

LO FANTÁSTICO Y LA IDENTIDAD FEMENINA EN EL BALLET *GISELLE*, UNA RELACIÓN INDIRECTA CON LA LITERATURA

ISABEL SEGURA MORENO

Centro Universitario SAFA (Universidad de Jaén)

isegura@ujaen.es

Recibido: 13-10-2019

Aceptado: 09-08-2020



RESUMEN

Este trabajo analiza la relación existente entre dos disciplinas artísticas —el ballet y la literatura— y, concretamente, entre la obra coreográfica *Giselle* (1841), de Jean Coralli (1779-1845) y Jules Perrot (1810-1892), y dos obras literarias de Víctor Hugo (1802-1885) y Heinrich Heine (1797-1856): el poema *Fantômes*, incluido en *Les Orientales* (1829) y una leyenda popular de Heine, recogida en *los Espíritus Elementales* (1837). Para ello, se explica el proceso a través del cual, ambos textos literarios se transforman en uno de los ballets más reconocidos, exponiendo de la forma más clara posible las convergencias y divergencias existentes entre estas tres obras, pertenecientes a disciplinas artísticas distintas, aunque estando, a la vez, inmersas en el género fantástico. Asimismo, se plantea un análisis comparativo que parte de los roles adoptados por los personajes femeninos en la obra *Giselle*, para llegar después a los roles que estas adquieren en distintas obras literarias de Hugo y Heine.

PALABRAS CLAVE: literatura; ballet; lo fantástico; identidad; amor.

THE FANTASTIC AND FEMALE IDENTITY IN THE BALLET *GISELLE*,
AN INDIRECT RELATIONSHIP WITH LITERATURE

ABSTRACT

This work analyzes the relationship between two artistic disciplines —ballet and literature— and, specifically, between the choreographic work *Giselle* (1841), by Jean Cor-

alli (1779-1845) and Jules Perrot (1810-1892), and two literary works: the poem *Fantômes* by Victor Hugo (1802-1885), published in his work *Les Orientales* (1829), and a popular legend from *The Elementary Spirits* (1837), by Heinrich Heine (1797-1856). To do this, we explain the process through which both literary texts become one of the most recognized ballets, describing as clearly as possible the convergences and divergences between these three works, which belong to different artistic disciplines, though at the same time remaining in the fantastic genre. Likewise, a comparative analysis is proposed that focuses initially on the roles adopted by the female characters in *Giselle* to cover later the roles they acquire in different literary works by Hugo and Heine.

KEYWORDS: literature; ballet; the fantastic; identity; love.



INTRODUCCIÓN

El ballet *Giselle*, representado por primera vez, el 28 de junio de 1841, en la Ópera de París, constituye una de las grandes obras maestras del Ballet Romántico. La coreografía original estuvo a cargo de Jean Coralli (1779-1854), coreógrafo principal de la Ópera y también participó Jules Perrot (1810-1892) que, con el paso del tiempo y gracias a la labor de Serge Lifar (1905-1986), fue reconocido como coautor de la obra (Passi, 1980: 105). Aunque es muy amplio el número de versiones y adaptaciones de este ballet (Passi, 1980: 106), es necesario mencionar que, en 1850, el gran coreógrafo Marius Petipa (1818-1910) llevó a cabo una reconstrucción, en la cual introdujo varios de sus propios toques personales, sobre todo para el segundo acto; más tarde, todos esos elementos fueron desarrollados en el *Grand Pas* de las willis (Roslavleva, 1966: 88) y dieron como resultado otra producción, que fue estrenada el 5 de febrero de 1884, en el Teatro Marinski de San Petersburgo.

Para el análisis de este ballet, se ha empleado la versión de David Blair (1968) para el American Ballet Theatre, que estuvo protagonizada por Carla Fracci, en el papel de Giselle y por Erik Bruhn, en el papel de Albrecht. Dicha adaptación, que más tarde se presentó en formato cinematográfico, resultó ser el único documento filmado de una de las parejas de ballet más notables del momento. Por tanto, a través de dicha versión, el objetivo central de este trabajo es exponer las convergencias y divergencias existentes entre el ballet *Giselle* y, más concretamente, entre el libreto del ballet elaborado por el poeta y

narrador Théophile Gautier (1811-1872) y las obras literarias en las cuales éste se inspiró para su creación, todas ellas inmersas en el género fantástico: el poema *Fantômes*, de Víctor Hugo, recogido en su obra *Les Orientales* (1829) y una leyenda popular de Heine, perteneciente a los *Espíritus Elementales* (1837). Además, se plantea un análisis comparativo entre los roles adoptados por los personajes femeninos en el ballet *Giselle* y en las distintas obras literarias de Hugo y Heine, respectivamente.

LAS FUENTES LITERARIAS Y EL BALLET: LA CREACIÓN DEL LIBRETO

Giselle es una obra clave, no solo por ser la cumbre del ballet romántico, sino porque constituye una de las primeras muestras comprobadas de relación con la literatura. No obstante, y a diferencia de lo que ocurre en otros ballets, como *La Bella durmiente* (1890), *Cascanueces* (1892) o *Cenicienta* (1893), cuyos argumentos constituyen un traslado fiel de las obras literarias en las cuales se inspiran, en *Giselle* ocurre algo diferente, pues en su elaboración va a intervenir otro elemento de vital importancia: el libreto. De ahí que exista una relación indirecta con la literatura, pues en la configuración de la trama tiene lugar un proceso complejo en el que intervienen varios autores: por un lado, Víctor Hugo y Heinrich Heine, que aportan las fuentes literarias y, por otro, Théophile Gautier, que redacta el libreto del ballet a partir de estas. La aparición creadora de la figura del libretista tuvo lugar en el París romántico y, junto al coreógrafo, su labor de composición de argumentos de ballets contribuyó en gran medida al desarrollo de la calidad de sus espectáculos.

Antes de decantarse por la poesía, Gautier se dedicó a la pintura y frecuentó los ambientes bohemios de París pero, cuando conoció a Víctor Hugo, creció su entusiasmo hacia el nuevo estilo y hacia la nueva literatura romántica y decidió dedicarse de lleno a la escritura. Gautier fue promotor de la doctrina del «arte por el arte», pero en cierto modo fue también un poeta comprometido, pues lideró el episodio de «La batalla de Hernani», que constituyó una muestra del inconformismo social y político y una reivindicación de la libertad artística, encarnada por las ideas románticas (Albera, 2009: 36-37). Escribió novela y poesía, pero también fue autor dramático, director de revisas, crítico literario y crítico artístico y, de ahí, su afición por el ballet. Para él, esta forma de arte también se correspondía con el gusto y la estética del Romanticismo, del que era un gran defensor; por ello, a diferencia de los escritores de la primera mitad del siglo xix, lejos de despreciar las representaciones

de ballet, Gautier las ensalzó y publicó cientos de reseñas y críticas que, en la actualidad, constituyen una fuente única acerca del ballet romántico.

Para construir el argumento de *Giselle*, Gautier se inspiró en los versos de dos poetas de la época, que él admiraba profundamente: el francés Víctor Hugo y el alemán Henrich Heine. Del primero, tomó un poema denominado *Fantômes*, de su obra *Les Orientales* (1829) y del segundo, optó por utilizar una leyenda popular, que Heine recogió en *los Espíritus Elementales* (1837). La razón que lo condujo a dicha elección se debió, probablemente, a que el argumento de la leyenda de Heine y el poema de Víctor Hugo (ambos protagonizados por mujeres), permitían honrar a partir de su historia, a la protagonista del ballet Carlotta Grissi y, por extensión, ensalzaban la figura femenina (Passi, 1980: 105); además, constituían fuentes valiosas de inspiración para un ballet, pues el público, cansado de diosas y ninfas ahora quería fantasmas y brujas. Los adelantos técnicos en materia escénica, como la luz de gas, la superposición de decorados y los efectos lumínicos permitieron crear esa atmósfera fantasmal que el público demandaba y, por tanto, también favorecieron la ascensión del ballet (Abad Carles, 2004: 88-89).

El Romanticismo fue, no solo un movimiento general en toda Europa al que se sumó una nación tras otra y creó un lenguaje universal, sino una tendencia que continuó siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Hasta la llegada del Romanticismo «el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuada de manera tan incondicional» (Hauser, 1969: 349). No obstante, como también explica este autor, entre el Romanticismo alemán y el de otros países, concretamente el francés, existieron diferencias notables. El Romanticismo alemán, al que pertenecía Heinrich Heine, procedente en sus orígenes de una actitud revolucionaria, desembocó finalmente hacia una posición reaccionaria; por el contrario, el Romanticismo francés pasó de una posición conservadora y monárquica a una actitud más liberal. Los alemanes se sentían probablemente el pueblo más desgraciado de Europa y, en ellos, ese sentimiento de carencia de patria y de soledad encontró su forma de expresión en una serie de intentos de huida: la huida a la utopía, a los cuentos, a la niñez, a lo inconsciente, al sueño, a la locura; todas ellas eran formas encubiertas del mismo sentimiento de fuga de aquel caos, pues «el Romanticismo expresa de manera más inquebrantable ese carácter utópico, del que siempre se desprende ese sentimiento de nostalgia» (Hauser, 1969: 361). El entusiasmo de los poetas alemanes por la Revolución Francesa se tradujo en una actitud abstracta y deformadora de la realidad,

más en el plano de la discusión filosófica y menos en la realidad. Por el contrario, el Romanticismo francés mostró un carácter más fuerte que en Alemania y, a partir de 1830, con el prefacio de *Cromwell* de Víctor Hugo (1802-1885), se convirtió en toda una declaración de principios (Ayuso de Vicente, García Gilarín y Solano Santos, 1990: 339). En Francia se libró la batalla contra el clasicismo de manera más acusada que en cualquier otro país porque, además, formulaba sus metas artísticas de forma paralela a la Revolución política.

Víctor Hugo fue un poeta, dramaturgo y escritor romántico francés, considerado en la actualidad, como uno de los escritores más relevantes en lengua francesa; además, fue un intelectual y un autor comprometido que contribuyó de forma notable a la renovación lírica y teatral de la época. Cultivó prácticamente todos los géneros (novela, poesía, drama, ensayo...), en los cuales reflejó su pasión por la palabra, un gran sentido de lo épico, una imaginación fecunda y un compromiso social. En 1829, el poeta publicó por primera vez, una colección de poemas inspirada en la Guerra de la independencia griega, que tituló *Los Orientales*. El tema de la obra fue la celebración de la libertad que unía el antiguo mundo griego con el mundo moderno y que se traducía en la libertad política y en la libertad en el arte. Con su defensa del tema elegido en esta obra se encaraba abiertamente con los defensores del clasicismo francés y proclamaba la demanda de los clásicos de la antigüedad. Así, con tintes fantásticos, el poema *Fantômes*, que sirvió de inspiración a Gautier para la creación del ballet *Giselle*, se refiere al encuentro del poeta con los fantasmas de un grupo de jóvenes muertas en la adolescencia a causa de la guerra; a través de estos versos, el poeta anuncia el canto de unas niñas inocentes que, de pronto, vieron truncadas sus vidas y fueron arrastradas por el carro de la muerte.

Heinrich Heine fue también un escritor y poeta muy representativo de la última generación del Romanticismo alemán. Defensor de la Revolución Francesa fue, como Víctor Hugo, un revolucionario y un iniciador de nuevos caminos, tanto en la literatura como en el plano político, un precursor de la poesía pre-marxista y un seguidor de la doctrina de Saint-Simon. Gozó de gran popularidad, pero al mismo tiempo fue polémico (Balzer, 1995: 9) por su carácter «simultáneamente alegre y triste, creyente y escéptico, tierno y cruel, sentimental y burlón, clásico y romántico, alemán y francés, delicado y cínico, entusiasta y lleno de sangre fría, todo menos fastidioso», señala González Blanco (1924: 14). Teniendo en cuenta el interés de los románticos por los estudios folclóricos de cada país (Colomer, 2010: 102), Heine colocó en el lugar histórico merecido toda una maravillosa herencia del pasado que estaba siendo socavada y, por ello, publicó los *Espíritus elementales* (1837), una recopila-

ción de historias y leyendas populares de la tradición germánica pagana anterior al cristianismo. En ella, el poeta recoge las grandes creaciones del alma popular haciendo desfilar todos los elementos del folclor centroeuropeo: brujas, elfos, ondinas, enanos, valquirias, willis... hasta llegar al mismo Fausto y al Demonio y, finalmente, al emperador Barbarroja que, según la tradición, continúa vivo y recluido en una cueva a la espera de poder instaurar, algún día, un reino universal de igualdad, justicia y libertad (Heine, 1855), valores que defendieron también las revoluciones modernas y el propio Heine.

En cualquier caso, pese a las diferencias que existieron entre el Romanticismo alemán y el francés, al igual que en el resto de países, todos ellos se unieron bajo la defensa de ciertos lemas comunes, como el culto a la individualidad del artista o el uso del medio artístico como forma de expresión, en contraposición al siglo anterior, en el cual lo importante había sido la moral colectiva y la razón. Esta última, que en décadas precedentes había sido el pilar fundamental de la sociedad, entró en el Romanticismo en una crisis que trajo como resultado los monstruos que Goya había anunciado unos años antes. Lo intangible, lo irreal, el mundo de los sueños y la fantasía irrumpieron en la mente romántica como un antídoto contra la razón desmesurada. Así, en palabras del propio Gautier, citado por Guest (2008: 8): «It was a movement akin to the Renaissance. A sap of new life was circulating with impetuous force. Everything was sprouting, blossoming, bursting out all at once. The air was intoxicating. We were mad with lyricism and art. It seemed as if the great lost secret had been discovered, as indeed was true, for we had discovered a long-lost poetry».

Frente a la razón, los románticos optaron por lo irracional, y ante la necesidad de buscar 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» (Jackson, 1981: 79), el cual trató de plasmar la transgresión del concepto de realidad existente, sustituyendo el terror, en pro de sensaciones, tales como la inquietud, la angustia o el desasosiego. Todo esto, junto a la herencia acuñada por la «literatura gótica», contribuyó al surgimiento del género fantástico en Europa. Este, posteriormente, evolucionó en busca de su propia autonomía y dio lugar al fantasma, al vampiro, al monstruo y, a la vez, a que una serie de autores lo cultivaran de lleno. De este modo, «lo sobrenatural» trajo consigo la apertura hacia la realidad. Sin embargo, era necesario configurar un mundo perfectamente reconocible para que la irrupción en él del componente sobrenatural originara el efecto deseado; por ello,

«la literatura fantástica, provoca (y, por tanto, refleja) la incertidumbre en la percepción de la realidad y el propio yo» (Roas, 2001: 9), algo que se aprecia en el ballet *Giselle* y en las obras literarias en las cuales éste se inspira.

Asimismo, el «dualismo romántico» en todas sus vertientes dio como resultado un sentimiento trágico de la vida, puesto que lo irreal y lo intangible son inaccesibles para el ser humano; al mismo tiempo, esta manera de sentir contribuyó a una gran proliferación de obras literarias trágicas basadas en amores imposibles como el *Werther* de Goethe (1744), *El estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844), *Las Rimas y las Leyendas* de Bécquer (1858-1864) o *Anna Karenina* de Tolstoi (1877), por citar algunas. Por consiguiente, toda esta estética y filosofía también fue trasladada al ballet y así nació *Giselle*. Lo fantástico y las narraciones fantásticas protagonizadas por personajes femeninos destacaron como parte fundamental en la producción artística de Théophile Gautier (Kortländer y Siepe, 2005); así, cabe mencionar «La Cafetière» (1831), «La Pipe d'opium» (1838), «La Morte amoureuse» (1836), «Le Pied de momie» (1840) o «Arria Marcella» (1852) y los libretos que escribió para otros ballets como *La Péri* (1843), *Pâquerette* (1851) o *Gemma* (1854) (París Bautista y Bayo Bernal, 1997: 137). Por lo tanto, aunque, en realidad, Gautier fue un advenedizo en el arte del ballet, representó verdaderamente el movimiento romántico en él a través, fundamentalmente, de *Giselle*. Un siglo después, Cyril Beaumont recopiló algunos de los textos y escritos del poeta sobre danza y los recogió en una obra que él tituló *El Ballet romántico en la perspectiva de Théophile Gautier*, que fue publicada en Londres, en 1932.

Aunque *Giselle* tiene un procedente en *La Sylphide* (1832), su construcción resulta más coherente y articulada porque expresa de forma magistral, los dos aspectos básicos de la sensibilidad romántica: un primer acto, perteneciente al plano de lo real, situado en una aldea medieval y, un segundo acto, desarrollado en un mundo sobrenatural, repleto de elementos fantásticos y simbólicos (Passi, 1980: 105). *Giselle* reproduce los puntos claves de las fuentes literarias en las que Gautier se basa; sin embargo, la trama del libreto va a incorporar elementos adicionales para su desarrollo, con la excepción de las willis, cuya caracterización en el ballet, representa el traslado fiel del texto literario de Heine.

Les willis sont des fiancées qui sont mortes avant le jour des noces. (...) Parées de leurs habits de noces, des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux étincelants à leurs doigts, les willis dansent au clair de lune comme les elfes. Leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse; elles rient avec une joie si effroyable, elles vous appellent avec tant de séduction; leur air a de si douces promesses! Ces bacchantes mortes sont irresistibles (Heine, 1855: 60).

Asimismo, el poema de Víctor Hugo se refiere de este modo a las jóvenes doncellas que han sucumbido a la muerte y vagan por el mundo como espíritus errantes:

Deux fantômes ! c'est là, quand je rêve dans l'ombre,
qu'ils viennent tour à tour m'entendre et me parler.
Un jour douteux me montre et me cache leur nombre.
A travers les rameaux et le feuillage sombre,
je vois leurs yeux étinceler.
Mon âme est une sœur pour ces ombres si belles.
La vie et le tombeau pour nous n'ont plus de loi.
Tantôt j'aide leurs pas, tantôt je prends leurs ailes.
Vision ineffable où je suis mort comme elles,
elles, vivantes comme moi! (Hugo, 1858: 123-124).

La leyenda popular de las willis ocupa en el ballet prácticamente la totalidad del segundo acto; no obstante, es necesario destacar que, a partir de ambos poemas, la trama evolucionó y dio lugar a un primer acto situado en un valle a orillas del Rhin, en el que habita Giselle, una joven campesina que es traicionada antes de casarse y es convertida en willi. Por tanto, este ballet, que mantiene las convenciones románticas de división de dos mundos (real e imaginario), combina «un mundo lo más cercano a la realidad que pueda existir, convirtiéndose el realismo en una necesidad estructural en todo texto fantástico» (Roas, 2001: 9), pues en él, los personajes de carne y hueso del primer acto confluyen con los seres fantasmales del segundo. Este mismo asunto también se encuentra en el film de Tim Burton, *La novia cadáver* (2005), en el cual, el genial cineasta incorpora al imaginario colectivo, las más lejanas leyendas universales que tratan temas como la compleja interacción entre la luz y la oscuridad, la traición antes del casamiento y, sobre todo, estar atrapado entre dos mundos irreconciliables, como también le sucede a la protagonista de *Giselle*.

El ballet se inicia con la presentación en escena de Giselle, que está perdidamente enamorada de Albrecht, un campesino de un pueblo cercano que la visita y la corteja. Pero enamorado de Giselle también está Hilarión, un rudo guardabosques, que descubre la verdadera identidad de Albrecht, pues en realidad éste es un duque disfrazado. Giselle ama la danza más que nada en el mundo; sin embargo, su madre está preocupada por la delicada salud de su hija y para advertirla, le cuenta la popular leyenda de las willis, la historia de unas jóvenes doncellas amantes del baile que, habiendo sido traicionadas por sus parejas antes del matrimonio, murieron y fueron convertidas en espíritus fan-

tasmales en la otra vida. Y dice así un fragmento de la leyenda de Heine: «les pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles dans leur tombeau. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts, est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire durant leur vie» (Heine, 1855: 61).

Durante las fiestas de la vendimia tiene lugar una cacería real en el pueblo; en la misma se encuentra Bathilde, la prometida de Albrecht, que obsequia a Giselle con un colgante como premio por la danza que la joven ejecuta para ella; al mismo tiempo, los campesinos bailan para festejar la llegada de los nobles a la aldea y, entonces, tiene lugar la denominada «Danza de los campesinos», que alterna la forma del «Paso a dos» con los «solos» de los protagonistas. El estilo académico, rigurosamente respetado por la pureza de líneas y el articulado equilibrio de la sucesión de pasos y de figuras no se manifiesta jamás en solo virtuosismo; por el contrario, cada instante en la obra está ligado íntimamente al desarrollo dramático, hasta el punto de traducir el lenguaje (casi siempre «danzante») y de resolver por sí misma toda acción, anulando las formas cerradas y creando una continuidad esencial entre «divertissements», episodios narrativos, dramáticos y líricos (Passi, 1980: 105-106).

Hilarión, abatido y enfadado porque ha sido rechazado por Giselle, se adentra en la cabaña de Albrecht y descubre que, en realidad, este personaje no es un campesino más, sino un miembro de la realeza. Poco después, tras ser coronada Giselle como reina de la fiesta de la uva, Hilarión le revela la sorprendente noticia, que se convierte en una auténtica tragedia para la joven. Rota de dolor, Giselle enloquece y muere de un ataque al corazón ante los ojos de su madre y la desdicha de todos los presentes. Esta estrofa de los versos de Víctor Hugo, reproduce el sentimiento de dolor que puede sentir una madre al perder a su joven hija, como le ocurre a Berthe en el ballet:

Elle est morte. —A quinze ans, belle, heureuse, adorée!
Morte au sortir d'un bal qui nous mit tous en deuil,
Morte, hélas! et des bras d'une mère égarée
La mort aux froides mains la prit toute parée,
Pour l'endormir dans le cercueil (Hugo, 1858: 126).

En contraposición al escenario repleto de luz y color del primer acto, el segundo se presenta al público en un entorno boscoso de oscuridad y tinieblas, en el que aparece de fondo la tumba de Giselle, que visita primero Hilarión y después Albrecht. De pronto, el primero es sorprendido por las willis y, poco después, ante el deseo de venganza de las jóvenes, éste es apresado por ellas y muere ahogado en un lago cercano. De este modo, describe Heine en su leyen-

da, la amenaza y el poder oculto que ejercen las willis sobre cualquier hombre que ose perturbar su espacio: «à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre! Il faut qu'il danse avec elles; elles l'enlacent avec un désir effréné, et il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort» (Heine, 1855: 61). No obstante, cuando Albrecht entra a llevar flores a la tumba de su amada fallecida, sucede algo muy distinto: ante él se muestra el espíritu de Giselle y esta le pide que la siga. Es entonces el momento en el que ambos ejecutan el «Paso a dos», en el cual Giselle vuelve a ser la protagonista de la escena. Las willis ya han acabado con la vida del fracasado Hilarión y, ahora, planean el encuentro con su siguiente víctima: Albrecht. Pero la joven Giselle, ya convertida en willi, no puede controlar su amor sincero por Albrecht y, por eso, actúa en contra de sus compañeras y de su misma reina, que había condenado al joven a bailar hasta morir.

Por lo tanto y aunque, en efecto, el tema principal del ballet es, por un lado, la división entre dos mundos (real y ficticio) y, por otro, la danza y la pasión que Giselle siente por ella, hay otro asunto destacado que también se desprende del ballet y que adquiere en él una gran importancia: la desigualdad entre clases sociales. En la obra, la tragedia se desencadena debido a la diferencia de clase de los protagonistas, que impide poder hacer realidad la unión entre los jóvenes. La versión original de este ballet se estrenó en 1841 con el establecimiento de la monarquía burguesa de Luis Felipe;¹ por ello, *Giselle* encarna más explícitamente los valores de esa época, no solo en términos de política de género, sino también en términos de lucha de clases y de compromiso, que el ballet expresa a través de una narrativa que enuncia un amor condenado a través de la línea de clase (Banes, 1998: 23). Por tanto, el tema de la seducción y el abandono de una mujer de clase baja por un noble es lógicamente una cuestión de género, pero también constituye un síntoma claro de poder político.

La explotación social y económica y la servidumbre de los campesinos y la clase obrera a la aristocracia, del mismo modo, que el tema del amor verdadero obstruido por las fronteras de clase como muestra claramente la obra supone una crítica a la rigidez de las jerarquías que insisten en los matrimo-

1 Luis Felipe (1773- 1850) fue el último rey de Francia. Durante la Revolución Francesa fue conocido con el título de «Ciudadano Chartres». Fue duque de Valois hasta 1785, duque de Chartres de 1773 a 1793 y, tras la muerte de su padre, duque de Orleans, con el nombre de Luis Felipe III de Orleans de 1793 a 1830. Su reinado fue constitucional y recibió el apoyo social de la burguesía y el beneficio de un ciclo económico expansivo durante el que Francia accedió plenamente a la Revolución industrial, con lo que las diferencias sociales entre la burguesía y el proletariado se agudizaron. Las barricadas de 1848 le apartaron del poder, dando paso a la II República.

nios endogámicos. Por eso, si se hace alusión al verbo «soñar», implícito en la coreografía y en sus fuentes literarias, este puede connotar dos significados bastante distintos: la acción de soñar o la acción de dormir. Seguramente, Hugo y Heine se sintieron más identificados con la primera acepción y, por ello, acusaron a sus contemporáneos de vivir en un estado de «letargo histórico» (Andrade, Gimber y Goicoechea, 2010: 17-18) que, en cierto modo, es lo que también denuncia el libreto de Gautier. En el Romanticismo, el sueño era visto como algo sublime y como una esfera superior a la vida real, pero también suponía una condición física que representaba la ausencia de acción y de conciencia, es decir, lo más parecido a no estar vivo. Por tanto, al igual que los poemas en los que se basa, el ballet opta por la primera acepción de «soñar», porque Giselle y Albrecht no están dormidos, sino que actúan; sufren porque la sociedad en la que viven está situada en la acción de «dormir» y, por ello, la condenan y se trasladan a esa esfera superior en la que no hay lamento, ni desigualdad, sino otra forma de justicia:

Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en su búsqueda de nuevas razones para vivir (Béguin, 1993: 14).

La nueva estética de la desilusión, surgida con Heine y que también se desprende del ballet, es un fiel reflejo de una visión del mundo donde todo está roto, manchado y deformado, tres cualidades que conectan con el personaje de Giselle y que aparecen claramente dibujadas en la conocida «Escena de la locura». El sueño romántico de dos jóvenes enamorados se convierte de pronto en pesadilla y en tragedia; del ballet brotan dos sentimientos contrarios, igual que en la obra de Hugo y, más claramente aún, en la obra de Heine, en la que se ve «por un lado, una sensibilidad ardiente, sutil, femenina, de exquisita delicadeza y; por otra, un espíritu infernal, una ironía maligna y selvática que asaeta a su enemigo con saetas emponzoñadas» (Heine, 1944: 10). Esa dicotomía también se halla en *Giselle*; el sentimiento de nostalgia, de hastío, de melancolía... pero también la idea de trascendencia, de utopía.

GISELLE, LA PROTECTORA

Como sucede en la leyenda de Heinrich Heine o en el poema de Víctor Hugo, *Giselle* es un ballet protagonizado por mujeres. Ellas tienen la función de construir la historia de la coreografía y, especialmente, Giselle, que es la protagonista absoluta. Hasta este momento, ningún ballet había permitido a una bailarina desarrollar tanto esa dualidad del Romanticismo que ya he comentado; el personaje protagonista aúna el aspecto terrenal y mundano del primer acto, en el que Giselle es una humilde campesina, con el más allá del segundo, en el cual, convertida en un espíritu fantasmal, salva a Albrecht del poder de las irreconciliables willis. Esta compleja labor interpretativa tiene un antecedente en *La Sylphide* (1832), aunque el personaje de Giselle es más complejo porque es mujer y espíritu, mientras que la sylphide es irreal siempre. En cualquier caso, interpretar esta dualidad es difícil para una bailarina, pero volvería a repetirse, unos pocos años más tarde, con el papel de Odette-Odile en *El Lago de los cisnes* (1895), de Marius Petipa.

En esta época, el papel del varón en el ballet, también despreciado por Gautier, estaba ya en crisis y aunque el personaje de Albrecht todavía permitía al bailarín actuar y bailar, esto se reduciría considerablemente unos pocos años después. Albrecht es la única figura masculina que se construye a través del vocabulario de la danza académica, junto al campesino que honra con su danza al cortejo real. Por el contrario, los personajes de Hilarión y el Duque de Curlandia, al igual que el resto de campesinos, solo interpretan en la obra un papel de mimo, una fórmula muy empleada en las obras de ballet para realzar y dar más valor a los personajes construidos sobre los esquemas del lenguaje corporal. Giselle es, como tantas heroínas del Romanticismo, una joven dulce, inocente y hermosa, que se encuentra atrapada en un triángulo de amor; sin embargo, su vida dará un giro considerable al descubrir que el hombre al que ama es realmente el Duque de Silesia. Albrecht está enamorado de Giselle pero está comprometido con Bathilde, una mujer de la realeza y un personaje femenino que al igual que Berthe, la madre de la protagonista, también desempeñan en la obra un papel de mimo.

Desde que sale a escena, Giselle muestra su pasión por la danza a través de una serie de «ballonés»,² que se repiten a lo largo de la obra, perfectamente sincronizados con la música; de hecho, resulta curioso cómo un código de pasos tan limitado puede dar lugar a «un complejo desarrollo de variacio-

2 «Rebotar»: paso de ballet en el que el bailarín o la bailarina pretende mostrar la ligereza del movimiento.

nes y progresiones coreográficas» (Abad Carlés, 2004: 83), que van a definir su papel. Sin embargo, no es la danza ni su pasión por bailar la que acaba con la vida de Giselle, sino la noticia de que Albrecht está prometido con Bathilde, una mujer de sangre azul. Ante el dolor de la traición y, sobre todo, ante la imposibilidad de hacer posible su unión con el amado, Giselle enloquece y, finalmente, muere, convirtiéndose en una willi, en una «conciencia desgraciada», según la leyenda de Heine; no obstante, no se rinde y decide luchar por su liberación (Flórez Miguel, 1983: 180). A diferencia de las demás willis, definidas por el deseo de venganza para cualquier hombre, Giselle continúa amando a Albrecht aun en la muerte y, por ello, se niega a seguir a sus compañeras en su deseo de acabar con la vida del joven; con decisión propia, Giselle actúa y se sitúa como contraria a las demás, impidiendo que estas lleven a cabo su fin. Por tanto, el amor que Giselle siente por el joven es un amor equiparable al de otros personajes femeninos de la literatura romántica, como Margarita del *Fausto* de Goethe (1832) o Doña Inés del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844); es decir, un amor que trasciende todas las barreras e, incluso, las de la muerte. Toda esta filosofía se traduce en la forma de expresión del «ballet blanco» (Roslavleva, 1966: 91) del segundo acto, en el que la figura femenina desempeña un rol fundamental. Giselle ya no es una chica inocente y frágil; ahora defiende su propósito y no duda, incluso, en enfrentarse a su misma reina para conseguir lo que quiere.

Cuando da comienzo el ballet y los jóvenes enamorados están juntos en la aldea, el estilo de ambos al danzar presenta el mismo lenguaje de lado a lado, para dar a entender que no existe jerarquía social entre los protagonistas; ambos son iguales y, por tanto, no existe diferenciación de género en el baile, como sostiene Banes (1998: 26). De hecho, a diferencia de Hilarión, Albrecht es el único hombre que es bien recibido y aceptado en la comunidad porque él sí ama realmente a Giselle y así lo demuestra al final del primer acto arrepentido y destrozado por la muerte de su amada. Es, en este momento, donde el ballet difunde y expresa un mensaje que se puede considerar revolucionario, pues iguala en el amor a dos personas de distinto linaje, en una comunidad que se presenta claramente dividida en estamentos sociales. Esta división está presente en el acto primero, menos complejo técnicamente y desarrollado à *terre*; en el acto segundo, en cambio, se produce un vuelco considerable y todo se torna en una fría pero brillante coreografía, desarrollada à *l'air*, la cual tiene lugar en un mundo inferior gobernado por mujeres carentes de distinción o sentimiento humano, con la excepción de Giselle. En cuanto a la técnica de la danza, en el primer acto, apenas hay grandes saltos o elevaciones, mientras

que el segundo acto se presenta al público repleto de variaciones voluptuosas, en correspondencia con esa estética tenebrosa y fantasmal en la que habitan los espíritus y las ánimas.

En el ballet, al igual que en los textos literarios en los que se basa, la figura del hombre se muestra inmóvil (a excepción de Albrecht), mientras que la mujer actúa; por ello, la trama adquiere sentido a través de la acción de las willis, de Myrtha, y, por supuesto, de Giselle, la cual posee una función fundamental para el desarrollo de la trama, pues ella es la protectora y la defensora de Albrecht, la que lo salva del poder oscuro de su reina y su séquito fantasmal y, la que lo guía de nuevo al mundo real; así en palabras de Ivor Guest (2008: 215): «The fragility of the heroine, her mind balanced between reason and madness; the hero's love which outlives his passion and stretches out to seek his beloved beyond the tomb; the hopelessness of their love in this life, but the purification which it brings to his soul».

Los personajes del ballet pertenecen al Antiguo Régimen: Giselle es una campesina humilde que está enamorada de un hombre de la nobleza, una unión que está condenada al fracaso; sin embargo, tanto Hugo y Heine (los poetas) como Gautier (el libretista) fueron posteriores a la Revolución Francesa de 1789. Giselle no pertenece a la nueva clase emergente (la burguesía) sino al mundo rural, en el cual la nobleza era un estamento social que no se mezclaba con los que no eran sus iguales y mantenía sus privilegios; por eso, Albrecht está comprometido con otra mujer de la realeza, a la que, en realidad, no ama pero no puede vencer las barreras sociales impuestas. La literatura refleja las consecuencias trágicas que conlleva la imposibilidad de la realización del amor, como se ve, por ejemplo, en el *Romance del Conde Olinos*, en *Los amantes de Teruel* de Tirso de Molina, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas y en *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Las razones pueden ser la diferencia de linaje, la limpieza de sangre o la rivalidad entre las familias, pero siempre condenan a los amantes a un amor clandestino abocado a un final desgraciado. Ése es el final que se trasluce también cuando Víctor Hugo habla de la muerte prematura de la joven: «Ella allait moissonnant les rouses de la vie; beauté, plaisir, jeunesse, amour!» (Hugo, 1858: 128); no obstante, aunque *Giselle* muere su espíritu trasciende y, es entonces, cuando consigue derruir las barreras establecidas para convertirse por fin en la compañera-amante de Albrecht.

Giselle no se rinde y, por ello, actúa para hacer realidad el sueño que no pudo cumplir en vida y, al final, lo logra. Es la heroína prototípica de «el amor romántico», un amor omnipotente y eterno, que es el motor y la razón

de existir, porque solo en él se puede encontrar la felicidad, aunque haya que sacrificarlo todo, pues sin ese amor, la vida no tiene sentido. Otros amores desgraciados de la literatura, como ya he citado, hacen víctimas a los dos amantes que consiguen de esta forma su unión, como una victoria ante las convenciones sociales y haciendo realidad el tópico del amor constante más allá de la muerte, tal y cómo reflejaba Quevedo en sus *Sonetos* (1991: 168). En esta obra de ballet, solo muere la protagonista femenina, por lo que puede considerarse a Giselle un ejemplo de «mujer auto-sacrificio» que, como prueba de amor y entrega, hace que su amado siga viviendo. Dueña ahora de sus destinos y a través de la muerte, Giselle pasa a vivir a otra esfera, libre de las trabas sociales que impedían su unión con Albrecht. Convertida en willi, ya no es una mujer delicada y frágil, sino fuerte y capaz; por ello se enfrenta a Myrtha y a la sociedad de las willis para hacer realidad su deseo y ser consecuente con su amor, un amor que todo lo puede y que llega a su máxima expresión a través de uno de los episodios más importantes y hermosos de toda la obra: el esperado «Gran Pas de deux», desarrollado en una atmósfera etérea a la luz de la luna.

Finalmente, Giselle se desvanece entre la niebla, después de guiar a Albrecht en su camino de regreso al mundo real, que tanto sufrimiento les ha provocado y al que Giselle, ya liberada no quiere volver, pero tampoco quiere impedir que Albrecht vuelva. Él se enfrentará ahora a su vida terrenal, sometido a las convenciones sociales, sin Giselle y al lado de una mujer a la que no desea. La protagonista del ballet ha triunfado sobre la muerte en ese definitivo encuentro amoroso, convirtiéndola en una mujer autosuficiente porque ha logrado el objetivo que no pudo cumplir en la vida terrenal cuando era una joven frágil. A partir de ahora, vivirá en paz en la eternidad con el recuerdo de Albercht, a quien amó y protegió de sus compañeras willis, poniendo a prueba, una vez más, su determinación y su fortaleza: el amor romántico no solo ha roto las barreras terrenales sino también las que se sitúan entre lo terrenal y el más allá.

MYRTHA, LA REINA DE LAS WILLIS

Otro personaje que no aparece en la leyenda de Heine ni en el poema de Hugo y que Gautier incorporó en el libreto del ballet es Myrtha, la reina de las willis, probablemente, para dejar patente el puesto de honor que las mujeres ocupaban en el arte del ballet. Debido a su carácter enigmático, la

construcción de este personaje resulta, en cierto modo compleja: es una presencia hermosa, etérea y sensual, pero a la vez, misteriosa, altiva y arrogante. Simboliza a la mujer rencorosa que está dispuesta a vengarse de cualquier hombre que se atreva perturbar su reino; es la reina de las willis y como todas las demás, aparece aderezada con un vestido de novia de gasa blanca, que se traduce en el «tutú romántico» propio de las bailarinas de la época; no obstante, al ocupar un papel de gran importancia en la obra, siempre se sitúa en el centro de la escena. Aunque en algunas versiones de *Giselle* también aparece llevando en sus brazos una ramita de muérdago e, incluso, una varita mágica, en todas ellas siempre porta una corona, como símbolo distintivo de su poder.

A diferencia de las brujas o hadas de otros ballets como Carabosse o el Hada Lila de *La Bella durmiente*, el personaje de Myrtha también aporta otro matiz diferenciador a esta obra. Por un lado, su papel representa a la compañera cómplice de Giselle, a la cual recibe amablemente en su reino junto a las demás willis; sin embargo, por otro lado, también representa la enemiga contrincante de la protagonista pues, como ya se ha apuntado, Giselle no duda en desafiarla para salvar la vida de su amante. Por tanto, aunque Giselle y Myrtha poseen la misma identidad y ambas son, en esencia, un mismo espíritu fantasmal, la reina de las willis va a dejar entrever a través de su acción, esa dualidad entre el bien y el mal, tan característica de las brujas y las hadas de los cuentos populares y tan común en las obras de ballet del siglo XIX. La descripción que el propio Gautier realizó del segundo acto de la obra, aporta un buen retrato de este complejo personaje:

With her characteristic melancholy grace [Adèle Dumilatre, in the role of Myrtha] frolics in the pale star-light, which glides over the water like a white mist, poises herself on flexible branches, leaps on the tips of the grass, like Virgil's Camilla, who walked on wheat without bending it, and, arming herself with a magic wand, she evokes the other willis, her subjects, who come forth with their moonlight veils from the tufted reeds, clusters of verdure, and calices of flowers to take part in the dance. She announces to them that they are to admit a new willi that night. Indeed, Giselle's shade, stiff and pale in its transparent shroud, suddenly leaps from the ground at Myrtha's bidding...The shroud falls and vanishes. Giselle, still benumbed from the icy damp of the dark abode she has left, makes a few tottering steps, looking fearfully at the tomb which bears her name... (Verdy y Sperber, 1977: 55-56).

Como las demás willis, Myrtha es un espíritu traicionado en la vida terrenal, que solo desea saciar su sed de venganza en el más allá; por ello,

aunque es reina y posee un papel muy relevante en la coreografía, combate junto a sus compañeras contra cualquier hombre que se atreva a presenciarlas hasta acabar con su vida, como le sucede a Hilarión. Es necesario llamar la atención sobre la consideración que merecen en el arte y en el imaginario colectivo los grupos de mujeres. Así, la filósofa feminista Celia Amorós, se refiere al patriarcado como un sistema de pactos entre varones; ellos se juran mentan para reconocerse entre sí como iguales y forman un grupo, «la fratía» (fraternidad); las mujeres no son sujetos de pactos ni miembros en igualdad de esos grupos, sino que los varones le dan un papel simbólico, un lugar que le asignan como objeto de los pactos y del que no podrán salirse si quieren ser respetadas:

En la Revolución Francesa, de forma muy significativa, la tendencia jacobina —es decir, la línea radical pequeño-burguesa inspirada en buena medida en Rousseau y que enfatizará la igualdad francesa entre varones— hará de la madre una institución, la ubre simbólica depositaria y transmisora de las virtudes cívicas. Ahora bien, precisamente por ello, se le negará el derecho de ciudadanía: su misión es hacer buenos ciudadanos y velar desde el espacio público para que se cumplan las condiciones éticas en el campo de lo privado (Amorós, 2006: 131).

Las mujeres que escapan de ese lugar simbólico que les adjudica el patriarcado constituyen un peligro para la estabilidad de los pactos entre varones: si la figura simbólica de la madre da unidad y sella el pacto, la bruja es la figura femenina que amenaza el grupo. Cualquier grupo en el que las mujeres puedan decidir es percibido por el patriarcado como una conspiración para desestabilizar el sistema; por ello, las brujas, que no quieren ser objeto de transacción en los pactos entre varones, son las traidoras. La Revolución Francesa había proclamado el derrocamiento del Antiguo Régimen en favor de una nueva clase social (la burguesía) pero los derechos conquistados no eran para toda la ciudadanía, sino solo para los hombres. Las mujeres no solo fueron excluidas, sino que muchas pagaron con su muerte la exigencia de la igualdad de derechos.³ Así, las willis representan otro grupo de mujeres activistas, que plantean la reivindicación de género como defensa y como venganza en la doble acepción de la palabra «vindicación», empleada por la feminista inglesa Mary Wollstonecraft, en su ensayo *Vindication*

3 Olimpia de Gouges redactó, en 1791, una Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana, que no fue reconocida por el nuevo poder político. Murió en la guillotina.

ción de los derechos de la mujer (1792); las willis se defienden y se vengan de los hombres que no las consideran iguales y, por eso, su revolución es una especie de ajuste de cuentas con la sociedad que no las tenía en cuenta. Según Banes (1998: 31), las willis son mujeres paganas y anti-religiosas dedicadas a llevar a cabo acciones truculentas, lo que pone al descubierto una inversión de los valores cristianos cuestionados por la labor de un grupo de mujeres incontrolables e incontroladas, que podían connotar un peligro, no solo para cuestiones religiosas, sino también para cuestiones políticas. La lectura de género se puede desprender de esta cita: «por ser la bruja el envés de la hoja cuyo haz representa la madre, cualquier mujer que no se limite a asumir convencionalmente su papel de madre correrá el riesgo de ser percibida como bruja. Si no ejerce la mediación que le es asignada, pasa automáticamente a ser la antimediación, la responsable de la disolución del pacto» (Amorós, 2006: 135).

Pero algunas mujeres han aceptado históricamente esa responsabilidad, conscientes de que solo estaban reivindicando la igualdad de género frente al patriarcado y asumiendo los riesgos que eso entrañaba: las willis son un ejemplo de ello. Myrtha es una presencia deslumbrante pero también aterradora porque cuestiona el sistema y es el eje sobre el que se mueven todas las demás willis; por ello, Selma Cohen refiriéndose a las variaciones propias de la versión de Petipa, dice de estas lo siguiente:

The classical limpidity of the transitions and groups of these ensembles recalls the floor-plan sketches of Petipa's ballet, in which the strictly regimented lines of the dancer's come together, separate and move in circles, forming crosses, stars, and other figures. Living examples of these ensembles are «Le Jardin animé» in Le Corsaire, «La Valse Villageoise» and the nymphs scene in «The Sleeping Beauty», and the Kingdom of the Shades scene in La Bayadera, which remains a supreme achievement (1998: 157-158).

Como se aprecia en esta cita, las willis de *Giselle*, como las brujas, las vampiras y otros seres sobrenaturales, también ejecutan variaciones en círculo, donde llevan a cabo sus ritos y ceremonias oscuras. Así, como explica Cirlot (1997: 137), el acto de incluir seres, objetos o figuras dentro de una circunferencia, tiene dos sentidos diferenciados: desde dentro, implica una limitación y determinación y, desde fuera, constituye la defensa de dichos contenidos físicos o psíquicos que, de tal modo, se protegen de los «perils of the soul» (peligros del alma), los cuales amenazan desde el exterior, como muestra el ballet. Además, el giro circular tiene el significado de que hay

algo que se pone en juego, que se activa y que vivifica todas las fuerzas establecidas a lo largo de un proceso para incorporarlas a su marcha (Cirlot, 1997: 137), algo que también se aprecia claramente en las variaciones de Myrtha y de las willis. Por último, el círculo también simboliza el paso del tiempo (Cirlot, 1997: 137), que en el ballet se expresa con la caída de la noche y la llegada del amanecer, momento en el que las willis desaparecen. Pero esta variación en círculo y las danzas del segundo acto como simboliza el ballet, también personifican el mito lunar, el mito de la historia de la perdida y del hallazgo; es decir, la perdida de Giselle por parte de Albrecht en la vida terrenal y el encuentro de los enamorados en la vida eterna. En la mitología clásica, este mito representa la búsqueda por parte de Deméter de la parte de sí misma que se ha perdido y así va siguiendo la trayectoria de la luna después de su fase llena; cuando vaga a través de los cielos, la luz decrece hasta que, finalmente, la luz se apodera de ella y, entonces, desaparece (Baring y Cashford, 1991: 438).

Por lo tanto, Myrtha y las willis al igual que otros estos seres sobrenaturales voluptuosos y lascivos, como la vampira Lucy Westenra, en *Drácula* de Stoker; la misteriosa Clarimonde en «La muerta enamorada» o la enigmática bruja en *Albertus* (ambas obras literarias del propio Gautier) reflejan la imagen de mujer pagana y erotizada, que pretende dominar, succionar y devorar al hombre cuando se le antoje. Mujeres fatales, peligrosas, demoníacas, que conjugan perfectamente la destrucción y el amor pero que, de alguna forma, están también cuestionando el orden establecido, el cual ni siquiera ha respetado la esfera de las emociones.

CONCLUSIÓN

Lamentablemente, hoy en día no se puede asistir a una representación de *Giselle* tal y como la pudieron contemplar los espectadores del siglo XIX, pues muchos de sus elementos se han perdido debido al paso de los años y a la multitud de adaptaciones, algo que suele ocurrir con frecuencia en el mundo del ballet. En el Romanticismo, todas las artes confluyeron entre sí sin perder su identidad; de ahí que este trabajo haya tratado de demostrar cómo el ballet *Giselle* sirve como punto de unión con la lectura de historias y leyendas de poetas destacados de la época como Víctor Hugo y Heinrich Heine. Théophile Gautier no fue coreógrafo ni bailarín pero sí fue un enamorado del arte del ballet y, por ello, teniendo en cuenta toda la estética y convenciones

del Romanticismo, plasmó en el libreto del ballet *Giselle* otra historia de amor romántico protagonizada por mujeres, en la cual defendió lo fantástico e irracional frente a la razón y la oscuridad y lo desconocido frente a la luz.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CARLES, Ana (2004): *Historia del ballet y la danza moderna*, Alianza Editorial, Madrid.
- ALBERA, François (2009): *La vanguardia en el cine*, trad. Heber Cardoso, Manantial, Buenos Aires.
- AMORÓS, Celia (2006): *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Cátedra, Madrid.
- ANDRADE, Pilar, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.) (2010): *Espacios y tiempo de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS (eds.) (1990): *Diccionario de Términos literarios*, Akal, Madrid.
- BANES, Sally (1998): *Dancing Women: Female Bodies Onstage*, Routledge, Londres.
- BARING, Anne, y Jules CASHFORD (1991): *El mito de la diosa: Evolución de una imagen*, trad. Andrés Piquer & al., Siruela, Madrid.
- BÉGUIN, Albert (1993): *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte, F.C.E., Madrid.
- BLAIR, David (1968): *Giselle*, dir. Hugo Niebeling, Unitel & TVE, Madrid.
- BOURCIER, Paul (1981): *Historia de la danza en occidente*, trad. José Pablo Gomis, Blume, Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- COHEN, Selma (1998): *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University, Nueva York.
- COLOMER, Teresa (2010): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Síntesis, Madrid.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (1983): *Génesis de la razón histórica*, Ediciones de la Universidad, Salamanca.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (1929): *Los poetas: Enrique Heine. Sus mejores versos*, Unión, Madrid.
- GUEST, Ivor (2008): *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, Hampshire.
- HAUSER, Arnold (1969): *Historia social de la literatura y el arte*, trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Guadarrama, Madrid.
- HEINE, Heinrich (1855) : *De L'Allemagne*, M. Lévy Frères, Hampshire.
- (1944): *Poesías*, trad. Teodor Llorente, Fama, Barcelona.
- (1944): *Gedichte-Auswahl / Antología poética*, trad. Berit Balzer, Ediciones de la Torre, Madrid.
- HUGO, Víctor (1858): *Les orientales*, Colección Hetzel, París.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, Routledge, Nueva York.
- KORTLÄNDER, Bernd, y Hans T. SIEPE (2005): «Heinrich Heine poète allemand et écrivain français», *Revue d'histoire littéraire de la France*, núm. 105/4, pp. 913-928.
- LEUILLOTT, Bernard (1973): «Editor Victor Hugo», *Romantisme*, núm. 6, pp. 111-123.

- PARÍS BAUTISTA, Carmen, y Javier BAYO BERNAL (1997): *Diccionario biográfico de la danza*, Esteban Sanz, Madrid.
- PASSI, Mario (dir.) (1980): *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Aguilar, Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de (1991): *Antología poética*, Austral Universal Espasa-Calpe, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, pp. 7-44.
- ROSLAVLEVA, Natalia (1966): *Era of Russian ballet*, E. P. Dunton & Co, Nueva York.
- VERDY, Violette, y Ann SPERBER (1977): *Giselle: A role for a lifetime: with the text of the ballet scenario adapted from Théophile Gautier*, M. Dekker, Nueva York.