en el que el taller de Spallanzani y Coppelius se presenta como un escenario reservado solo para los hombres, este espacio es también usurpado por las mujeres de nuestro ballet; así, al oír los pasos de Coppelius, cunde el pánico entre las jóvenes, que deciden vestir los atuendos de las diversas muñecas y ocultar los maniqués. Entonces, Swanilda se desliza entre la ropa de Coppélia y se hace pasar por ella, interpretando una danza al estilo de la muñeca caracterizada por movimientos rígidos y mecanizados que aportan al ballet una gran comicidad. Este pasaje de vital importancia en la coreografía debido a la acción que lleva a cabo Swanilda, representa para la historiadora de danza Sally Banes una verdadera revolución feminista, y por ello en su obra *Dancing women. Female bodies on stage*, recoge lo siguiente:

It is striking that in Act II, Swanilda carries out what might be seen today as a feminist revolution in Dr. Coppelius's workshop, zestily attacking the patriarchal control of the father-figure and flaunting her indocility. When she is disguised as Coppelia, her dancing metaphorically embodies and emancipatory movement from total restriction, dependent on the alchemist's authority, to autonomy, signified, by her full of motion and her impetuous, untameable actions (Banes, 1998: 38).

Franz ha sucumbido a las magias oscuras del Doctor Coppelius, busca a Coppélia en el taller y cuando la encuentra le declara su amor, pero pronto se percata de que en realidad se trata de Swanilda, y al darse cuenta del gran error que ha cometido, intenta ocultarse debajo de una enorme máscara; sin

embargo, la astuta joven lo descubre, lo empuja, y este cae al suelo desmayado. Según la opinión de algunos estudiosos de la obra literaria de Hoffmann, Nathanael se siente atraído y más cómodo con la muñeca-autómata no porque esta pueda condescender con su narcisismo sino porque Clara es activamente nociva para él, mientras que Olimpia es inerte (Ellis, 1981: 1-16): un argumento que también aparece en el film *Il Casanova* (1976), de Federico Fellini, en el cual, el protagonista solo consigue completarse cuando copula con una mujer artificial, un objeto recreado e idealizado que será el único capaz de proporcionarle placer precisamente por su frialdad inerte, porque como apunta Pilar Pedraza, «lo que él buscaba sin encontrarlo era a una querida inofensiva, un juguete masturbatorio que en un estado servil e indolente mitigara los fuegos más siniestros de su alma, porque en definitiva todas las mujeres son para él lindos objetos, muñecas mudas» (1998: 288).

Una vez consciente, Franz implora el perdón de Swanilda pero esta se muestra reacia, se burla de él por haberse enamorado de una muñeca-autómata y se aleja de nuevo. Ahora ya solo quedan en escena Coppélia y su creador, que se muestra en escena muy enfadado: su gran deseo de unir a Coppélia y a Franz ha resultado inútil por culpa de Swanilda. La ingeniosa joven ha usurpado el espacio privado de Coppélius, ha revuelto su taller, ha logrado desenmascarar a la muñeca y por consiguiente a él mismo. En este ballet una mujer le ha ganado la batalla a un hombre, por ello Sarah Kaufman (2012), en una entrevista realizada para el *Washington Post*, refiriéndose a Swanilda, afirma: «If Coppélius was searching for the secret of life, Swanilda spelled it out for him: a woman with brains and a goal».

Por consiguiente, vemos cómo tanto la coreografía como el texto literario nos han conducido a la misma acción: el descubrimiento por parte de Franz (Nathanael) de que Coppélia (Olimpia) es una muñeca-autómata, aunque dicha acción se desarrolla de un modo bastante diferente en ambas manifestaciones artísticas. De este modo, mientras que en el cuento el protagonista descubre por sí solo que Olimpia es una autómata, y «al ver la cabeza en el suelo Nathanael [reconoce] con espanto una figura de cera, y [puede] ver que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto» (Hoffmann, 2003: 56); en el ballet es Swanilda la que descubre la naturaleza de Coppélia y la que consigue que Franz deje atrás sus alucinaciones y retorne al mundo real. Por lo tanto, tal y como sostiene Banes, la inversión de los roles de género está en primer plano en este ballet porque de nuevo es una mujer, en este caso Swanilda, la que logra rescatar el alma del pusilánime Franz a través de su ingenio, su fuerza, su astucia y su bravura (Banes, 1998: 40).

En esta misma escena desarrollada en el segundo acto, tiene lugar otro momento destacado para la coreografía, en la que los muñecos y las muñecas del taller de Coppélius interpretan una serie de pequeñas variaciones de ballet que divierten a Swanilda y sus amigas: una danza china, una danza española, una danza escocesa, y otra danza interpretada por el conocido muñeco Cascanueces, que también se encuentra recluido en el taller de Coppélius y que daría título a otro ballet coreografiado por Petipa. Aunque dos de estas pequeñas variaciones (en particular, la danza china y la danza ejecutada por Cascanueces) están interpretadas por hombres, resulta curioso cómo algunas versiones de ballet, sobre todo las más fieles a la obra original, exhiben bailarinas que interpretan papeles masculinos. Por ello, es interesante destacar que incluso el papel de Franz en un principio fue representado por una mujer travestida, algo que era bastante usual en la época, como sostiene Lynn Garafola. Según esta autora, hubo un momento en la década de los sesenta del siglo XIX en el que ya no causaba ningún interés ver a hombres protagonizando escenas de ballet, y por consiguiente, estos fueron relegados a papeles como el del Dr. Coppélius, que solo requerían mimo e interpretación: «Men on the ballet stage were fine, it seemed, so long as they left is youthful, beardless heroes to the ladies and so long as they were elderly and, presumably, unattractive» (Garafola, 1985-1986: 35).

Por contraste, Swanilda, el personaje protagonista de la coreografía, se configura a través de los cánones de la danza académica; ella sí baila y por lo tanto es la que requiere toda la atención del público. A diferencia de otros ballets como *La sylvie* (1832) y *Giselle* (1841), pertenecientes a épocas anteriores y en los que los personajes femeninos tienen un cariz fantástico e idealizado, este ballet representa claramente el poder de la mujer no como una amenaza, sino como un atractivo, que también reside en la técnica del ballet académico. En el tercer acto, Franz aparece en escena arrepentido y ruega a Swanilda que lo perdone; sin embargo, esta se muestra contraria y no duda en rechazarlo tres veces, provocando las mofas de todos los habitantes del lugar, que ven en ella a una auténtica heroína. Finalmente, Swanilda, que sigue enamorada de Franz, decide perdonar al joven y aceptarlo en matrimonio: en ese momento todo es alegría y jolgorio, pero de imprevisto llega Coppélius muy enfadado, reclamando daños y perjuicios. Pronto intervienen el padre de Swanilda y el Alcalde, que dan a Coppélius una bolsa llena de dinero, consiguiendo que se aleje de sus vidas para siempre. En este momento tienen lugar los solos más elocuentes de toda la coreografía, interpretados por Swanilda y Franz y el *Pas de deux*, que simboliza el amor que existe entre los jóvenes. De esta manera,

esta sensación de libertad que se desprende continuamente del ballet *Coppélia*, vuelve a apreciarse cuando Swanilda logra su objetivo, dando rienda a su comportamiento alegre, enérgico y desenfrenado (Banes, 1998: 38). Gracias a ella, el amor, la razón y desde luego, la danza académica, consiguen triunfar en el ballet de Petipa.

Al fin, tiene lugar la celebración de las bodas de Swanilda y Franz a la que asisten todos los habitantes de la aldea, que interpretan numerosas danzas en honor de la pareja. Entre ellas, y representadas a través de curiosas variaciones, las figuras alegóricas del Amanecer, la Oración, el Trabajo, la Discordia, la Guerra y la Paz, presiden la celebración de los jóvenes; apareciendo, por último, la Tarde y la Noche, que guían la procesión de los Placeres (Banes, 1998: 37). Así pues, vemos como a diferencia del cuento de Hoffmann, en el que Nathanael ha sido vencido por su locura ante la impotencia de Clara, el final que ofrece el ballet es de todo menos trágico.

Coppélia es otro personaje femenino fundamental en la coreografía, cuya construcción funciona como un reflejo ridiculizado de la representación femenina presente en el imaginario cultural alemán. Olimpia, nombre empleado para este personaje en el texto literario como una burla de lo clásico, «la que viene del Olimpo», es un ser inanimado, incapaz de hablar, con dificultades para moverse y cuyo objetivo primordial es burlar a Nathanael. Su comportamiento expone de forma sarcástica el papel de la mujer en la época romántica; así, aunque Coppélia es una muñeca-autómata, su conducta no es muy distinta a la de otras mujeres reales presentes en obras literarias anteriores al Romanticismo, en las que estas eran relegadas a personajes secundarios o de utilería, no participaban en los debates propuestos o se limitaban a servir el té. Sin embargo, la irrupción de la muñeca-autómata en el mundo cotidiano en el que se desarrollan tanto la obra literaria como la coreografía, muestra que esa «normalidad» estaba empezando a ser cuestionada. En el ballet de Petipa, de corte más cómico, la proyección de este personaje femenino cumple la función de ser un portador de lo siniestro y lo desconocido.

Coppélia es una muñeca carente de espiritualidad y de pensamiento, y está diseñada tan solo para imitar el movimiento mecánico de los seres humanos; no obstante, se vuelve objeto amado del protagonista del ballet que, al igual que Nathanael o el protagonista del *Werther* de Goethe, se pierde totalmente en su pasión. Coppélia, sentada en el balcón, no decide; se mueve por sí misma pero no tiene metas. Su sonrisa pintada y sus ojos de esmalte carentes de vida dan muestras de su inigualable —y a la vez— inquietante hermosura, dado que «su proceso de construcción responde invariablemente a un

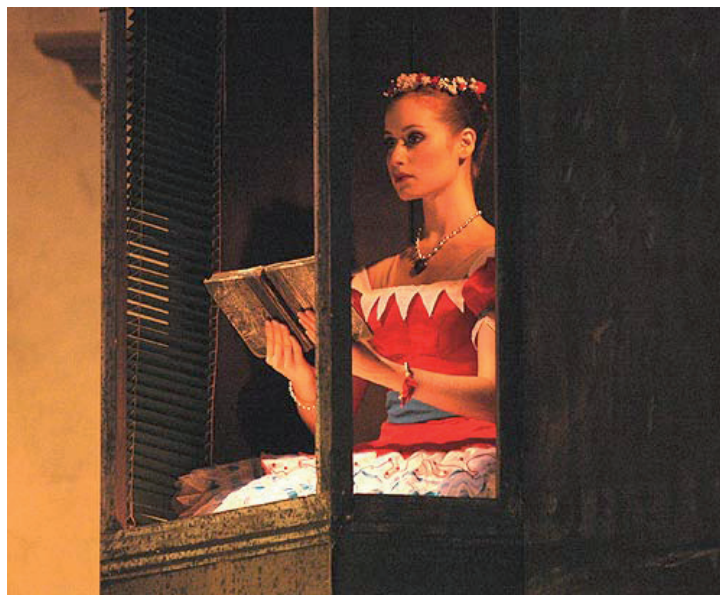


FIGURA 2. La muñeca Coppélia (Royal Ballet, 2004).

deseo de superar a la mujer natural», por lo que [las autómatas] acostumbran a estar dotadas de una gran belleza» (Mora, 2011: 334-344).

Coppélia tiene un peso destacado en el ballet de Petipa y por ello aparece en los tres actos que conforman la coreografía. Este personaje consigue enamorar a Franz, pues su mayor encanto consiste «en su limitado vocabulario y su capacidad de sumisión» (Mora, 2011: 281); sin embargo, no puede corresponderlo, no puede obedecer a sus deseos. Su papel representa la ilusión de crear movimiento, pero este queda supeditado a su creador, que la quiere pero sin hacerla querer. Coppélia es en todo igual a la más hermosa de las muchachas, nada la distingue en apariencia; pero no actúa, no decide, no siente odio ni venganza, no se siente considerada pero tampoco pretende ser igual y no busca compañía en un semejante, simplemente se deja buscar.

Sentándose junto a Olimpia, tomó su mano entre las suyas y le habló de su amor con toda el fuego de la pasión que sentía, aunque ni Olimpia ni él mismo comprendían bien lo que trataba de expresar. Más ésta mirándole fijamente, sólo suspiraba: ¡ah..., ah..., ah...! Nathanael exclamó: ¡Oh, mujer celestial que me iluminas desde el cielo del amor! ¡Oh, criatura que ilumina todo mi ser!, y cosas por el estilo, pero Olimpia únicamente respondía: ¡Ah, ah! (Hoffmann, 2003: 48).

Desde la proyección simbólica presente en el ballet, *Coppélia* refleja una dualidad quizá aterradora: es un ser siniestro porque está relacionada con lo automático, lo oscuro, lo pasional, lo desconocido y, cómo no, lo irracional. Y es también la otra cara de la dominación: el miedo del amo al esclavo; el temor a que lo dominado se des controle y pueda vengarse y suplantar el lugar del poderoso. Por eso, las mujeres han sido representadas en la literatura por figuras que encarnan la maldad: las brujas, las mujeres-panteras, las mujeres dominantes, las envenenadoras, las madres crueles... De igual manera, las muñecas-autómatas también son siniestras y dan miedo porque representan una realización simbólica ideal de la feminidad (Bernárdez, 2009: 269-284); son mujeres transgresoras del orden establecido y las que conducen al buen burgués a los placeres prohibidos fuera del lecho matrimonial (Bornay, 1995: 243). Como defienden tantas autoras feministas —entre ellas Bernárdez Rodal—, muchas mujeres, como *Coppélia*, han sido consideradas *ángeles del hogar*; pero también demonios concupiscentes, seres venenosos que podían contaminar con la mirada o con la sola presencia, y explica:

El modelo de mujeres-muñecas es un modelo de feminidad basado en una estética «radical» de lo artificial que resulta atractivo porque es inalterable y manipulable. Es un modelo que intrínsecamente des-problematiza las relaciones siempre conflictivas en la vida entre los géneros. Es dócil, bella y obediente, pero también siniestra. Es la cara opuesta del modelo también ideal de mujer-madre que había constituido una de las formas simbólicas más potentes en las representaciones tradicionales (Bernárdez Rodal, 2009: 281).

El personaje de *Coppélia* es visto en la coreografía como un personaje contrario a la protagonista, a diferencia de lo que había ocurrido con otros personajes femeninos de ballets como *Cascanueces*, *La bella durmiente* o *Cenicienta*. *Coppélia* se presenta en la obra de ballet como la rival de Swanilda, no solo por haber conseguido eclipsar el corazón de Franz, provocando la ira de la protagonista, sino también porque su papel supone claramente lo contrario a las directrices marcadas por la técnica de la danza académica. Así, sus movimientos irregulares, hieráticos y mecanizados a la hora de ejecutar pasos de baile, colisionan de la forma más brusca con la belleza, el equilibrio, la armonía, la simetría, la elegancia y la perfección técnica presentes en Swanilda, en la que lo bello es una cualidad formal y objetiva que se traduce en estas características, propias de la danza académica (Pérez, 2008: 66). Y expone Banés: «The contrast between the robot Coppelia's jerky, irregular spurts of movement and Swanilda's rhythmic, animated, highly articulate and we-

ll-balanced leg movements and footwork, coordinated with her gracious arm gestures—, i.e., the humanity of her dancing—serves to highlight graphically witch “woman” is more desirable as a spouse» (Banes, 1998: 37-38).

Por todos estos motivos, el ballet expone en escena a dos mujeres contrarias: Coppélia y Swanilda. De las dos, el ballet opta por ensalzar a la segunda; una mujer real, sensata, inteligente y rebelde, que actúa y que, por tanto, baila, exponiendo al espectador de forma magistral la humanidad que reside en la danza. Sin embargo, es necesario señalar que en este ballet el personaje de Coppélia, una muñeca articulada, y el de Swanilda, una mujer real, confluyen en uno: la muñeca que logra tomar vida; es decir, la mujer activa, que siente y se enamora, que sufre y se alegra, que se enfada y se enfrenta a la injusticia, que ya no está recluida en el hogar y que ahora quiere tomar decisiones para elegir su propio camino. Y de la misma manera, también lo hacen los conceptos de «lo fantástico» y «lo siniestro», presentes en ambas manifestaciones artísticas; es decir, esa oscuridad insondable latente en varios personajes que provoca desconcierto, angustia, soledad y desorientación, va a ir difuminándose para dar lugar a «lo cotidiano» y a «lo familiar», que se desprende de una alegre celebración nupcial repleta de luz y colorido, como muestran la escena final de la gran obra coreográfica de Petipa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Pilar, ARNO GIMBER y MARÍA GOICOECHEA (coords.) (2010): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna. <<http://dx.doi.org/10.3726/978-3-0351-0057-0>>
- BANES, Sally (1998): *Dancing Women: Female Bodies Onstage*, Routledge, Londres. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203029145>>
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2009): «Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne», *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 14, pp. 269-284.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- ELLIS, John M. (1981): «Clara, Nathaniel and the narrator: Interpreting Hoffmann's. Der Sandmann», *The German Quarterly*, núm. LIV, pp. 1-16. <<http://dx.doi.org/10.2307/405828>>
- FREUD, Sigmund (1981): *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- GARAFOLA, Lynn (1985-1986): «The travesty dancer in nineteenth-century ballet», *Dance Research Journal*, núm. 17/2 & 18/1, pp. 36-40. <<http://dx.doi.org/10.2307/1478078>>

- GIL, Daniel (1988): *El yo herido. Escritos en torno al yo y al narcisismo*, Trilce, Montevideo.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y Pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- HOFFMANN, E. T. A. (2003): *El hombre de la arena*, El Cid Editor, Argentina.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, New Accents, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203328446> >
- KAUFMAN, Sarah (2012): «Created in 1870, *Coppélia* is the freshest ballet around», *The Washington Post*, 2012, disponible en <http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/created-in-1870-coppelia-is-the-freshest-ballet-around/2012/05/30/gJQAfaWi2U_story.html> [30 de Mayo de 2014].
- LEE, Carol (2002): *Ballet in Western Culture*, Routledge, New York.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2007): *Cuentos de dobles*, Siruela, Madrid.
- MORA MARTÍNEZ, Martín (2011): «Cyborgs y mujeres artificiales: apuntes sobre género y cultura», *La ventana. Revista de estudios de género*, núm. 33, pp. 334-344.
- MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita (2007): *Danza y crítica*, Azarbe, Murcia.
- PASSI, Mario (1980): *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Aguilar, Madrid.
- PEDRAZA, Pilar, y Juan LÓPEZ GANDÍA (1993): *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ SOTO, Carlos (2008): *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Ediciones LOM, Santiago de Chile.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid.
- VINOGRADOV, Oleg (dir.) (1993): *Coppélia*. Warner Music Group Company, EE.UU.
- ZAVALA, M. Iris (2011): «Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/erotismo-y-terror-el-fantasma-del-texto-o-cuando-los-espejos-tienen-manchas/html/beeb830a-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [30 de Mayo de 2014]

