

UNMdP
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

Tesina de Licenciatura
Giselle: el arte de la variación

Alumna :Beatriz Schraiber

Directora: Adriana A. Bocchino

Fecha de presentación: noviembre, 2005.

ÍNDICE

Introducción	3
Primera parte	15
I.- El movimiento romántico: orígenes y evolución	16
I. 1.- Romanticismo alemán. Leyendas y misterios: configuración de una heroína romántica.	22
I. 2.- Romanticismo francés. Una nueva sensibilidad. Las dríadas, sílfides y willis desplazan a los mármoles del Olimpo	26
I. 3.- Théophile Gautier. Una pasión literaria irradiada hacia la pintura, la música y el ballet.	30
Segunda parte	33
II.- Giselle: un fenómeno de traducción intertextual.	34
II. 1.- Una aproximación a la Danza y el Ballet	34
II. 2.- Una historia de amor, locura y muerte.	36
II. 3.- Traducción de traducciones.	43
II. 4.- La partitura musical de <i>Giselle</i>	48
II. 5.- Del libreto a la coreografía.	51
II. 5. 1.- El problema de la autoría.	51
II. 5. 2.- De la literatura al lenguaje de los cuerpos.	53
II. 5. 2. 1.- Premisa introductoria: la importancia del libreto.	54
II. 5. 2. 3.- Los dos actos de <i>Giselle</i>	54
II. 6.- <i>Giselle</i> . Su trayectoria hacia el siglo XXI. Analogías y divergencias.	66
II. 6. 1.- Experimentar con <i>Giselle</i> .	68
II. 6. 2.- <i>Giselle</i> retorna a Occidente.	69
II. 6. 3.- <i>Giselle</i> en el Buenos Aires romántico y en el actual Teatro Colón	71
II. 6. 4.- Las realizaciones del Teatro Colón.	72
II. 6. 5.- Nuevas propuestas escénicas para <i>Giselle</i> .	73
II. 6. 5. 1.- Una <i>Giselle</i> surrealista.	74
II. 6. 5. 2.- <i>Giselle</i> en versión fílmica	75
II. 6. 5. 3.- Una <i>Giselle</i> distinta.	77
II. 6. 5. 4.- La historia de un vuelo o el vuelo de una historia	80
II. 7.- <i>Giselle</i> y su recepción: del Romanticismo al siglo XX	81
Conclusiones	88
Bibliografía	93
Anexos	99
Anexo 1	100
Anexo 2	103
Anexo 3	105

Abordar la obra paradigmática del período romántico del ballet, *Giselle*, supone acceder a una vasta y compleja red de textos a través de múltiples transposiciones. El cruce de esa filigrana intertextual aporta multiplicidad de sentidos, materiales y perspectivas que configuran la obra danzante.

El propósito de esta investigación es realizar un estudio contrastivo entre el texto narrativo del ballet de Théophile Gautier y Vernoy de Saint Georges y su representación teatral, es decir, su texto escénico. Se elige como corpus el ballet *Giselle* por constituir una obra clave del movimiento dancístico del siglo XIX, con el ascendente de haber perdurado a través de ciento sesenta y cuatro años.

Los contenidos temáticos abordados pertenecen a la literatura, la música y el ballet, así como al lenguaje técnico-escénico. Por lo tanto, el enfoque de este trabajo está orientado a realizar, en primera instancia, un planteo descriptivo e interpretativo de los diferentes géneros discursivos puestos en juego en la construcción de esa historia. Leer tal intertextualidad ofrece la posibilidad, en términos productivos, de rearmar el imaginario de la época, según una disposición técnica y contenidista que tiende a una valoración más intensa del fenómeno. En segunda instancia, el trabajo se propone, también, proyectar un ejercicio de estilo comparativo entre el texto escénico-coreográfico de Perrot-Adam (coreógrafo y músico respectivamente) y el texto literario de Gautier-Vernoy de Saint Georges. Se relevarán entonces, por un lado, la intertextualidad generadora de la historia, y por el otro las pautas que permiten considerar el texto espectacular, producto de una transposición del hecho literario. Surge entonces la siguiente hipótesis de trabajo: el texto escénico de *Giselle* constituye un texto diferente del original, dado que la hibridez de los códigos artísticos articulados transforman su génesis literaria.

Ahora bien, esta investigación, además de acceder al nuevo espacio textual polifónico que permite leer cierto imaginario romántico del siglo XIX, nos llevará a analizar distintas puestas de ese ballet hasta el siglo XXI. La multiplicidad de relecturas y la heterogeneidad de recreaciones de que ha sido objeto, dan lugar a la profundización del presente estudio y por ende agregan a la hipótesis esbozada la siguiente: *Giselle* se erige, en el contexto del siglo XXI en muestra de un tema y sus variaciones, tal como si fueran variaciones remitidas siempre a un original que ya no

existe. Para tal fin se recurre al aporte teórico de especialistas en literatura, lenguaje, semiótica, ballet, música, cine y teatro por no contar, aún en el siglo XXI, con teorías específicas acerca de la traducción de un texto literario a un texto coreográfico.

El trabajo está organizado en dos partes. La primera, desglosada en tres secciones, parte de considerar el movimiento romántico en su origen y evolución. La segunda, comprendida en siete apartados, procurará mostrar el proceso de transposición del lenguaje literario al lenguaje dancístico. De allí que- en muchos pasajes- se inserten referencias o se reproduzcan anécdotas con la pretensión de iluminar zonas del trabajo mismo de la transposición, ya que las opciones definitivas expanden el campo de análisis en vez de ceñirlo a una perspectiva únicamente literaria, escénica, semiótica, histórica o técnica.

Como metodología, se parte de considerar la literatura y el arte como prácticas culturales inscriptas en los procesos históricos, sociales y artísticos. En este marco, el trabajo con un imbricado cruce de materiales a evaluar, rastreando orígenes literarios, códigos artísticos, requisitos escénicos, modalidades expresivas, requiere de un marco teórico que contemple problemas de géneros, intertextualidad y traducción, como las teorías vertidas por Georges Steiner, Gerard Genette, Amalia Rodríguez Monroy, Mijail Bajtin y Sergio Wolf. Además de considerar los aportes de la Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu, se remitirá a las reflexiones sobre Estética de la Recepción de H.R. Jauss, W. Iser y U. Eco.

En la primera parte, "El movimiento romántico", se relevan aspectos fundamentales del imaginario de la época, así como el perfil de sus poetas en el advenimiento de una nueva sensibilidad. El enfoque se dirige particularmente a Alemania y Francia por considerarse contexto social e histórico del corpus del trabajo elegido. Se toman las reflexiones de Arnold Hauser, Alfredo de Paz, Antoni Marí y Georges Steiner para la descripción del paso de la cultura del Clasicismo a la del Romanticismo que trae consigo el paradigma social, artístico y político que conmovió a toda Europa. La aparición de la moderna burguesía que se manifiesta contra la mentalidad de la aristocracia imperante, la valorización del sentimiento sobre el racionalismo, el individualismo estético que asoma en el artista de la época, su nuevo ideario que, en su constante fluir,

contribuye a través del tiempo a la filosofía del presente son algunos de los cambios suscitados que aportan nuevo sentido a la cultura occidental.

Se trata, también, de dar cuenta del Sturm und Drang, punto de partida para la literatura burguesa alemana que forma un nuevo intelectual libre de convencionalismos. Un itinerario por Alemania permitirá conocer influyentes figuras literarias de relieve universal. Así se llegará a Heinrich Heine, un prolífico autor de notoria y abarcativa producción literaria entre la que se destaca *De la Alemania*, obra de donde Théophile Gautier extrae la leyenda de las willis, cuyo tema ocupa el segundo acto de *Giselle*. También Novalis ocupa la atención de esta investigación, por la incidencia de su poética en las ideas del francés Gautier.

Al describir el movimiento romántico en Francia, previa mirada a los aspectos de su crisis política y social, se privilegian los nuevos cenáculos y escuelas formados por una pléyade de entusiastas poetas con sus actividades literarias; la nueva bohemia y la doctrina del "arte por el arte". Se pormenoriza la renovación del lenguaje poético francés, así como la recuperación de un lenguaje original y la revalorización de la música, la pintura, el teatro y la danza, aludiéndose a las creaciones de escritores como Víctor Hugo y Alejandro Dumas.

Un apartado será dedicado a reseñar las actividades de Théophile Gautier, en especial como escritor, periodista y crítico de ballet. Esta investigación atiende, entonces, a la génesis del ballet *Giselle*, cuya idea central y escritura se debe a su persona, centrándose en los pormenores de su obra literaria, su relación posterior con el Parnaso y su amistad con Baudelaire. Carlos Pujol y P. Martino aportan sus posturas en torno a los temas descriptos.

La segunda parte del trabajo está dedicada a *Giselle* en todas sus facetas compositivas. Transitar por esta vía de doble mano entre literatura y danza se impone como un verdadero desafío, puesto que no existen mayores antecedentes teóricos al respecto. Es así como este vuelo intersemiótico propone tratar los diferentes lenguajes artísticos de forma sincrónica en *Giselle*: todo aquello que las instancias poéticas configuran con palabras, se reconfigura con los cuerpos. Théophile Gautier ya había anticipado que no era fácil "escribir para un par de piernas".

En *La Danza* de Serge Lifar, se condensa la estética de Gautier, figura clave del siglo XX, en una paráfrasis del "Evangelio de San Juan" que recorrió el mundo y sentó precedentes.

En el principio era la Danza, y la Danza estaba en el Ritmo, y el Ritmo era la Danza. En el comienzo era el Ritmo, y todo ha sido hecho por él, y nada ha sido hecho sin él.¹

La primera sección se ciernen en torno a una aproximación a la danza y el ballet, que obra como premisa al conocimiento básico del arte dancístico para acceder a esta estética, tanto en sus remisiones a la literatura como en su multiplicidad artística proyectada a través del tiempo. Al respecto, se exponen las teorías del especialista español Ferdinando Reyna.

Italia como origen, luego Francia y Rusia como lugares de surgimiento y desarrollo de figuras doctrinarias de los siglos XXVII y XVIII, serán tópicos a considerar así como la referencia a Luis XIV, quien fundaría en 1661 la primera Escuela estatal de Danza, con sede en París.

En "Una historia de amor, locura y muerte" se describen aspectos distintivos en torno a la poética reinante y se plantean los cambios en las temáticas balletómanas del siglo XIX. En este sentido, se observará el alejamiento de los temas mitológicos en las tramas argumentales del ballet en función de la nueva temática literaria- seres sobrenaturales, la fantasía y lo fantasmal- como fuente que atrae a un nuevo público; el imaginario romántico se inserta en las nuevas obras y le otorga su valor espiritualista. Conquistas sociales y humanísticas se afirman para ser modificadas por la realidad cotidiana. Estos temas cuentan con el aporte del historiador Ángel Fumagalli.

Las figuras de Théophile Gautier, Vernoy de Saint Georges, Heinrich Heine y Víctor Hugo, focalizan a continuación este análisis por el diseño original del tema de *Giselle*. Se establecerán referencias acerca de los coreógrafos responsables, Jules Perrot y Jean Coralli, así como del autor de la partitura musical, Adolfo Adam. En especial se dimensiona la elección, por parte de Gautier, de la novel bailarina italiana Carlota Grisi para asumir el rol protagónico de *Giselle*. Por la importancia que reviste el surgimiento de este ballet, se dará cuenta del contexto social, político y artístico de la época. En esta etapa resultan esclarecedoras las reflexiones de Pierre Lartigue vertidas en *L'Avant Scène Ballet Danse* de París y las posturas de la norteamericana Sally Baner acerca de ideologías reinantes en el período de la "Monarquía de Julio", relacionadas con la posición de la mujer y sus derechos, así como amores condenados en la lucha de clases. En este

¹ Lifar, Serge. "Prólogo" a *La Danza*, Bs. As.: Siglo XX, 1947. 13.

literarias como escénicas. Diversos puntos de vista han recorrido el accionar en el campo de la teoría de la traducción. Los marcos conceptuales se desplazan desde la escuela estructuralista hasta las posturas sistémico- funcionales. Este trabajo postula la inscripción de su tarea transpositiva dentro de un conjunto mayor de "procesos culturizados".

El marco teórico que acompaña este ejercicio vinculado con el acto de la traducción comprende las posturas de Gerard Genette en lo que atañe a las nociones de "hipertexto". El teórico dirá sobre la transformación/ transposición:

La transformación sería o transformación, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y variedad de los procedimientos que utiliza.³

Además de la complejidad del texto escénico a raíz de la multiplicidad de códigos artísticos que se entrecruzan, es de considerar la intertextualidad instalada desde el texto literario, en la medida que el texto primigenio parte de una hibridez discursiva que lleva el sello de los textos de Víctor Hugo, Saint Georges, Heine, Novalis y Gautier. Las reflexiones de Genette tienden a dilucidar esta problemática. Ubica al término intertextualidad como la primera de cinco relaciones transtextuales. Señala a Julia Kristeva como exploradora de esa relación y teoriza: "Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro."⁴ Es de acotar que para Kristeva la escritura representa una lectura de un corpus literario anterior y el texto literario, la absorción y réplica de textos previos.

El libreto de *Giselle* se traslada a la forma escénica en un proceso de pasaje de códigos de un texto a otro. Cada responsable traduce lo que artísticamente es de su incumbencia. Amalia Rodríguez Monroy dice:

La traducción es ese saber que desestabiliza los demás saberes, ya que obliga a contemplar el lenguaje, no desde la solidez de su valor instrumental, sino desde la inestabilidad del sentido que la práctica traductora misma exhibe (...) El traductor, en su misión de lectura y de reescritura, en su trabajo con el texto y con su interpretación, necesita situarse en un marco de pensamiento adecuado a sus preguntas, es decir, necesita, tanto como quienes se mueven en otros ámbitos del saber, vincular el problema del lenguaje y del discurso a una reflexión sobre el hecho cultural en tanto es también un

³ Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989,16-17.

⁴ Ídem, 10.

hecho discursivo (...). Lo evidente es que el lenguaje es el terreno en que se juegan todos los juegos entre el sujeto y el mundo.⁵

El texto artístico cobrará vida mediante el traspaso de códigos formando un todo sincrónico. Se realiza entonces una transformación. Es propicia la opinión de Georges Steiner:

Entre la traducción propiamente dicha y la "transmutación" se extiende un vasto terreno de transformación parcial. Los signos verbales del mensaje o del enunciado se modifican mediante la influencia de uno entre muchísimos medios, o bien una combinación de medios: entre estos se encuentran la paráfrasis, la ilustración gráfica, el pastiche, la imitación, la variación temática, la parodia, el collage y otros muchos procedimientos. Esta zona de transformación parcial, de derivación, de reexpresión paralela, determina una parte considerable de nuestra sensibilidad y de nuestra cultura literaria. Es, para decirlo llanamente, la matriz de la cultura.⁶

En el interior del nuevo texto se observa una multiplicidad de voces que otorgan sentido a la reescritura devenida ballet. Las posturas de Mijail Bajtin aportarán consideraciones esclarecedoras con respecto a la polifonía rastreable en *Giselle*.

En este trabajo se alude en varios pasajes a la transposición que trata de las transformaciones entre sistemas comunicativos. Para lograr definir convenientemente esta operatoria, se toman como referencias teóricas reflexiones que se adeudan a Sergio Wolf, Oscar Steimberg y Pilar Couto Cantero.

Por otra parte, la partitura musical de *Giselle*, perteneciente a Adolfo Adam, será tratada en todas sus facetas. Se tomarán las informaciones de Escudier, desde *La France Musicale* de París, en 1841, hasta las teorías de Gerard Mannoni, crítico musical del siglo XX. La fusión de la música y la danza es evaluada ampliamente, así como la intuición de los despliegues coreográficos en la traducción que realizara el compositor en su posterior creación musical.

En lo que se refiere a la transposición del libreto a la coreografía, se trazarán los lineamientos elucidadores del complejo proceso. En primer término se estudia la partitura coreográfica realizada por Jules Perrot y Jean Coralli, la cual era afín a la moda de la época y congruente con la Escuela Italiana de Ballet. Se plantean las diversas estrategias del juego escénico académico, destacando el quehacer traslativo de ambos coreógrafos: traducción del texto escénico y de la partitura musical. Al mismo tiempo, se revisan también escritos periodísticos de la época para reafirmar las posiciones de los autores.

⁵ Rodríguez Monroy, Amalia, *El saber del traductor*, España: Montesinos, 1999. 34.

⁶ Steiner, George, *Después de Babel*, México, FCE, 1980. 478.

Georges Steiner reflexiona:

Por el hecho de ser interpretación, la traducción supera con mucho el terreno verbal. En cuanto modelo de comprensión y de todo potencial expresivo, el análisis de la traducción deberá incluir formas intersemióticas, tales como el establecimiento de gráficas, los avances y discusiones a través de las figuras de la danza, la musicalización de un texto o incluso la articulación de las pasiones y de las significaciones por medio de la música sola.⁷

En "El pasaje de la literatura al lenguaje de los cuerpos", se lleva a cabo una somera descripción de los dos actos de *Giselle*. Esta descripción coreográfica da cuenta de las veintiséis escenas contenidas en la obra. Se traducirá aquello que el texto literario dice y la interpretación que realizan los artistas, mediante el lenguaje dancístico/ corporal, la utilización de la pantomima y el vocabulario técnico utilizado.⁸

En "*Giselle*. Su trayectoria hacia el siglo XXI. Analogías y divergencias" se recorre el camino que transita *Giselle* desde París a Rusia y su regreso a Occidente. Una serie de acontecimientos se suceden desde su creación; nuevas puestas en Francia, nuevas versiones en Rusia. Versiones que, más allá de cambios de registros, se convierten en adaptaciones del original. Traslados de motivos musicales, inserción de nuevos esquemas coreográficos, otros artistas y otras técnicas. Ya se trata de una obra diferente.

Sergio Wolf opina que la palabra "adaptación" tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen literario "quepa" en el otro formato, que uno se ablande para "poder entrar" en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a perder su autonomía.⁹ Estas reflexiones se adecuan al traspaso de la literatura al formato teatro. Jaime Antoine dice:

El realizador se convierte en el intérprete del autor, se las arregla para transmitir lo esencial del sentido, de la evolución lógica de la narración, pero lo hace mediante la utilización de una expresión que es suya, que marca, con su discurso, el texto original con la huella de su personalidad.¹⁰

⁷ Steiner, George, 198: 299-300.

⁸ Es de destacar que el vocabulario técnico- en idioma francés- se utiliza desde la creación de la Academia Real de la Danza en París, en 1661.

⁹ Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. México, Paidós, 2004. 15.

¹⁰ Antoine, Jaime, *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Madrid: Cátedra, 2000. 109-110.

El término "versión" viene del latín "Versum", que significa tomar, volver, voltear, dar vuelta; es decir, puede considerarse "versión" cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto o la interpretación de un tema. Ricardo Piglia opina en cuanto al término "versión" desde su experiencia escrituraria:

Lo que tengo es una historia unicial, un punto de partida, y lo que hago es escribir una primera versión para enterarme qué clase de historia es ésta. (...) y para mí fue extraño verla porque yo ya había escrito el libro, la primera versión, y era como una variante de la misma historia.¹¹

Dentro del apartado se analizan también las influencias de las vanguardias en el camino de *Giselle*. Se precisan los condicionamientos que el siglo XX impone al campo artístico y las marcas que dejan las adaptaciones en cada oportunidad.

El concepto de "adaptación" que ofrece Amalia Rodríguez Monroy desde su *Saber del Traductor* compromete no sólo las competencias lingüísticas del traductor, sino también las enciclopédicas. Así, cobra relevancia tanto la enciclopedia del coreógrafo de turno que acometió la tarea de hacer una nueva versión, como su posicionamiento respecto de la sociedad del momento, costumbres y artistas. Las reflexiones de Steiner, en *Después de Babel*, agregan:

Las "reglas de la reescritura" varían mucho, según el género y la época. Las variaciones que hace Picasso en torno de Velásquez poseen una estética distinta de la que anima a Manet cuando echa mano de Goya: pero el problema central reside en que las metamorfosis tienen como estructura profunda y articuladora un proceso de traducción. Es este proceso, y la corriente ininterrumpida de transformaciones y desciframientos recíprocos que ella desencadena, lo que asegura y determina el código de la herencia en nuestra civilización".¹²

Al trazar el recorrido de *Giselle* en los diferentes teatros, se hará un relevamiento del quehacer balletómico de las diferentes etapas y de los bailarines de relieve que han interpretado la obra y con qué resultados. Se consignan datos históricos acerca de las primeras presentaciones en Buenos Aires en el siglo XIX. Las presentaciones de *Giselle* por la "troupe" de Diaguileff en el Teatro Colón son descriptas en sus principales detalles, así como la reposición del coreógrafo ruso Boris Romanov. Una *Giselle* surrealista ocupará luego esta tarea de investigación escénica. Será Graciela Martínez quien brinde una versión completamente distinta en los escenarios de París, en 1967, a través de un espectáculo multimedia cuya recreación es atravesada por varias

¹¹ Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Bs. As.: Seix Barral, 2000. 217.

¹² Steiner, George, 1980: 538.

proposiciones vanguardistas, encauzada en una línea surrealista con orientación en el pensamiento budista. Se vincula la transposición precedente con posturas de Sergio Wolf:

La búsqueda se orientó a intentar cercar un objeto, la transposición literaria, que se presenta siempre como resbaladizo e inasible, quizá por la diversidad de materiales que entran en consideración y donde la heterogeneidad de marcos teóricos posibles y la asimetría de disciplinas o códigos ocupan un lugar central de dificultad. (...). Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos.¹³

Giselle es transpuesta para el cine en 1969 en una versión integral, es decir en sus dos actos completos. En estas instancias traductoras se plantea la posibilidad de entender el traslado de un guión dancístico al formato cinematográfico, a la manera de una paráfrasis del relato original. El cineasta Cristian Metz dice acerca de la puesta en relación entre literatura y cine:

La noción de diéresis tal y como se ha definido en filmografía sirve exclusivamente para designar un universo completo cuyos elementos- todos ellos: personas, acciones, lugares, tiempos, objetos...- se encuentran en un mismo plano de realidad (realidad fotográfica en el cine, de escritura en el relato). En este sentido, en el teatro, no hay diéresis: la obra de teatro es una acción en un decorado, el filme y el relato son pseudos mundos homogéneos.¹⁴

Lo que queda del relato original, en este caso el guión del ballet, es el modo en que el director, los guionistas y los intérpretes aprehendieron ese material para construir, a partir de él, una película.

Al llegar a 1989 sorprende a Buenos Aires, la recreación de Mats Ek, que sacude al diletante tradicional, otorgándole la oportunidad de ampliar su visión con una transposición totalmente distinta pero no por ello menos expresiva, bailada o menos moralizante. Esta original variación dancística dará las pautas de la articulación de los mecanismos de traducción, adaptación, interpretación, en una producción post- vanguardista.

En el apartado concerniente a la recepción, un paneo a través del tiempo, con sus cambios sociales, políticos, artísticos e ideológicos, dará cuenta de las diferentes recepciones en las presentaciones de *Giselle* y la proliferación de puestas. Se describen los alcances de la recepción de las producciones y su repercusión en el público de cada época. Es de destacar la capacidad interpretativa que permite potenciar y resignificar la obra en su constante desplazamiento generador de productos nuevos. Lo expuesto se afianza en una amplia zona de reflexión.

¹³ Wolf, Sergio, 2004: 79.

¹⁴ Metz, Cristian, *Ensayo sobre la Significación en el Cine*. Vol II, Barcelona, Paidós, 2002. 76.

Jerarquizar al receptor de una obra en el ámbito de la traducción constata que los criterios y programas rectores de las políticas traductorales mudan según los tiempos así como cambian las miradas y las lecturas. Es lógico entonces, entender esta apertura en dirección al receptor cuyo papel es determinante en la vigencia de una obra; la privilegia o la discute, la aprueba o desestima completamente.

Los aportes de Pierre Bourdieu, desde su teoría de los campos y el concepto de habitus, los de H. R. Jauss y W. Iser desde "Estéticas de la Recepción" y los de Mukarovsky en "El arte como hecho semiológico" iluminarán y enriquecerán esta zona de trabajo.

PRIMERA PARTE

I.- El movimiento romántico: orígenes y evolución.

Como instancia preliminar a este trabajo, a modo de un perfil introductorio, se trazará un recorrido a través de los rasgos más significativos del movimiento romántico.

El Romanticismo, como tema, es muy amplio, al igual que su programa y sus interpretaciones. No hay una única caracterización del Romanticismo ni una sola lectura del mismo, pero sí hay lo que podría llamarse una "estructura de sentimiento"¹ romántica. Y para su comprensión, múltiples y enriquecedores son los caminos de acceso.

Las reflexiones acerca de esta época conducirán, en primer lugar, a una visión panorámica del movimiento romántico. Luego se accederá al encuentro de una pléyade de escritores de Alemania y Francia, cuya pluma imbuida de la esencia romántica, enriqueció una literatura movilizadora de varias generaciones. Finalmente, esta investigación hará un alto en su camino para dedicarse principalmente a las figuras de Théophile Gautier, Novalis, Heinrich Heine y Jules Verney de Saint Georges por ser escritores clave en la constitución del texto original de *Giselle*. A través del movimiento romántico del siglo XIX se mostrará el paradigma social, artístico y político que conmovió a toda Europa.

Como paso previo al estudio del movimiento romántico, un rastreo acerca del Prerromanticismo posibilitará emitir algunas referencias relativas a esa tendencia, que surgió a partir de la segunda mitad del siglo XVIII como reacción contra racionalismo y el intelectualismo que valoraban el conocimiento y menospreciaban la sensibilidad incipiente. En la mayor parte de los países europeos, el Prerromanticismo se presentó como un conjunto de tendencias confusas, transmitidas a través de las obras literarias, pretendiendo expresar sentimientos nuevos con formas tradicionales. El Prerromanticismo no muestra la homogeneidad de una escuela literaria ni presenta un cuerpo sistemático de doctrinas. Esto no quiere decir, sin embargo, que constituya una designación carente de sentido; es innegable que se manifiestan, en las principales literaturas

¹ Concepto acuñado por Williams, Raymond, "Capítulo II" de *La larga revolución*, (Trad. De la Plaza, Marcelo) Mar del Plata, Estanislao Balder, 2004.

europeas, nuevos conceptos estéticos, una temática nueva y una nueva sensibilidad que, a pesar de sus divergencias, presentan entre sí afinidades y paralelismos.

Entonces, una característica fundamental de la literatura prerromántica fue la valorización del sentimiento. El corazón triunfa sobre el raciocinio antes predominante, transformándose en la fuente de los valores humanos; asoma una aguda sensibilidad que exalta los dilemas morales y se alza contra las convenciones y prejuicios sociales.

Alfredo de Paz dice:

La nueva cultura europea cuyo símbolo más vistoso fue el Romanticismo, surge, como es sabido, del progresivo replanteamiento de la herencia filosófica del período de Las Luces, y por tanto, de la "crisis del racionalismo" que se puso de manifiesto en Europa en los años 1780-1790.(...) Se tomó conciencia de la incapacidad de los racionalistas para construir un mundo ideal sin el riesgo de derramar sangre o de arruinar los grandes principios del derecho natural: el desarrollo de la Revolución Francesa contribuyó ampliamente a plasmar tal sensación. En algunos aspectos, esta época se parece a una crisis de juventud, a una rebeldía cuya energía se empleará pronto para otros fines. Fue la toma de una vocación marcada por el signo de la emancipación personal y nacional.²

Esa energía acreditó ser fuerza portadora de nuevas tendencias que, como el naturalismo del Gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en la historia del arte. Visibles son los signos que muestran los cambios suscitados: un profundo aprecio por la novela, las obras teatrales, las composiciones musicales y la disposición hacia el surgimiento de obras de arte. Es evidente una decisiva ruptura con el pasado, reflejada en una cultura del sentimiento que produce un nuevo sentido de lo poético. De este modo se pasó de la Enciclopedia al Prerromanticismo y después al Romanticismo.

Ahora bien, el paso de la cultura intelectualista del Clasicismo a la cultura emocional del Romanticismo ha sido descrito frecuentemente como un cambio de gusto, en el que encuentra expresión el aburrimiento de los círculos distinguidos por el arte refinado y decadente de la época. De acuerdo con Arnold Hauser se podría decir que la insurrección intelectual contra la opresión de las reglas y las fórmulas pertenece a la ideología de las ambiciosas y progresistas clases en su lucha contra el espíritu del conservadurismo y los convencionalismos. De hecho, la aparición de la moderna burguesía está relacionada con el movimiento romántico. Ese movimiento manifiesta un

² De Paz, Alfredo. *La revolución romántica, políticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos. 1992. 38.

nuevo y marcado sentido burgués de la vida en su lucha contra la mentalidad de la aristocracia, clasicista y normativa. Hauser reflexiona:

En la propagación de las ideas de la Ilustración, las clases superiores rivalizaron con la clase media y la superaron con frecuencia. Rousseau les hizo recobrar el buen sentido empujándolas a la oposición. La aversión de Voltaire por Rousseau expresa ya esta oposición de la élite social.

El Naturalismo de Rousseau significa la negación de todo lo que formaba para Voltaire la quintaesencia de la cultura, sobre todo de las limitaciones del subjetivismo todavía compatible con las reglas de la decencia y el propio decoro.³

Una característica fundamental de la literatura prerromántica fue la valorización del sentimiento. El corazón triunfa, entonces, sobre el racionalismo antes existente transformándose en la fuente por excelencia de los valores humanos; asoma una aguda sensibilidad que exalta los dilemas morales y se alza contra las convenciones y prejuicios sociales.

Se evidencia una nueva fase en la sensibilidad occidental. El centro de interés se desplaza del objeto al sujeto. La belleza, ahora, designa un estado del alma, característico por su relación con ciertas realidades privilegiadas por la imaginación. Cada individuo, en tanto que ser único, desarrolla una presencia en el mundo cuya diferencia específica es de carácter estético. Este individualismo estético culmina en la persona del artista, capaz de transferir el orden material al espiritual y construir un universo mental según el modelo de sus valores personales.

El romántico desea evadirse de la realidad que lo circunda y agobia, busca con ansias la evasión por el ensueño y lo fantástico, la orgía y la disipación, en el tiempo y en el espacio. Al respecto, Víctor De Aguiar E. Silva formula una apreciación:

La evasión al espacio conduce al exotismo, al gusto por las costumbres y paisajes de países nuevos y extraños; a veces, al gusto por lo bárbaro y primitivo. El exotismo se había revelado ya en la literatura prerromántica, pero se desarrolló mucho con los románticos, dando satisfacción simultánea a sus ansias de evasión y a las exigencias del hombre y de sus costumbres. Por eso mismo, el color local, es decir, la reproducción fiel de los aspectos característicos de un país, una región, una época, constituye uno de los recursos más comunes en el arte romántico.⁴

La evasión romántica en el tiempo condujo a la glorificación de la Edad Media, época que atraía la sensibilidad y la imaginación con lo pintoresco de sus costumbres, con el misterio de sus leyendas y tradiciones, con la belleza nostálgica de sus castillos y con el idealismo de sus tipos humanos más relevantes. Pero la evasión romántica del espacio hizo sentir un profundo dolor por

³ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte, T. II*. Barcelona: Labor. 1983. 237.

⁴ De Aguiar E Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos. 1982. 236

la soledad: la existencia interior del hombre romántico estaba sola consigo misma, a pesar de tener necesidad de íntima comunión con la naturaleza y con el amor. La poesía, la pintura y sobre todo la música, constituyen entonces sus medios privilegiados de expresión.

El Romanticismo tuvo siempre el sentimiento de *déjà vu* en relación con el pasado. Recuerda el tiempo antiguo y pasado como una preexistencia. Sin la conciencia histórica del Romanticismo, sin su constante problematización, hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las revoluciones más profundas en la historia del sentimiento. A partir de la Revolución Francesa comenzó a ser sentida la naturaleza del hombre y de la sociedad, como esencialmente evolucionista y dinámica. Las ideas de que se está inmerso en un eterno fluir y de que la vida espiritual es un proceso con un carácter transitorio, constituyen un descubrimiento del Romanticismo y representan su contribución más importante a la filosofía del presente.

En este recorrido elucidatorio del movimiento romántico, se encuentra pertinente relevar conceptos acerca de la etimología de la palabra "Romanticismo". Varias significaciones presenta este vocablo, del siglo XVII al XIX.

Alfredo De Paz, refiriéndose a la etimología de la palabra "Romanticismo", explica:

Tanto "Romantik" en idioma alemán, como en inglés "Romanticism", como en francés "Romanticisme", derivan del adjetivo inglés "Romantic", neologismo que comenzó a usarse hacia la segunda mitad del siglo XVII. Indicaba la materia aventurera de los antiguos romances, es decir, de las novelas de caballería y pastorales. (...) se quiere evocar todo un mundo caballeresco con este término. Sin embargo, el adjetivo "romantich" se usó muy tarde en Alemania en el ámbito literario y crítico. A. S. Schlegel opuso a partir de 1801 la literatura romántica a la literatura clásica. T. Tieck, que quería escribir al "nuevo gusto", tituló sus poesías, en 1801, "Romantische Dichtungen": poesías románticas. Goethe utilizó la distinción clásico/ romántico en un sentido literario-polémico. Este poeta quería limitar inicialmente el uso del término al sentido de "medieval", "maravilloso" e incluso "cristiano". Fue después cuando dio al término romántico un significado distinto. Así lanzó el famoso slogan - anatema: clásico = sano, romántico = enfermo.⁵

El idioma inglés, que había creado el término y su uso, conservó durante mucho tiempo su valor evocativo de un pasado legendario. Posteriormente, en el siglo XIX, "romanticists" se usó para designar a ciertos poetas no sólo alemanes y franceses, sino también italianos, españoles, polacos. En los países escandinavos se empleó el término "neorromántico" (*nyromantisk*) para distinguir las nuevas concepciones literarias de los modelos y fuentes de la Edad Media. Pero casi

⁵ De Paz, Alfredo, 1992: 17.

en todas partes, junto a su acepción literaria, el término "romántico" conservó el sentido de novelesco, poético, soñador e individualista.

Cuando la Revolución había apenas terminado, una inmensa desilusión se apoderó de los ánimos. No quedó ninguna huella del optimismo ilustrado. El liberalismo del siglo XVIII había construido su optimismo a partir de la identificación entre libertad e igualdad: el pesimismo de la época postrevolucionaria surgió cuando esa fe disminuyó. Así, la dimensión de la crisis que se difundió en Europa después de la Revolución Francesa marcó el comienzo de la época romántica.

El estudioso norteamericano Georges Steiner escribe:

Con el Romanticismo, pensamiento y sociedad se dividen en átomos, dando lugar a un movimiento provocado por el antiguo régimen y por el declive de la vitalidad creativa del racionalismo clásico (...) El Romanticismo se convierte en la Revolución Francesa, en la reacción en cadena de guerras napoleónicas y en los escalofríos que sacudieron la estructura europea en 1830 y 1848. Los primeros decenios del Romanticismo fueron, según Wordsworth, un "alba" en la que era hermoso sentirse vivos. Porque en la base de la energía liberadora de aquellos años existía la convicción, heredada de Rousseau, de que la felicidad y la injusticia del destino humano no dependían de la pérdida de la gracia originaria sino más bien derivaban de las incongruencias y de las antiguas desigualdades a partir de las cuales generaciones enteras de tiranos y explotadores habían estructurado la sociedad. El hombre, opinaba Rousseau, había fabricado sus propias cadenas pero los hombres podían destruirlas. Entre Romanticismo y revolución existe una afinidad esencial. En el Romanticismo el pensamiento se libera de la sobriedad deductiva del racionalismo cartesiano y newtoniano, la imaginación, del báculo de la lógica, y el individuo, tanto en la intuición como en la práctica, de los órdenes jerárquicos y de casta.⁶

La crisis de la época romántica aparece así como una crisis global que envuelve al individuo y a la historia convulsionando los fundamentos de la sociedad europea. El Romanticismo surge como la ideología de esa nueva sociedad y transmite la concepción del mundo de una generación que ya no cree en valores absolutos; son espectadores de la decadencia de la cultura antigua y el nacimiento de la nueva.

La sustitución de las formas objetivas, normativas, por otras más subjetivas e independientes en la literatura, se expresa también marcadamente en la música, que se convierte por primera vez en un arte históricamente representado e influyente. Mientras la literatura y la pintura se habían independizado tiempo atrás, la música seguirá siendo hasta fines del siglo XVII, música de encargo. Hasta los albores del siglo XVIII toda música estaba compuesta para una determinada ocasión, teniendo por fin entretener a una sociedad cortesana, poner un marco

⁶ Citado por De Paz, A. 1992: 37-38

adecuado a un acto solemne y realzar actos públicos. La actividad de los músicos se limitaba a cumplir determinados requerimientos.

Hauser señala sobre este tema:

La burguesía se convierte en principal cliente de la música, y la música pasa a ser el arte favorito de la burguesía. La música pasa a ser de un arte con propósito definido a un arte para la libre expresión de sentimientos; los músicos comienzan a sentir aversión por toda música ocasional y de encargo, renunciando a componer por oficio (...) El comercio musical gana terreno con la necesidad de la repetida ejecución de las obras constituyendo la fuente principal de los ingresos del compositor. A partir de ese momento toda gran obra no es sólo la expresión de una nueva idea, sino también como una fase nueva en la evolución del artista. La música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía; no solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar, cambia los salones aristocráticos, por los hogares burgueses.⁷

El Romanticismo alcanza en el arte musical sus mayores triunfos. La música de Richard Wagner llena toda Europa y supera el éxito de los poetas más populares. De acuerdo con Hauser, resulta interesante destacar que, para el Clasicismo, la poesía era el arte principal; para el Romanticismo temprano prevalece la pintura; luego, el Romanticismo posterior jerarquizará en grado sumo la música. Son particularmente apreciadas las composiciones de Franz P. Schubert, Robert Schuman, Franz Lizst, Friederich Chopin, Hector Berlioz, quienes marcan un hito en la historia de la música universal.

Ahora bien, el arte romántico manifiesta con frecuencia atracción por lo fantástico y lo grotesco, por lo excesivo o anormal, y deforma las proporciones y las relaciones verificables en la realidad; pero se revela también, con frecuencia, como un arte atento a la realidad subjetiva y objetiva, procurando pintar al hombre y al mundo con autenticidad. Con ello se pretende demostrar su gran capacidad descriptiva de la naturaleza física. Es decir, es un arte visionario, pero también un arte realista.

Al reflexionar sobre la riqueza polimorfa del romanticismo, sobre las fuerzas que se encuentran en él, las orientaciones y soluciones que virtualmente ofrece, se comprende por qué el Romanticismo ha dinamizado y fecundado todos los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX, desde el realismo hasta el simbolismo, el decadentismo, el surrealismo y el existencialismo.

⁷ Hauser, Arnold, 1983: 220.

Hasta aquí se han observado la concepción del mundo y las características de una nueva sensibilidad en el Movimiento Romántico de Europa.

I.- 1.- Romanticismo alemán.

Leyendas y misterios: configuración de una heroína romántica.

El Romanticismo alemán ha tenido una importante influencia en varios campos del saber debido a su vasta producción poética de gran valor estético y cultural. Esta estética ha sido y sigue siendo un proveedor de estímulos fructíferos entre los cuales podrían enumerarse su interés por el sueño y el inconsciente, la unidad psicofísica del hombre, sus analogías entre naturaleza y espíritu, los logros del pasado, y su empleo de nuevos matices expresivos. El movimiento romántico alemán, que tuvo su mayor desarrollo entre 1794 y 1830, ha dejado un vasto y enriquecedor material literario. De Paz argumenta, coincidiendo en conceptos análogos con Hauser:

Después de que en 1774 el *Werther* de Goethe agitara profundamente la sensibilidad europea y que en 1782 la tragedia de Schiller, *Los bandidos*, inaugurase la carrera literaria del "héroe" romántico, Schlegel, rechazando las adaptaciones clásicas propias del siglo XVIII, mostró a Alemania un Shakespeare romántico que se convertiría pronto en el Shakespeare de todo el Romanticismo europeo. Vinculado desde 1804 a Mme. de Stäel, Schlegel influyó profundamente en la literatura francesa del Romanticismo. Prueba de ello es la obra *De la Alemania* de Mme. de Stäel.⁸

Los distintos problemas que aquejan a la época y las diferentes pautas que se van configurando, hallan eco en la variedad de las manifestaciones poéticas. Friedrich Schiller fue una figura muy significativa, desarrollando en forma muy personal la "lirica filosófica". El estudio de Kant inspiró a Schiller en la composición de sus trabajos estéticos. En lo que respecta a la filosofía idealista germana, tanto Fichte como Schelling constituyeron los elementos dorsales del romanticismo alemán.⁹

Con el Sturm und Drang, a partir de 1770, la literatura alemana se hace totalmente burguesa. Las protestas contra los abusos del despotismo y la exaltación de los derechos de la libertad son tan auténticos y sinceros como la actitud opuesta que se tiene hacia la Ilustración. La aparición del Sturm und Drang representa un despertar en el ámbito de las letras, agitando así a

⁸ De Paz, 1992: 49.

⁹ Hauser, A, 1983: 244.

los intelectuales de Alemania. Constituyen características destacables el desarrollo de una imagen del mundo tan aguda, como ardorosa es su adherencia al concepto del genio artístico. A partir de entonces la concepción del arte y la literatura se plantean en términos nuevos.

En el fragmento 216 de *Gespräch über die Poesie*, dice Friedrich Schlegel: "La Revolución Francesa, la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe son las grandes tendencias de nuestra época."¹⁰

Los alemanes, probablemente el pueblo más desgraciado de Europa por sus conflictos políticos internos, sufren también la enorme sacudida de la Revolución. Nace en Alemania un nuevo tipo de intelectual libre de tradiciones y convencionalismos. Abogan por la preeminencia del corazón sobre la razón y de la unión de las artes; sin embargo, nada se origina sin previas disputas en las escuelas y cenáculos de especialistas. Los círculos más prestigiosos que se forman son los de Jena y Weimar donde se forja la gran escuela romántica alemana, semillero de las personalidades más destacadas del intelectualismo.

En el Romanticismo alemán, como en toda tradición, se vislumbra cierta nostalgia por un estado o espacio primordiales en el que se gozaba de la plenitud y la armonía. "Hubo un tiempo...". De este modo comienzan las leyendas, las narraciones, las descripciones de este antiguo y perdido instante. Es la nostalgia de un paraíso perdido en el que coexisten los contrarios y donde la multiplicidad compone una unidad misteriosa. Esta unidad, esta experiencia, son vividas y expresadas por Hegel y Hölderlin a través de sus obras. En esta línea, Schiller llama a los románticos "desterrados que languidecen por su patria".¹¹

Pertenecieron al Romanticismo alemán Johann W. von Goethe, Friedrich von Schiller, los hermanos Friedrich y August Schlegel, Juan T. Fichte, Juan G. Herder, Friedrich Hölderlin, Whillem Wackenroder, Ludwing Tieck, Zacharías Werner, Clemens María Brentano, Ernst T. A. Hoffmann, Ludwing Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, entre otros.

A propósito de su vital trascendencia en la temática de *Giselle*, estas reflexiones se detendrán especialmente en los poetas Heinrich Heine y Novalis.

¹⁰ Citado por Marí Antoni, *El entusiasmo y la quietud*, Barcelona: Tusquetes, 1998, 25.

¹¹ Hauser, A. 1983: 250.

Heinrich Heine fue un escritor de gran influencia en la literatura romántica alemana. Las obras de esta figura de relieve universal han sido traducidas a todos los idiomas. Escribió entre 1815 y 1850 una importante producción. Sobresalen de su obra: *De la Alemania, Noches Florentinas, Los Dioses en el Destierro, Tradiciones Populares, El Tambor Legrand, Espíritus Elementales, Escuela Romántica, La Leyenda de Fausto, Italia*.

A propósito de la obra *De la Alemania*, en su prólogo Heine escribe

cumplíame explicar esta revolución intelectual de mi país, sobre la cual ha esparcido en Francia tantos errores Madame Stäel. Lo declaro francamente: no he dejado de tener a la vista el libro de esa abuela de los doctrinarios, y a título de reparación he rotulado el mío del mismo modo: *De la Alemania*.¹²

La citada obra se divide en seis partes: "Alemania hasta Lutero", "Desde Lutero hasta Kant", "Desde Kant hasta Hegel", "Literatura hasta la muerte de Goethe", "Poetas Románticos" y "Renacimiento de la Vida Política".

En la producción de Heine, abundan minuciosas descripciones de la tierra alemana, especialmente de los valles del Rin. Estas lecturas entusiasmaron al francés Théophile Gautier, al punto de adoptarlas para el primer acto de *Giselle*.¹³

Así como Heine es la base del primer acto de *Giselle*, en el segundo acto subyace la escritura de Novalis. Muchos autores coinciden al momento de hablar de este poeta, en considerarlo como el más sensible y profundo del Romanticismo alemán. Es el creador del símbolo romántico por antonomasia, el de la "flor azul", que corporiza el fin nunca alcanzado y siempre anhelado tal como lo representan el amor y la poesía. El germen de su pensamiento está en su novela *Enrique de Ofterdingen*.

Novalis postulaba que toda poesía tiene en sí un lado trágico y que toda vida termina con la vejez y la muerte. El Romanticismo tematiza la caducidad del tiempo; solamente la muerte es eterna. El hombre romántico no percibe la diferencia entre presente, pasado y futuro; sin embargo

¹² Heine, Enrique. "Introducción a *De La Alemania*" en *Sus mejores obras*, Bs. As.: El Ateneo. 1951.

¹³ A partir de 1831, Heine residió en París donde permaneció hasta su muerte. De su círculo de amigos y admiradores se destacan Gerardo de Nerval, Balzac, Dumas, Chopin, Liszt, Berlioz y Jorge Sand entre otras celebridades. (Hauser, A., op.cit.; Martino, P. *Parnaso y Simbolismo*, Bs. As.: López, 1948; Pujol, C. (comp. y trad.) *Poetas románticos franceses*, Barcelona: Plus Ultra: 1990).

existe en él el presentimiento de la muerte. Los *Himnos a la noche* de Novalis están recorridos por esas místicas evocaciones.¹⁴

El poeta dirá también que al romántico no le basta con ser romántico, sino que hace del Romanticismo un propósito y un programa de vida. Él conjuga continuamente el verbo "romantizar" con la certeza de que en el Romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna. Leyendo a De Paz se coincide en que el hombre romántico vive al tiempo que perennemente muere y recorre su vida dolorosa. La "mortal enfermedad", "el deseo de desaparecer", poseen un significado simbólico.

"La vida romántica era una íntima angustia, un morir, un viaje hacia la muerte" - parafraseando a Novalis en *Himnos a la noche*- "La vida es el comienzo de la muerte. La vida existe por amor a la muerte."¹⁵

Existía algo en el tiempo que daba a los románticos el presentimiento de la muerte; era el tiempo de la "noche". Novalis introduce este tópico en sus obras, de ahí *Himnos a la noche*. El misterio del mundo se hace manifiesto, amor y muerte son una misma cosa, su meta es la unidad y el infinito, una noche perpetua a la que no sigue ningún día. A través de sus elegías plasma Novalis su sentido "artístico de la muerte" y, en efecto, el sentido del arte romántico era, para el poeta, semejante al sentido de la muerte.

Se encuentran en el sentimiento romántico de Novalis ideas que guardan cierta similitud con aquellas que refleja Gautier en el desarrollo de *Giselle*. Ante la pregunta de si es posible morir de amor, Novalis tendría la respuesta: "es en la muerte donde el amor es más dulce porque para el que ama la muerte es una noche nupcial."¹⁶

Tras la temprana desaparición de su prometida, Novalis concibió el amor como una elemental potencia cósmica y anímica. Así, quiso morir tras su amada por el solo efecto de la mágica fuerza de su deseo, a fin de unirse con ella en el infinito, en total espiritualización. En *Giselle*, el encuentro entre lo terreno y lo sobrenatural significa un momento trascendental, una comunión de almas más allá de la muerte.

¹⁴ Marí, Antoni. "Himnos a la noche (canto V)", en *El Entusiasmo y la Quietud*, Barcelona: Tusquets, 1998. 129-133.

¹⁵ Citado por De Paz, A. 1992: 96.

¹⁶ Novalis, "Himnos a la noche" en De Paz, A. 1992: 97

"Es en la noche, en la muerte, cuando se consuma el amor imposible" poetiza Novalis.¹⁷

El mundo romántico, a diferencia del mundo humanístico y del mundo de la Ilustración, está radicalmente abierto a lo sobrenatural y misterioso, pues representa sólo una aparición evocada por el espíritu. El verdadero conocimiento exige que el hombre descienda dentro de sí mismo, allí donde mora la verdad ansiosamente buscada. Dentro de nosotros, o en ninguna parte, están la eternidad y sus mundos, el futuro y el pasado. El mundo exterior es el universo de las sombras.¹⁸

El acento místico de la concepción del amor es evidente, y puede decirse que, mientras los místicos describieron la unión con Dios con los términos de un amor terreno, los románticos exaltaron los vínculos terrenos con formas del amor divino. En el proyecto romántico, el amor parece aportar una de las revelaciones supremas, y la preocupación moral de los románticos consiste en ser merecedores de tal mensaje. Esto significaría que el individuo, en el ámbito del romanticismo, tiende a convertirse en una presa de su razón de vivir: el amor. Y el amor ocupa, por tanto, un primer lugar en los intereses románticos. Roland Barthes capta bien algunos rasgos fundamentales del amor romántico cuando subraya que:

El corazón romántico, expresión en la que nosotros percibimos, con desprecio, una metáfora edulcorada, es un órgano fuerte, el punto extremo del cuerpo interior donde se mezclan a la vez y de forma contradictoria, el deseo y la ternura, el ansia de amor y la invitación a la alegría, algo eleva mi cuerpo, lo llena, lo entrega, lo conduce al límite de la explosión, y rápida y misteriosamente, lo deprime y languidece.¹⁹

I.- 2.- Romanticismo francés

Una nueva sensibilidad. Las dríadas, sílfides y willis desplazan los mármoles del Olimpo.

La definición de cualquier período literario constituye un reto y más aún cuando se trata de un movimiento tan sumamente complejo como el Romanticismo francés, con muchos rostros y perfiles, que se refieren tanto a la poesía o al teatro como a la novela y a todas las manifestaciones artísticas, pero también a la filosofía y a un modo de pensar, sentir y vivir.

¹⁷ Novalis, *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, 1998, 66.

¹⁸ Ídem. 98

¹⁹ Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1992, 245.

Evidentemente, el siglo XIX fue romántico y realista puesto que a lo largo del siglo XVIII se habían sentado las bases para ello. Asoman aires renovadores que mueven a Chateaubriand a expresar:

Me he encontrado entre dos siglos como la confluencia entre dos ríos; me he sumergido en sus turbias aguas, alejándome con pena de la vieja orilla en la que yo había nacido, y nadando con esperanzas hacia la orilla desconocida donde van a abordar las nuevas generaciones.²⁰

El Romanticismo francés, que era en sus inicios una "literatura de emigrados", según una apreciación de Georg Brandes,²¹ siguió siendo hasta después de 1820 el portavoz de la Restauración. En la segunda mitad del decenio 1820-1830, evoluciona hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas, en analogía con la Revolución política.

En 1824 surgen las primeras camarillas románticas, el famoso cenáculo en torno a Charles Nodier en el Arsenal, y entonces también se consolida por primera vez el movimiento en algo que quiere ser una escuela. Ni el siglo XVII ni el XVIII conocían, hasta ahora, esta forma de agruparse alrededor de un escritor para consolidar conceptos y formar escuela. Participaron también Mme. de Stäel, Benjamín Constant y Etienne Pivert de Senancour.

En coincidencia con Arnold Hauser sobre el carácter del movimiento en Francia:

El Romanticismo en Francia está caracterizado por una profunda concepción de comunidad y una fuerte tendencia al colectivismo. Los románticos pasan su vida en un común filosofar, escribir, criticar y discutir, y encuentran el sentido más profundo de la vida en las relaciones de amor y amistad; fundan revistas, publican anuarios y antologías, buscan la unión como compensación de su soledad y su desarraigo.(...) El cambio auténtico ocurre en el año 1827 cuando Víctor Hugo escribe el famoso prólogo a su *Cromwell* y expone su postulado de que el Romanticismo es el liberalismo de la literatura.²²

Un nuevo cenáculo se forma en torno a Víctor Hugo, considerado desde entonces el maestro de la escuela romántica. Los escritores Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, De Musset y Balzac lo acompañan. Luego se agregarán Gautier y Nerval; el grupo se disuelve en 1829, pero la escuela continúa.

Desde Chateaubriand a Lamartine, el Romanticismo francés estuvo representado casi exclusivamente por aristócratas; a partir de 1824, lentamente pasará la dirección del movimiento a manos de plebeyos como Víctor Hugo, Théophile Gautier y Alejandro Dumas. Estos escritores, a

²⁰ Citado por Hauser, A, 1983: 373.

²¹ Ídem, 364.

partir de su estética del "arte por el arte", constituyeron la semilla de la moderna bohemia. La vanidad y autocomplacencia de los románticos va tan lejos que, en contraste con su anterior esteticismo, que hacía del poeta un dios, ahora convierte a Dios en un poeta.

Se puede considerar la teoría del arte por el arte como un fenómeno sumamente complejo por su dualidad, puesto que, por un lado, expresa una actitud liberal y, por otro, una actitud conservadora. Hauser amplía:

L'art pour l'art significa la racionalización, el desencantamiento y la restricción del arte; pero al mismo tiempo significa también el intento de preservar su individualismo y su espontaneidad a pesar de la mecanización general (...); nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética.²³

Atendiendo a las conquistas logradas por la revolución romántica, la renovación del vocabulario poético tiene el valor más importante. El lenguaje literario francés se había vuelto pobre y descolorido en el curso de los siglos XVII y XVIII a consecuencia del estrecho convencionalismo de lo permitido en la expresión y de la forma estilística reconocida como correcta. Las expresiones naturales y sencillas usadas en el lenguaje corriente, debían ser sustituidas por términos nobles, poéticos o por paráfrasis artísticas.

Todos los grandes poetas del siglo recuperan el valor de un lenguaje original y auténtico, y se esfuerzan por expresar un imaginario, un simbolismo universal, a través de la utilización de imágenes y comparaciones. Los poetas románticos crearon un impresionante tejido de imágenes, a través de todas las posibilidades lingüísticas, semánticas y fonéticas del lenguaje.

La vigencia de las formas teatrales representadas por el vaudeville y el melodrama, se mantuvo hasta 1830 dominando la vida teatral de París, puesto que los románticos sentían debilidad por estas formas escénicas, no solamente por su hostilidad hacia los estratos conservadores del público educado, sino también por las cualidades literarias y meramente teatrales de este género. Charles Nodier fue uno de sus partidarios entusiastas. El éxito inaudito, la oposición de los círculos oficiales, la predilección de los románticos por las situaciones crudas y violentas, todo contribuyó a que en el drama romántico continuaran manteniendo rasgos característicos del teatro plebeyo. La lucha del romanticismo por el predominio del teatro,

²² Ídem, 372.

²³ Ídem, 28

principalmente en torno al *Hernani* de Víctor Hugo²⁴, fue una batalla mantenida por la bohemia y la juventud. El Romanticismo retendrá del melodrama sólo aquello que le es propio desde el principio, aquello que estaba contenido en germen en el Prerromanticismo y en el Sturm und Drang, que proclamaba la primacía del sentimiento sobre el intelecto, y la necesidad de establecer un principio de libertad absoluta en la creación literaria. El teatro se torna fiel reflejo de la vida. También interesan sobremanera las historias terroríficas inglesas y alemanas.

Mientras tanto, el teatro elevado muestra una poesía cuidada, diferente del lenguaje popular de los Bulevares. A los puristas poco les importan estas diferencias puesto que la tragedia y el teatro literario constituyen el dominio de la élite intelectual.

Los periódicos publican, además de colaboraciones de periodistas, artículos de interés, historias de viajes, escándalos e informaciones judiciales. Luego, las novelas por entregas constituirán su principal atracción. Las lee todo el mundo: la aristocracia y la burguesía, la sociedad mundana y los intelectuales, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados. *La Presse* y el *Siècle* son los primeros periódicos que publican novelas por entregas, si bien la idea originalmente no fue de ellos. Había antecedentes de esta forma de publicaciones ya desde 1800, por lo que puede observarse que el público lector encuentra en su periódico lo que le agrada o conviene leer, según sus gustos e intereses. El público tan nuevo y heterogéneo que se había formado para apreciar el melodrama o el vaudeville es también el destinatario de la novela de folletín. Alejandro Dumas fue un maestro de la técnica folletinesca. Esta lectura significaba una democratización sin precedentes de la literatura, así como una evidente nivelación del público lector.

Con la politización creciente de la vida de la sociedad francesa se intensifica también la tendencia política de la literatura. Comenta Carlos Pujol a propósito de movimientos políticos:

Va a producirse el gran cambio del año cuarenta y ocho: la salida de los Orleáns, la Segunda República y su raro presidente, Luis Napoleón, que muy poco después va a proclamarse emperador, como su tío. Esta sacudida de la Historia inicia la desbandada romántica; es el final de Lamartine, el destierro de Víctor Hugo, el retiro desengañado de Vigny. Muy pronto Gautier publica *Esmaltes y Camafeos* que anuncia una nueva sensibilidad. Chateaubriand muere. El romanticismo se deshilacha.²⁵

²⁴ Hugo, Víctor, *Hernani*, Madrid: Espasa Calpe, 1974.

²⁵ Pujol, Carlos. *Poetas románticos franceses*. Barcelona: Planeta. 1990. 20.

El Romanticismo pervive, sin embargo, en su extraña leyenda, "¿quién que es no es romántico?" -admite Rubén Darío²⁶-, como quien resume a modo de epitafio un tiempo que queda lejos, pero del que venimos.

I.- 3.- Théophile Gautier

Una pasión literaria irradiada hacia la pintura, la música y el ballet.

Nos detendremos en esta figura por ser el artífice literario y productor del ballet *Giselle*. Poeta, crítico y novelista francés, Gautier fue una figura prominente por cuarenta años en la vida artística y literaria de París. Nació en Tarbes el 31 de agosto de 1811.²⁷

En primera instancia, en plena juventud, Th. Gautier aborda la pintura pero fracasa en este arte. A los veinte años publica su primer libro de poesía; sus actitudes y vestimenta ya presagian al artista bohemio que esconde su condición de pequeño burgués tras un atuendo exótico. Reside junto a su amigo Gérard de Nerval en el callejón Doyenné, semillero de la colonia artística de la moderna bohemia. Gautier sustenta la doctrina "El arte por el arte". En la década de 1830 apoya el movimiento romántico junto a Víctor Hugo y Alejandro Dumas. Son momentos de gran tensión intelectual puesto que el movimiento clasicista queda desplazado de la literatura y el drama francés.

Gautier escribe la novela *Los jóvenes Francia* en 1833,²⁸ realiza varios libros de poemas y prosa sobre viajes, *Viaje a Constantinopla*, *Viaje a España*, *Viaje a Rusia*,²⁹ donde trabaja el pintoresquismo y el color local.

La historia de la literatura del Romanticismo no olvida que en el estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, Gautier vistió chaleco rojo, lo que causó un gran escándalo. En esta época de extravagancias, el poeta expresa su decepción y la de sus amigos ante las consecuencias de la

²⁶ Citado por Pujol, Carlos, 1990: 23.

²⁷ Martino, P, *Parnaso, Simbolismo*, Bs. As: López: 1948.

²⁸ Gautier, Théophile, *Les jeunes France*, París : Charpentier, 1880.

²⁹ Incluidos en *Portraits et Souvenirs Littéraires*, París: Charpentier, 1881.

revolución de 1830 y compone el famoso soneto del elefante. El mismo no tardará en compararse a un hipopótamo, cuya dura piel es necesaria para sobrevivir en un siglo infame, según sus palabras.

Theóphile Gautier se caracterizó por su labor como crítico de arte, escribiendo en *La Presse*, el *Globe*, *L'Artiste*, *Le Moniteur*, de París. En su juventud, estuvo totalmente influenciado por Víctor Hugo. Además de novelista, dramaturgo, viajero incansable y periodista, el crítico rehizo una zona oscurecida de la literatura francesa en *Los grotescos*. Como crítico de arte, así como libretista de teatro y ballet, Th. Gautier realizó una labor destacada.

El movimiento romántico, que había llegado de Alemania impregnando a la pintura, a la literatura, a la música, comenzó a ganar al ballet; Gautier no escapa a esa influencia y escribe argumentos dancísticos con rasgos de la poética alemana.

Acérrimo admirador de Heine, Gautier realiza el prefacio para la edición de *De la Alemania* en francés. El destino unió la obra de Heine y Gautier para que surgiera a la luz *Giselle*. De hecho, leyendo al poeta alemán, Gautier tomó las descripciones acerca de aquella tierra: "Los valles alemanes donde las viñas azafranadas de color rojo, confitadas por el sol de otoño y por encima un castillo blanco". Así configuró Gautier el entorno del primer acto de *Giselle*. De Heine, también interesó sobremanera a Gautier un relato referido a las willis, las doncellas vampiros.³⁰

Dentro del quehacer literario teatral de la época, hay que señalar una importante figura cuyo aporte en la temática del primer acto de *Giselle*, incidió radicalmente en la dramaticidad de la obra. Se trata de Jules Henri Vernoy de Saint Georges. Este afamado escritor de obras para vaudeville escribió cerca de veinte óperas y dos ballets y fue director de la Ópera de París. Entre otras cosas, Gautier le debe la sugerencia a Saint Georges de introducir la escena de la locura en *Giselle*. Gautier tenía pensado otro desenlace para el primer acto pero consideró que el libretista, como buen conocedor del ambiente de teatro, sabía de las modas y los gustos de los espectadores de la época.³¹

Gautier mostró por el género fantástico una extraordinaria atracción. Es así como escribe *La Cafetière* (1831) y publica *Spirite* (1865), obra que la crítica ha considerado como su

³⁰ Véase Anexo 1.

³¹ Beaumont, Cyril, *The ballet called Giselle*, London: Davee Books, 1988. 18-22.

testamento literario. Así como otros cultores del género fantástico (Ernst T. A. Hoffman, León Tolstoi, Edgar A. Poe, Jane Austin, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Próspero Mérimé, Charles Dickens) abundan en temas de espectros, almas en pena, pactos con el diablo y vampiros, Gautier destaca la temática de la mujer fantasma en *Onfale* (1834). En *La Muerta enamorada* (1836), retoma el tema del amor entre un ser mortal y una criatura del más allá, tema clásico del género fantástico.

Escribe entre 1834 y 1836, una de las grandes novelas del siglo XIX, *Mademoiselle de Maupin*,³² en la que vuelca su filosofía de vida hedonista. En 1840 retoma el género fantástico con *El pie de la momia*, donde exalta el París del siglo XIX y el pasado representado por la civilización egipcia. En *Arria Marcella* (1852),³³ se encuentran sus creencias filosóficas más firmes.

En 1845 Gautier se despide de la poesía. Sus ocupaciones de periodista y de crítico lo monopolizan enteramente. Pero todavía entre 1847 y 1852 escribe los poemas de *Esmaltes y Camafeos*.³⁴ Allí se manifiesta la estética del Arte por el Arte. El poema "El Arte" constituye el más severo y conocido de los credos parnasianos. Gautier proclama en él que el artista debe ser un buen obrero, conocedor de todos los recursos de la lengua y el verso y que, para hacer valer su habilidad técnica, debe elegir la forma difícil, la materia dura, "grabar su sueño en el bloque resistente"; sólo perdura la forma, más fuerte que el tiempo y la muerte.³⁵

Al pasar a la Escuela del Parnaso, sus cualidades literarias enfatizaron la técnica y la pureza de estilo. Sostenía que su obligación era alcanzar la perfección en la forma y la expresión. Los parnasianos postulaban que la poesía debía estar más atenta al efecto artístico que a la vida. Su poética llegó a prefigurar la escuela parnasiana de la poesía francesa, que sucedió a la escuela romántica. Gautier ha sido el maestro de la generación de Baudelaire, influenciando la obra de este escritor. Charles Baudelaire dedicará su libro *Las flores del mal* a Théophile Gautier vertiendo en su prólogo los más encomiables conceptos.³⁶

³² París: Charpentier, 1882.

³³ "La Cafetière", "Spirite", "Onfale", "La Muerta enamorada", "El pie de la momia" y "Arria Marcella" están incluidos en *Muertas enamoradas (Relatos fantásticos)* (comp., ed. y traducción Marta Giné) Barcelona, Lumen, 1999.

³⁴ París: Charpentier, 1880. (En castellano: Bs. As: Glim, 1948)

³⁵ Martino, P, 1948.

³⁶ "Al poeta impecable/ al perfecto mago de las letras/ a mí muy caro y muy venerado/ maestro y amigo/ Théophile Gautier/ con los sentimientos/ de la más profunda humildad/ dedico/ estas flores enfermizas" Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Bs. As.: Losada, 1988, 44.

SEGUNDA PARTE

II.- Giselle: un fenómeno de traducción intertextual.

II. 1.- Una aproximación a la Danza y el Ballet

Yo os digo... que la danza, à mi entender, no se limita a ser un ejercicio, una diversión, un simple arte ornamental, ni siquiera un juego de sociedad a veces; es una cosa muy seria, y hasta ciertos aspectos, venerabilísima. Toda época que haya comprendido el cuerpo humano, o que haya experimentado al menos, ese sentimiento de misterio que lleva implícito, los recursos, las limitaciones, la ambivalencia de energía y sensibilidad que lleva consigo, ha cultivado, ha venerado la danza.

Paul Valéry¹

A fin de puntualizar este trabajo acerca de importantes manifestaciones de la estética dancística, se consignarán algunas premisas en cuanto a la evolución del arte del Ballet. De esta manera, la presente investigación propicia una breve visión de su trayectoria a través de los siglos.

En la historia universal de la danza, el ballet es un arte joven aunque la danza es prehistórica y nació con el primer gesto de adoración del hombre. Por lo tanto, el devenir del arte espectacular es sólo un fragmento de esa historia.² El movimiento de la danza teatral o ballet surgió en Italia, en el Renacimiento, teniendo la coreografía su origen en las cortes italianas del "quattrocento". Ya desde los primeros años del siglo XV, las fiestas a la italiana con participación de mascaradas y maquinaria escénicas, venían introduciéndose en el contexto de las diversiones medievales, basadas en su temática, en hazañas guerreras de caracteres fabulosos y con criaturas fantásticas. Célebres eran las fiestas realizadas en Florencia, donde Lorenzo el Magnífico creó "los triunfos", suntuosos espectáculos de carácter alegórico, montados sobre carros. El siglo XV fue el de los Médicis, príncipes florentinos que contribuyeron a hacer de su ciudad natal, la sede del esplendor italiano, con una labor de mecenazgo excepcional.

Francia importa de Italia una doctrina -"el Humanismo"-, relaciones culturales más amplias y manifestaciones artísticas más brillantes y refinadas. El ballet, importado del país transalpino, floreció entonces como un espectáculo compuesto, donde armonizaba una equilibrada conjunción de música, canto, poesía, mímica y danza, en el marco del estilo galo.

¹ "Epígrafe" de Reyna, Ferdinando, *Historia del Ballet*, Barcelona: Dalamón, 1965.

² Reyna, Ferdinando, Op. Cit.

Al promediar el siglo XVI, el ballet halló en la corte francesa el inspirado impulso de Catalina de Médicis, nieta de Lorenzo el Magnífico y esposa del Delfín Enrique de Valois, luego Enrique II de Francia. Así llega el 15 de octubre de 1581, fecha en que se presenta *El Ballet Comique de la Reine*, cuyo argumento se basó en la leyenda de Circe. Se considera a esta obra como el primer ballet de su trayectoria. Un modelo ejemplar de "ballet de corte", interpretado en palacio con la participación de profesionales y encumbrados miembros de la nobleza. El ballet francés será adoptado por distintas cortes europeas, las que le otorgarán matices y perfiles culturales diferentes.

El ballet se hizo profesional, con artistas preparados técnicamente en la disciplina académica establecida en 1661 con la creación de la Academia Nacional de la Danza, bajo el reinado de Luis XIV. Es de acotar que este monarca era un experto bailarín de corte y formaba parte de las obras que se brindaban en palacio además de un verdadero mecenas de la danza.³

Los bailarines franceses, con sus actuaciones por toda Europa, difundieron la escuela francesa en los grandes centros artísticos y establecieron las bases de la Danza Clásica internacional. El ballet pasa del ámbito de la corte al teatro público.

El siglo XVIII puede ser rotulado como "la era de los dioses de la danza", por la temática impuesta en los argumentos. Al promediar este siglo, surge en el panorama del ballet, una de sus figuras más decisivas: Jean Georges Noverre. El maestro suizo propone una transformación de la técnica y la estética del ballet, reclama la suspensión de máscaras, pelucas, acortamiento de faldas y modificación del calzado, al igual que una armoniosa unidad entre tema, música, danza y escenografía.

Noverre, autor del revolucionario y aún perdurable manifiesto artístico *Cartas sobre la Danza y los Ballets*, impulsa el desarrollo del "ballet de acción", sosteniendo que la danza, al igual que la pintura, debe inspirarse en la naturaleza. Afirma, además, que todas las leyes del drama podían aplicarse al ballet, exaltando los sentimientos y las pasiones humanas.⁴

Al promediar el siglo XVIII se alejan los temas mitológicos, caros al "ballet de corte", asoman historias pastoriles con personajes cotidianos y se reflejan los cambios sociales de 1789

³ Luis XIV fue apodado "el rey sol" a raíz de asumir el rol de Apolo a lo largo de su vida.

⁴ Noverre, Juan Jorge, *Cartas sobre la danza*, Bs. As.: Centurión, 1946, 143.

con la Revolución Francesa y su moderna ideología. Ya en el siglo XIX el ballet fue una de las manifestaciones más importantes del Romanticismo.

II. 2.- Una historia de amor, locura y muerte.

Cuando se perfila el movimiento del ballet romántico, Europa ha sufrido graves transformaciones. Reinos e imperios han desaparecido y vuelto a surgir para hundirse nuevamente. Conquistas sociales y humanísticas se han afirmado para ser modificadas por la realidad cotidiana. Conceptos inmovibles y bases notables se diluyen ante el dolor y asombro de las nuevas generaciones.

Más que un triunfo de la nueva técnica, la expresión del ballet romántico será una renovación del estilo y, tal como dice Goethe, se transformará en la realización de lo imaginario. También se impone como visión característica de la danza romántica la materialización de la nostalgia, del alma errante en la materia.

Atendemos los conceptos vertidos por el crítico e historiador de la danza Ángel Fumagalli:

Cuando los esplendores petrificados del Barroco han perdido su seducción, cuando las experiencias y devaneos contemporáneos se esfuman en efímeros lapsos, el raro magnetismo del período romántico y la atracción de sus creadores y de sus obras maestras, han cobrado un vigor multiplicado y una afinidad con el hombre del siglo XX. Quizás, porque tras las ingenuas composiciones temáticas, los trucos de la escenificación, el convencionalismo del discurso sonoro, se percibe una emoción superior que ha transformado las figuras abstractas de la danza académica en un lenguaje de símbolos. Ese lenguaje, cuyas claves no se leen en los tratados, posee una comunicación más compleja y más sencilla que sólo puede ser aprehendida por un espíritu alerta. De allí la seducción inmediata de las piezas maestras de ese período; de allí, esa fluidez de diálogos que prescinden de manifiestos literarios.

La actualidad permanente del ballet romántico se debe a su juego con la intuición, con los reclamos de la imaginación y el retrato que, en su integridad, hace del hombre. En el ballet romántico convergen dos características: una preocupación por destacar las cosas más vitales de este mundo y un constante anhelo por lo sobrenatural y metafísico.

El Romanticismo va a incorporar al mundo del arte materiales que los siglos anteriores desdeñaron. Una singular corriente esotérica y espiritualista otorga valor a los textos literarios y teatrales. La pintura, la música y el drama se someten a aquellas fuentes, pero es el ballet con sus inexploradas posibilidades de fantasía, de lenguaje simbólico, el medio más perfecto para la manifestación de 'la estética romántica'. La mitología y la tragedia clásicas, firmemente unidas a la tradición francesa, no responden ya a la sensibilidad de la nueva época. El hombre del Romanticismo valoriza la Edad

Media, las leyendas y relatos de las comunidades campesinas, la animización de la naturaleza y el triunfo de la expresión metafísica de la realidad cotidiana.⁵

La poesía alemana de Heine, Novalis y Hoffmann da paso a la presencia de seres sobrenaturales sobre la escena de ballet por más de medio siglo. Con ellos, el escenario se convierte en una atmósfera fantasmal, se produce una atracción por las ruinas y los cementerios y, relacionado con esto, la búsqueda de la levedad y la ingravidez que da lugar a la elevación sobre las puntas de los pies.

El primer ballet romántico fue *La Sylphide*, estrenado en 1832 en la Ópera de París. Significó un suceso extraordinario y elevó a la fama a María Taglioni. Se le atribuye a esta bailarina la utilización, por primera vez, de las "zapatillas de punta". La elevación "sur les pointes" puede enunciarse como una conquista romántica y un triunfo técnico femenino.

La gestación del estilo surge como un todo espectacular, como la concreción de una serie de factores armónicos. Sin embargo, es a través de la ópera y no de una obra exclusivamente danzante que se anuncian las manifestaciones del ballet romántico. Cuando el 21 de noviembre de 1831, la Ópera de París ofrece la première mundial de *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, el arte de María Taglioni encuentra el ámbito perfecto para proyectar, en toda su magnitud, un nuevo enunciado estético.

Giselle sale a la luz el 28 de junio de 1841 en la Ópera de París. El argumento se basa en leyendas alemanas, recopiladas por Heinrich Heine en *De la Alemania* y adaptadas por Gautier en una trama muy bien compaginada. El noble Vernoy de Saint Georges fue su libretista, así como Jules Perrot y Jean Coralli, sus coreógrafos. La partitura musical fue creada por Adolphe Adam.

El propio Gautier explica con precisión el origen de su trabajo señalando que meditaba sobre la bailarina Carlota Grissi en la quietud de su estudio y su mirada se detuvo en un pasaje del libro de Heinrich Heine, dedicado a recordar la tradición eslavónica de las siniestras willis (del original "vile": *vampiros*, en idioma eslavo).

Theóphile Gautier admiraba sobremanera a Carlota Grissi, y dice haber escrito especialmente *Giselle* para ella.

⁵ Fumagalli, Angel. "La Época Romántica y el ballet en Rusia" en *Cuatro Siglos de Ballet*. Bs. As.: Cinetea. 1981. 28.

Une femme mystérieuse
 Dont la beauté trouble mes sens
 se tient debout silencieuse
 Au bord des flots retentissants
 Ses yeux ou le ciel se reflète
 Mêlent à leur azur amer
 Qu'étoile une humide paillette
 Les teints glauques de la mer
 Sous le ciel d'azur ou de brume
 Une fleur rare s'ouvre ici
 Qui toujours rayonne et parfume
 Son nom est Carlota Grissi

Una mujer misteriosa
 cuya belleza disturba mis sentidos
 de pie, silenciosa
 cerca de las olas resonantes
 Sus ojos en los cuales se refleja el sol
 mezclan a su azul amargo
 Que estrella una pepita húmeda
 los colores glaucos del mar
 Bajo el cielo de azul o bruma
 Una flor rara se abre aquí
 Siempre brilla y perfuma
 Se llama Carlota Grisi⁶

De inmediato garabateó sobre un papel, en grandes caracteres, el título original de la obra *Les Willis*. Es de acotar que con ese título la obra se presentó durante el siglo XIX. Ya en el siglo XX el ballet se denominó *Giselle*.

El relato de Heine acerca de las willis, que adaptó Gautier para *Giselle*, dice textualmente:

Las willis son las novias muertas antes del día de su boda. Las pobres criaturas no pueden descansar tranquilas en el sepulcro: en sus corazones muertos, en sus pies muertos alienta aún aquel afán de danzar que no pudieron satisfacer en vida; y a medianoche salen de sus tumbas, se reúnen en bandadas en las calzadas y ay del joven que se las encuentre. Tiene que bailar con ellas; las Willis le cercan con ímpetu desaforado, y él baila con todas, sin descanso ni sosiego, hasta que cae muerto. Adornadas con sus vestidos de boda, sus coronas de flores y con cintas flotantes en las cabezas y anillos brillantes en los dedos, las Willis bailan al resplandor de la luna, como los silfos. Su cara, aunque blanca como la nieve, es juvenilmente bella. Ríen con alegría que estremece, son de una amabilidad desenfadada, hacen señas misteriosamente voluptuosas y prometedoras. Estas bacantes muertas son irresistibles.⁷

Gautier, admirador incondicional de Víctor Hugo, al leer la obra de este poeta, *Les Orientales*,⁸ queda fascinado con el poema "Fantômes", puesto que le sugiere imágenes para su obra dancística. El crítico Pierre Lartigue, mencionando algunos versos, comenta: "¡Cómo no ver pasar a través de esa oriental de 1828, la sombra de Giselle!"⁹

Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée.
 Le bal éblouissant!. Le bal délicieux!
 Sa cendre encor frémit, doucement remuée.
 Quand, dans la nuit sereine, une blanche nuée danse autour du croissant des cieux.¹⁰

Giselle ou Les Willis, tal como queda diseñado por el trabajo literario de Gautier y el marqués de Saint Georges, constituye un cabal exponente del ballet romántico. Al principio,

⁶ Lartigue, Pierre. "Magie Blanche" en *L'Avant-Scene Ballet/Danse*. París, Marzo 1980: 16. (La traducción es nuestra.)

⁷ Heine, Enrique. *Tradiciones Populares*. Bs. As.: El Ateneo. 1951. 69.

⁸ Hugo, Víctor, *Les Orientales*, París: Charpentier, 1877.

⁹ Lartigue, Pierre, Op. Cit. 11.

¹⁰ "Ella amaba demasiado el baile, es lo que la ha matado, ¡el baile deslumbrante, el baile delicioso! Sus cenizas tiemblan aún suavemente. Cuando en la noche serena una blanca nube danza alrededor de la luna creciente de los cielos." Víctor Hugo "Fantômes" en *Les Orientales* cit. Por Pierre Lartigue, op. cit. (La traducción es nuestra.)

Gautier deseaba insertar en la trama del acto primero algunos excesos románticos tales como el suicidio de *Giselle* ante el descubrimiento del engaño de Albrecht. Saint Georges -como ya señalamos- conocedor del público de la época, suaviza la idea primigenia e introduce la escena de la locura. El tema de la locura no era nuevo en esa época, ya que había sido tratado en *Lucía de Lammermoor*, ópera basada en la novela de Sir Walter Scott *La Novia de Lammermoor*.¹¹ Jules Janin, coautor de *Les Beautés de l'Opéra* dice entonces: "Saint Georges ha atado los hilos".¹²

El dramatismo de la obra coreográfica fue ambientado por el escenógrafo Ciceri, quien también estaba imbuido de las preferencias y exigencias suscitadas por la puesta en escena del ballet. El vestuario fue diseñado por Paul Lormier.¹³

Los grandes coreógrafos y teóricos del siglo XX, Serge Lifar y Pierre Lacotte, han estudiado exhaustivamente la coreografía de *Giselle* para una cabal comprensión acerca de la muestra de un estilo de danza que aún hoy perdura, aunque alterado por evoluciones e involuciones de ciento sesenta y cuatro años.¹⁴

En *Giselle*, ballet en dos actos, se da el realismo y lo sobrenatural. Se hallan reunidos los factores opuestos del ballet romántico en ideal conjunción. El primer acto es realista. Se muestra a la aldeana adolescente enamorada de un joven al que cree un rústico campesino, se describe su desilusión, locura y muerte al saber que se trata del señor de la comarca a punto de casarse. Se evidencian en este acto las diferencias de clase social: la presencia de gente de trabajo rural, en este caso vendimiadores en plena cosecha, y nobles en jornada de caza. El entorno escénico juega un rol importante: la cabaña humilde de Giselle y su madre en primer plano, y la figura del gran castillo de los nobles recortada a lo lejos.

En el segundo acto se da lo sobrenatural. En un cementerio situado en un bosque umbrío, a orillas de un lago, las willis, que han salido de sus tumbas, se reúnen en grupos. Myrtha, su reina, admite a Giselle en su mundo fantasmal quien ingresa como una willi más. Ahora sólo ambicionan la muerte de los hombres a través de la danza, consigna absoluta de las willis. Al alba, esas almas errantes desaparecen volviendo a sus sepulcros. Así es la composición en este acto,

¹¹ Barcelona: Ibérica, 1942.

¹² Gautier, Th., Jonas, J. y Chastes, Ph. *Les Beautés de l'Opéra*, París: Girardon, 1844. Cit. Por Lartigue, P, Op. Cit. 14.

¹³ Beaumont, Cyril, *The ballet called Giselle*, London: Davee Books, 1988.

¹⁴ Para leer el argumento completo de *Giselle*, véase Anexo 2.

Está claro que cuando tenemos un primer texto (subject master) y un segundo texto (register), y queremos transponer el primero en el otro, se produce un cambio cualitativo. Como consecuencia de todo ello se abre un espacio entre ambos. El segundo texto ha sufrido una serie de transformaciones. Estos cambios resultan muy interesantes pero el espacio liminal emergente entre ambos extremos se convierte en un área de negociación aún más interesante. En el estudio que vamos a realizar la transposición se realiza desde las palabras a las imágenes, del texto literario al cinematográfico; la diferencia real existente entre ambos estriba en que en una novela, por ejemplo, el receptor sólo lee las palabras del texto y tiene que imaginarse todo lo demás; en el cine, en cambio, las imágenes que se visualizan ya han sido imaginadas y plasmadas a través de profesionales que trabajan detrás de la pantalla de manera que el producto final se entrega en su totalidad al espectador. Si entendemos que "interpretación" es una formulación de cómo las cosas surgen o emergen, debemos aceptar que la nueva lectura de una novela llevada y transformada en una película implica que estamos ante una de las posibles formas de interpretación.²⁶

Tomando este planteamiento para el pasaje de la literatura al ballet, el traslado de códigos de un lenguaje expresivo a otro, daría por resultado una nueva lectura: el hecho teatral. Al igual que en el cine, detrás de la escena se mueve todo un mundo técnico-artístico que ha realizado el montaje y sincroniza todos los hilos para que el espectador interprete la obra de ballet en forma global, más allá de una lectura previa al argumento. Agrega Couto Cantero:

Frente al término muy generalizado de "adaptación", preferimos el término de "transposición" utilizado por Wolfgang Iser y otros investigadores como Gerard Genette.²⁷

Es interesante considerar entonces que tanto la transposición fílmica como la escénica podrían ser definidas como el proceso de transformar un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional. En *Giselle* la transposición parte de un discurso literario para obtener uno de naturaleza visual y, específicamente, coreográfica.

Cada acto del traductor genera una recreación producida por sus dimensiones imaginativas. En este caso, su visión interpretativa produce un texto poético y trágico que, a la vez, se transfiere al espectador quien accede de esta forma al conocimiento de la diversidad multicultural que implica la creación.

En la carta a Heine, Gautier explica cómo tradujo al lenguaje escénico la historia que había imaginado. Señala que muchas veces se debatió en la impotencia traductiva:

²⁶ Couto Cantero, Pilar, "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario versus discurso fílmico" en Castro Paz, Couto Cantero y Paz Gago (eds), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor: 1999. 317.

²⁷ Ídem, 318.

Después me pongo a reír y tomo la hoja y me digo a mí mismo que era imposible traducir para el teatro esa poesía vaporosa y nocturna, fantasmagoría voluptuosamente siniestra, todos esos efectos de leyendas y baladas, tan poco relacionados con nuestras costumbres.²⁸

En cada transposición se realizan una serie de opciones que resignifican la obra transpuesta, y esa resignificación recorre generalmente alguno de los dos caminos que son también los habituales de la crítica: la mirada sobre el texto fuente, con su privilegio temático, con su carga de motivos asentados en el relato, por un lado, y la producción del texto nuevo con sus rasgos particulares, con sus huellas de estilo individual y de época, por el otro.

En el guión original se observan, por ejemplo, importantes descripciones de los estratos sociales establecidos para los contextos representados y la jerarquización de las funciones nucleares (enamoramiento, locura, muerte), así como del peso del desenlace, en tanto se oscurecen aquellas instancias que complicarían la transposición a los códigos escénicos, como el amor oculto de Hilarión por Giselle, más desarrolladas en la carta a Heine.

En este sentido, Oscar Steimberg, que estudia la transposición en los medios masivos, señala:

Al trasladar un relato, éste sufre los efectos de un "cambio de soporte". Pero ese cambio despliega su registro con una gran amplitud. De la literatura a la historieta, un cambio de materia significante implica en todos los casos un cambio en las condiciones de producción del discurso. La mostración del universo intertextual del lenguaje receptor se acentúa: el dibujo, la historieta, las "artes combinadas" hacen pesar su densidad técnica y su historia estilística.²⁹

La transposición produce, junto a la pérdida de significaciones de la condición literaria original de los textos relevados, un nuevo texto condicionado por las instancias de hibridación de toda obra dancística. Gautier transforma y adapta esos discursos haciéndolos emerger con formato de libreto coreográfico. Desde la fuente literaria como punto de partida, recorta y perfila las obras escogidas articulando mecanismos de acercamiento, familiaridad e intuición recreativa que dan lugar a un nuevo producto cultural.

El proceso realizado produce una transformación que conforma el objeto terminal. Como consecuencia de todo ello se abre un espacio nuevo entre ambos, un "intratexto". El libreto de *Giselle* es un otro texto, el cual no estriba en una sumatoria de discursos, sino que la lectura

²⁸ Gautier, Th. "Carta abierta a Heinrich Heine", *La Presse*, 5 de julio de 1841.

²⁹ Steimberg, Oscar, "Libro y transposición: la literatura en los medios masivos" en *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, Bs. As.: Atuel, 1993. 94-95.

personal de Gautier los ha resignificado a través de su pluma. Surge así el guión del ballet, modelo de producción y recepción plasmado por normas convenidas entre el traductor y su audiencia. El poeta francés, a través de la incorporación, apropiación y transformación de elementos canonizados, sumados a su visión del mundo, les otorga nuevo significado a los procesos translaticios. La nueva enunciación define a un traductor que, atento a los mecanismos retóricos y artísticos de su época, acentúa el encuadré verosimilizador de los textos transpuestos. El resultado, una polifonía en la que diferentes discursos -coreográficos, musicales, pantomímicos, escenográficos y luminotécnicos- dialogan con sus respectivos códigos. Una obra de arte escénica que ofrece a su vez, en su hibridez, nuevas lecturas y nuevas interpretaciones. El abanico de posibilidades no se cierra.

II. 4.- La partitura musical de Giselle.

El compositor Adolphe Adam otorgó al ballet de su tiempo una pieza de valor superior por su integración al drama, comprensión de las leyes coreográficas y una imaginación de calidad. Ya Escudier destacaba en *La France Musicale*, a poco del estreno: "La elegancia, la frescura y la variedad de las melodías, el vigor y la novedad de las combinaciones armónicas y la vivacidad del tejido musical del principio al fin."³⁰

Le bastó leer el texto de Vernoy y Gautier para realizar una interpretación trascendente en cuanto a la partitura musical. La transposición lograda por el compositor se mantiene inalterable a través del tiempo. Su imaginación y capacidad creadora logró realizarla en ocho días.

Como ha aseverado Gérard Mannoni, crítico musical del siglo XX: "La obra muestra tres humores: valentía, calma meditativa y encanto lírico: tres climas románticos por excelencia" y agrega: "la solidez sinfónica de su orquestación y de su vuelo expresivo retienen la influencia de Luigi Cherubini"³¹

³⁰ Escudier, *La France musicale*, 4 de Julio de 1841.

³¹ Citado por Beaumont, Cyril, Op. Cit.

Siendo el ballet una obra de arte, parece justo considerar la música no separada de la danza, ya que su propósito es que estén fusionadas y su valor reside en evaluarla como un todo. En relación a la composición musical aplicada a textos literarios, George Steiner opina:

El compositor que pone música a un texto está inscripto en la misma secuencia de movimientos intuitivos y técnicos que se plantean en la traducción propiamente dicha. Su confianza inicial en la significación del sistema de signos verbales ya seguida de una apropiación interpretativa, de una "transferencia" a la matriz musical y, por último, de la elaboración de un nuevo todo, que ni devalúa ni eclipsa a la fuente lingüística.³²

Se atribuye a Adam la introducción del *leit motiv* en el cuerpo musical del ballet, recurso que conduce a la unidad dramática y evita la simple estructura del *divertissement*. El *leit motiv* es la asociación de un tema melódico o frase con un personaje o un hecho en particular. Por ejemplo, las entradas de Hilarion tienen su tema propio, con marcas de siniestros augurios que significan musicalmente la intrusión brutal del drama a un universo idílico.

La escena de la margarita, la flor de la fidelidad, tiene su *leit motiv* interpretado en el primer acto, en el juego amoroso entre Giselle y Albretch-Loys, para luego repetirse titubeante en la escena de la locura, al terminar ese acto. El tema de las Willis, que corresponde al segundo acto, se escucha como premonición en el primer acto, en circunstancias en que Berthe, madre de Giselle prohíbe a su hija que baile con amigas, temerosa de que se convierta en una willi, según la creencia popular. También el tema de los cazadores se escucha dos veces en el primer acto. La instrumentación utiliza el bajo, que aporta una tonalidad especial en la aparición de los nobles, aquellos que establecen la distinción de clase social.

La obra traducida musicalmente puede describirse en los siguientes términos: al levantarse el telón del primer acto se escucha una breve introducción, luego el primer acto está tratado con un lenguaje que corresponde tanto a los caracteres de la música para ballet de su época como al estilo de la gran ópera romántica de Bellini y Donizetti. Junto al baile popular estilizado (el *Jänder* alemán), valeses y galops se alinean como segmentos de enlace para apoyar la acción, marcar peripecias o subrayar el abundante juego de la pantomima que disputa su importancia a la danza. El *andante*³³ en la escena de Giselle y Bathilde —prometida de Albretch-Loys— se destaca en arte y estilo. El *divertimento* de los vendimiadores es una marcha de ritmo desafiante y original. En esta

³² Steiner, George, Op.cit. 490.

³³ *Andante*: en términos de música, velocidad moderada.

escena hay una interpolación musical que pertenece a Friedrich Burgmüller; se trata del Pas-des-Paysans, largo *pas de deux* que se hizo famoso y casi inseparable del resto.

El reconocido crítico Cyril Beaumont opina en *The Ballet Called Giselle*, a propósito del final del primer acto.

El final del primer acto que consiste en la escena de la locura, forma en todas sus facetas, una obra completa y nosotros dudamos que exista un final mejor en todas las óperas de este compositor.³⁴

Ciertamente, debe retenerse la memorable "escena de la locura" concebida con una fuerza expresiva de elevado sinfonismo.

En el segundo acto, Adam consigue una coloración nocturnal, de un lirismo frío y triste para fijar el estilo musical que requiere justamente ese acto. Beaumont comenta:

La aparición orquestal, acompañando a las willis y a Myrtha, su reina, causa un efecto verdaderamente mágico. Uno se siente realmente transportado al reino de la fantasía. Cuatro violines interpretan una melodía para cuerdas en cuatro partes.³⁵

Se suceden artes de danza con ritmos siempre variados, sin que cese su coloración fantástica. Desde el punto de vista musical, es la parte más notable del ballet. Las brillantes danzas confiadas a Myrtha, poseen un impacto desafiante no exento de agresiva alegría y de una amenaza latente; el minuet que convoca a las willis tiene una gracia espectral y el vals final encierra un *ritornello*³⁶ que lo hace agobiante como un símbolo del destino inexorable reservado para Albretch.

Los dúos coreográficos centralizan el material más noble de la partitura y llevan en sí mismos la *cantilena* de Belliniana. Con ella, el compositor esboza la *elegía coreográfica*.

El final de *Giselle* es acompañado por un solista de viola, admirablemente efectista en su composición que es, al mismo tiempo, dulce y melancólica. La frase en la cual Giselle se desvanece entre las flores, sostenida por las flautas y las arpas, expresa la plenitud de la belleza trágica. Concluye Beaumont en su aporte musical:

En un breve intervalo, el aire se torna perfumado con fragancias de violetas y gardenias. La música de *Giselle* aún ejerce su magia para capturar y llenar de encanto a los espectadores, dispuestos a ser atrapados por estas emociones.³⁷

³⁴ Pág. 57.

³⁵ Pág. 58.

³⁶ *Ritornello*: Pasaje musical recurrente.

³⁷ Beaumont, C. Op.Cit. 59.

II. 5.- Del libreto a la coreografía.

II. 5. 1.- El problema de la autoría.

Giselle, como ya se dijo, fue creado para la joven bailarina Carlota Grissi. Pese a su extrema juventud era entusiastamente admirada por el público balletómano y Gautier le profesaba una profunda devoción rayana en el apasionamiento. Sin embargo, la estrella estaba casada con el bailarín y coreógrafo Jules Perrot y no mostró nunca corresponder al poeta.

La coreografía, punto clave de *Giselle*, fue pasando de maestro en maestro a través del tiempo, como todo arte de tradición. Serge Lifar y Pierre Lacotte, eminentes personalidades de la danza, investigaron en el siglo XX los pormenores de la composición coreográfica, llegando a la fuente misma en su búsqueda. De sus indagaciones surgieron posiciones encontradas con respecto a la real autoría de la coreografía. Analizando los estudios efectuados, surge la muestra de un estilo de danza que aún hoy perdura, si bien alterado por evoluciones e involuciones desarrolladas a lo largo de ciento sesenta y cuatro años desde su estreno.

Jean (Giovanni) Coralli Peracini era un coreógrafo muy destacado que sabía adaptarse a los moldes de la época. Nombrado Maître de Ballet en el Teatro de la Ópera de París en 1831, Coralli poseía la característica de diseñar gran cantidad de escenas con mímica. Así, parece que todos los movimientos del cuerpo de baile fueron coreografiados por él conduciendo exhaustivos ensayos durante dos meses. Pero no iba a ser ese maestro quien creara los pasos de la heroína, la gran Carlota Grissi, ni de su partenaire Lucien Petipa, otra figura a la que le estaba asignado un protagonismo de primer nivel.

Desde un primer momento había aparecido la rica inventiva de un gran coreógrafo: Jules Perrot, marido de Carlota Grissi, y aunque su nombre no figurase finalmente en los programas debido a un conflicto que mantenía con las autoridades de la Academia Real de la Música, este experto creador de ballets románticos, trabajó desde la etapa inicial en la idea original, incluso en la gestación del argumento, según lo ha confirmado Lacotte en sus investigaciones.

Es así como ideó todas las escenas y "pas" de su esposa para el mayor lucimiento de ella. Compuso leit motiv coreográficos, como los que marcan la entrada de Giselle en el acto primero y que luego se repetirá en la escena con Bathilde y , más tarde, transformado, en la "escena de la locura". Impuso la realización reiterada del *arabesque*, como noble emblema que expresa durante todo el ballet lo inmaterial, lo fantasmal, traduciendo así los requerimientos del argumento. Respecto a los dúos del segundo acto, se confía una vez más en la autoridad de Serge Lifar para expresarlo:

Este andante es un verdadero adagio clásico, donde la bailarina desarrolla un largo poema plástico en los brazos de su caballero, que le sirve de soporte. Este primer "pas de deux" constituye una de las joyas más puras del arte clásico, uno de los más maravillosos vuelos del alma ejecutados por la danza. Prueba de fuego de una bailarina, ella no es más una artista, una mujer, sino un fantasma, un ser descarnado; ella ya no es danza, sino que "canta" con su cuerpo.³⁸

Vale el interrogante: ¿Qué proporción de la coreografía original de *Giselle* se le puede atribuir a Perrot? Es sumamente curioso que su nombre no apareciera ni en el póster ni en el programa, ni siquiera como coautor de la coreografía. La omisión, como posteriormente se supo, se debió a que Perrot no estaba oficialmente contratado como coreógrafo del teatro. Su participación pronto se hizo pública, hecho constatado en el extracto de los anuncios de la première. Beaumont cita algunos de ellos:

Además de los autores citados en el programa hay un quinto colaborador innominado – Perrot, el esposo y maestro de Carlota- quien ha arreglado todas las escenas y pasos de su esposa. (...) Es bueno agregar, para ser justos, que el Sr. Perrot es el autor de buena parte del nuevo ballet.³⁹

También Serge Lifar ha recuperado numerosos artículos de prensa que confirman el trabajo coreográfico de Perrot. Así, se tiene del 1º de Julio de 1841 un texto extraído del *Revue dramatique*: "Giselle ha obtenido el lunes, en la Opéra, un suceso extraordinario. Es conveniente agregar para mostrar realmente las cosas, que Perrot ha compuesto todos los movimientos para su esposa, es decir, él es el autor de una buena parte del ballet nuevo."⁴⁰

³⁸ Lifar, Serge, *Giselle en la danza*, Barcelona: Labor, 1980: 72

³⁹ Beaumont, C. Op. Cit. 25.

⁴⁰ Lifar, Serge, 1980. 72. El artículo citado parece ser la transcripción de las palabras pronunciadas en la première.

Finalmente existe el testimonio de la carta escrita por Adam a Vernoy de Saint Georges, publicada al otro día del estreno de *Giselle*. En ella, el músico describía la presentación con un comentario acerca de Perrot: "tuvo buena parte en ello".⁴¹

La labor de Jules Perrot fue significativa para la obra. Impuso la utilización de una maquinaria teatral que confería a la bailarina la sensación de vuelo. En el primer acto Giselle volaba de entre las flores a los brazos de Albretch-Loys. En el acto segundo –acto de las willis- la protagonista adquiría con ese recurso una visión inigualable, como en el ballet *La Sylphide*. Sostenida por un arnés, Giselle cruzaba todo el escenario por el aire.

Mirtha, la reina de las willis, emergía de un lago como una ondina y se balanceaba entre las ramas de un sauce llorón. Toda esa simbología del teatro romántico era sumamente importante. La maquinaria dejó de utilizarse en puestas posteriores, al bajar definitivamente de la escena de la Ópera de París, en 1868.

II. 5. 2.-De la literatura al lenguaje de los cuerpos.

Los responsables de la puesta en escena de *Giselle* tuvieron que transferir a la danza una serie de valores tales como el amor y la virtud, el perdón y la culpa, el arrepentimiento y la confianza. Y el modo en que estos temas están tratados es una forma cabal de dar cuenta del momento histórico del Romanticismo en la medida que aparecen los tópicos que caracterizan a los exponentes más significativos de este período: la sublimación del amor, el ideal femenino etéreo e inalcanzable, el gusto por los lugares lúgubres o mágicos.

Estrechamente relacionada a estos tópicos está la figura de la mujer, que tiene un rol fundamental en la literatura romántica y, especialmente, en la danza, donde se erige en soberana absoluta, en tanto el papel del bailarín es de un simple soporte: el "partenaire". Esta característica es especialmente notable en *Giselle*, puesto que en la acción danzada el protagonismo femenino es

⁴¹ Beaumont, C. Op. Cit, 25.

más definitorio para el resto de la obra que la mayor parte de otros protagónicos en otros ballets, en la medida que su figura envuelve a la totalidad del texto escénico.

II. 5. 2. 1.- Premisa introductoria: la importancia del libreto.

En la relación entre literatura y danza, el libreto ocupa un importante espacio puesto que garantiza en el ballet la comprensión de la narrativa. El espectador, al leer el argumento en el programa de función, recorre todas las instancias en pocos minutos para luego reconocerlas en el escenario, traducidas en danza y pantomima. El crítico Arnold Haskell señala que el libretista no precisa contar la historia, sino sugerirla a través de la creación de una atmósfera especial.⁴²

Para Gautier escribir un libreto era utilizar una forma sugestiva de escritura que ofreciera al espectador un interés especial en anticiparse y captar cada escena. Así, escribía:

Una historia comporta una acción siempre visible. Hay que hallar acontecimientos y emociones que puedan ser traducidos en gestos, movimientos o poses fácilmente inteligibles. Se debe disponer de grupos de baile homogéneos y hacerlos accionar sin confusiones. Se debe elegir una época y un país cuya vestimenta sea brillante y pintoresca y una localidad que ofrezca bellos paisajes.⁴³

A continuación se hará un recorrido a través de los dos actos de *Giselle* para dar cuenta del modo en que se produce la transposición del texto literario al código coreográfico.

II. 5. 2. 2.- Los dos actos de *Giselle*

Primer acto: paradigma de la Fantasía, de la Superstición y de la Creencia Popular.

El primer acto de *Giselle* gira alrededor de un eje constituido por los mitos, leyendas y supersticiones propios de la época. De esta manera, queda configurado un paradigma de fantasía popular.

Escenario: Un valle de Turingia.

ESCENA I: Un cuadro de la vendimia en las colinas de Turingia; despunta el alba y los vendimiadores se aprestan a buscar frutos. (Escena mimada).

⁴² Haskell, Arnold. "El libreto en el ballet" en *Dancing Times*, Londres: mayo, 1957.

⁴³ Gautier, Th. *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, Leipzig, Hetzel, 1859. 220. (la traducción es nuestra)

ESCENA II: Aparece Hilarión, el guardabosques, mirando a su alrededor preocupado. Indica la cabaña de Giselle con amor y la de Loys (enfrente), con ira. Presiente que allí mora su rival. La puerta del pseudo campesino se abre e Hilarión se esconde. (Escena mimada).

ESCENA III: El joven duque Albretch de Silesia –que, vestido con ropas humildes, finge ser un campesino llamado Loys- sale de su morada acompañado por su escudero Wilfrido. Éste parece suplicar algo al duque quien, mirando furtivamente la casa de Giselle, le ordena retirarse. Hilarión, desde su escondite, asiste a la escena estupefacto; sospecha algo raro. Gautier señala que Giselle sale de su hogar con las piernas y el corazón entumecidos; es que ha tenido un sueño: su novio Loys (Albretch), tenía otra novia. Al verlo corre a contarle su malestar. La creencia popular sostiene que, si se cuenta un sueño, éste puede tornarse realidad. Así lo dirá Gautier, agregando que en Bathilde reconocerá luego Giselle a la mujer de su pesadilla. Hasta aquí se desarrolla una escena mimada y se introduce al espectador en una atmósfera mística. Se observa a los jóvenes muy enamorados y llama la atención el grado de ensoñación de Giselle. El estado onírico tiene un significado vital para los románticos pues permite la entrada a un mundo más íntimo y distante.

ESCENA IV. Se presenta la escena de la margarita, otro elemento del paradigma de las creencias populares; los jóvenes han llegado hasta un banco y se sientan en él. Giselle toma una margarita y la deshoja.

“-Me quiere, no me quiere.- Esta prueba termina con la negativa de los pétalos. Esto marca el grado de inseguridad que tiene la niña acerca del amor de su novio, ya experimentado en su sueño.

-¡Oh, mi Dios, cuán infeliz soy! ¡Él no me ama!- Cae en brazos de Loys y le dice: -Si tú me engañases, yo moriría.”

Gautier describe la acción escénica:

“Giselle, al tomar la margarita, experimenta una dulce emoción y su delicada mano se estremece. –Goethe no hubiese soñado de otro modo su Margarita paseando con Fausto por el jardín de Marta- La niña arroja a tierra la flor villana y lleva la mano al corazón como para mostrar que sufre con frecuencia”⁴⁴

Cabe señalar, como elemento importante, el lugar que las flores ocupan en la trama argumental: primero, la margarita, luego la corona de flores con que Giselle es coronada reina de la vendimia, utilizada más tarde como adorno en la cruz de su tumba. Finalmente, ya avanzado el

⁴⁴ Gautier, Th. *Giselle ou les Willis*. (Libreto original), París: Biblioteca de la Ópera, 1841, escena VI.

segundo acto, las coronas de novias de las willis y el juego coreográfico en el que Giselle arroja flores a Albretch.

Es de hacer notar el cambio introducido por los coreógrafos responsables, Perrot y Coralli, en ciertos esquemas técnicos ya tradicionales en esa época. Ejemplo de ello lo constituye el pasaje efectuado por los intérpretes al acercarse al banco donde se realiza el juego de la margarita. Según antecedentes, los maestros del siglo XIX hacían caminar a los bailarines en escenas similares. Los coreógrafos de *Giselle*, en cambio, aplican un esquema en base a *glissades*,⁴⁵ coreografiando así ese pasaje.

ESCENA V. Loys persigue a Giselle por el escenario. Luego ambos bailan el *pas d'amour*.⁴⁶ Este *pas de deux* es célebre por su música y coreografía. Sus evoluciones se basan en ensambles con pasos como: *coupé*⁴⁷ – *ballonné*⁴⁸ – *devant, ballotes en derrière*,⁴⁹ *attitudes*.⁵⁰ Cuando finaliza el *pas de deux*, ambos se envuelven y se besan sobre *arabesques*⁵¹. Giselle se lanza hacia las flores en *grand jetés*⁵² y *piqués arabesques*.⁵³

En general los motivos coreográficos se remiten al *grand jeté*, a la *cabriole*, al *assemblé*,⁵⁴ a los *sissoné*⁵⁵, a las *pirouettes*, a los *temps de flèches*,⁵⁶ a los *entrechats*.⁵⁷

Un grupo de vendimiadores busca a Giselle para la recolección de las uvas, pero ella sólo quiere bailar. Después de Loys, es lo que más prefiere en el mundo; convence a sus amigos para que dancen y así todos se reúnen en una frenética danza. Los motivos coreográficos de esta escena están constituidos por las danzas grupales. Giselle danza el famoso "vals del primer acto". Mientras, los vendimiadores se colocan en semicírculo. Loys también ejecutará un *pas seul*.⁵⁸

⁴⁵ *Glissades*: desplazamiento de los pies deslizados por el suelo hacia delante.

⁴⁶ *Pas d'amour*: dúo de amor.

⁴⁷ *Coupé*: Paso cortado. Se ejecuta arriba o debajo de la pierna soporte.

⁴⁸ *Ballonné*: Paso de balón o globo.

⁴⁹ *Balloté en derrière*: paso tambaleado doblando y desdoblando las piernas en el aire, hacia atrás.

⁵⁰ *Attitudes*: poses con una pierna recogida adelante o atrás.

⁵¹ *Arabesque*: Emblema romántico. Posición de perfil al espectador con el cuerpo extendido en una pierna y los brazos armonizando con la línea de la pierna elevada. Esta pierna se eleva a 90° o a 180° de altura. Se puede realizar en media punta o en punta. La posición del cuerpo también es variable: puede ser *allongé* (erguido) o *penché* (inclinado)

⁵² *Grands jetés*: saltos hacia delante abriéndose de piernas el bailarín a 180°.

⁵³ *Piqué arabesque*: pose de equilibrio sobre una pierna, generalmente sobre las puntas- la pierna libre elevada .

⁵⁴ *Assemblé*: paso reunido- juntado, se realiza como salto en todas direcciones.

⁵⁵ *Sissoné*: salto en todas direcciones; se parte de dos piernas y se termina sobre una.

⁵⁶ *Flèche*: gran salto en el aire hacia delante, con la rapidez de una flecha.

⁵⁷ *Entrechat*: salto vertical ejecutando al mismo tiempo entrecruzamientos de los pies.

⁵⁸ Los *pas seul* son monólogos danzantes que implican el rol solista de un bailarín.

Finalmente la protagonista es elegida reina de la vendimia, lo que provoca gran algarabía y regocijo.

ESCENA VI. La madre de Giselle sale de la cabaña, lo que origina una escena mimada. Recrimina a su hija por bailar tanto, sin cuidar su salud. La joven no escucha los consejos de su madre y provoca su ira. En una pantomima expresiva, la madre le cuenta la terrible historia de las bailarinas nocturnales: "criatura infeliz, tú danzarás siempre hasta morir y después de tu muerte, tú te convertirás en una willi".⁵⁹

Se intuye la fuerza de la creencia popular, de aquella superstición que domina a los campesinos. Giselle sigue bailando con su novio y sus amigas sin dar crédito a historias. Por lo tanto, en un momento, Berthe pone sobre aviso a Loys acerca de la endeble salud de su hija. Así, en el libreto, el personaje de Berthe cumple la función de avisar al lector- espectador acerca de la leyenda de las willis.

El vocabulario empleado por los coreógrafos reposa enteramente sobre los rudimentos de la danza *d'école*, enriqueciéndola con los elementos de la pantomima, una suerte de estilización mímica. En sí, el gesto coreográfico no quiere decir nada. Los coreógrafos le otorgan el significado plástico de acuerdo a las instancias literarias y musicales del ballet. Es por ello que los bailarines debían reunir todos los requisitos: técnica, expresividad y dotes teatrales.

Berthe insiste:

"¡Maldita criatura, tú te matarás y, cuando estés muerta, te transformarás en una willi; tú irás a bailes con un vestido claro de luna, con brazaletes de perlas en los brazos blancos y frío; tú arrastrarás a los viajeros a una ronda fatal y te precipitarás al agua glacial del lago. Tú serás una vampira de la danza!"⁶⁰

El abundante juego de la pantomima disputa su importancia a la danza. El nuevo teatro-danza de Perrot surgió como una lógica culminación. Allí se integraron el gesto y la danza, la expresión y la mímica. La danza se tornó elocuente y emotiva y la pantomima se hizo coreográfica.

ESCENA VII. Berthe y su hija han entrado a su casa, en tanto Loys se ha ido con algunos campesinos. Entra Hilarión a escena, explica mímicamente a los aldeanos sus intenciones de desenmascarar a Loys y se introduce en la cabaña de éste. A lo lejos se escuchan los sonidos de la caza. (Escena mimada).

⁵⁹ Gautier, Th. *Théâtre Mystère Comédies et Ballets*, París, Charpentier, 1872. 370.

⁶⁰ Gautier, Th. "Carta abierta a Heinrich Heine", *La Presse*, 5 de julio de 1841. 10.

ESCENA VIII. Aparece el príncipe de Courland y su hija Bathilde seguidos por un séquito de nobles. Buscan un lugar para descansar. Golpean a la puerta de Berthe y aparecen Giselle y su madre. El príncipe solicita hospitalidad. Berthe les ofrece fruta y leche. Bathilde, encantada con la gracia de Giselle, se saca una cadena del cuello y se la coloca a la joven. Ésta agradece con alegría y timidez a la vez. Bathilde se interesa por los placeres de la niña quien le cuenta que por la mañana ha trabajado y por la tarde ha bailado. Berthe acota: "a mi hija le apasiona, sobre todo, bailar."⁶¹ Giselle le cuenta a Bathilde que está enamorada de un campesino y le muestra su cabaña: "Él es mi amado, mi elegido; yo moriría si dejara de amarme". Bathilde le cuenta a su vez, mostrándole el anillo de compromiso, que ella también está comprometida con un atractivo lord; manifiesta luego su deseo de conocer al novio de Giselle, por lo que la joven busca a Loys. El príncipe indica a su séquito que continúen con la cacería. Él descansará en la cabaña de Berthe y los volverá a llamar. Hilarión, mientras tanto, escucha furtivamente las indicaciones del príncipe desde la cabaña de Loys. (Escena mimada)

ESCENA IX. Hilarión sale de la cabaña de Loys llevando en sus manos la espada y la capa del pseudo campesino. Finalmente ha descubierto que su rival es en realidad un lord. Desea confrontar a Loys como revancha frente a Giselle y los campesinos. Es la venganza anhelada. Oculta la espada entre los arbustos a la espera de la llegada de los vendimiadores. (Escena mimada).

ESCENA X. Loys aparece a la distancia, inquieto por la presencia de los cazadores. Giselle corre a sus brazos mientras llegan todos a la fiesta de la vendimia. (Escena mimada)

ESCENA XI. Durante la fiesta de la vendimia llega un carro adornado con flores seguido de jóvenes portando canastos de uvas. Según la antigua costumbre local, atrás está colocada la figura de Baco, dios del vino. Declaran a Giselle reina de la vendimia y la coronan con palmas y flores. Loys no oculta la atracción y admiración que siente por la joven. Giselle toma a Loys para bailar juntos en el final de la fiesta. Todos expresan su júbilo bailando una danza general. Loys besa a Giselle provocando en Hilarión celos exacerbados. Este interrumpe la fiesta contando a Giselle la

⁶¹ Gautier, Th. 1872.

verdad sobre Loys. Hilarión es, en la obra, el personaje encargado de traducir con su pantomima el tema del engaño y la traición.

Perrot, especialista en danzas grupales de formas no estáticas ni contenidos sobrenaturales, se ocupó de toda la escena de la vendimia. También coreografió los solos de su mujer, Carlota Grisi.

ESCENA XII. Giselle, que ha mostrado a todos el collar que Bathilde le ha regalado, queda atónita ante los acontecimientos que se suceden. Los cazadores se aproximan reconociendo y saludando a Loys- Albretch. Bathilde y su padre salen de la cabafía de Berthe. Albretch besa la mano de su prometida y desea justificar su atuendo. Giselle corre a los brazos de su madre; su sueño premonitorio se ha cumplido. Hilarión insiste en mostrar la espada de Albretch. La niña toma la mano de su amado y la lleva a su corazón pero luego lo aparta con desconfianza y terror. (Escena mimada.)

ESCENA XII. Giselle llega al límite de sus fuerzas, su cabeza se confunde en profundo delirio viéndose perdida y deshonrada. La razón la abandona. Lloro, gime y ríe nerviosamente con los cabellos en completo desorden, lo cual, durante los siglos XVIII y XIX, era un signo teatral que indicaba disturbios mentales.

Su corazón se inflama, su cabeza desvaría, sus pies se agitan y saltan; ella repite los mismos pasos que danzó con su amado, mas sus fuerzas se agotan; ella tambalea y se inclina, toma la espada que trajo Hilarión y déjase caer sobre su afilada punta, pero prontamente le es arrebatada.⁶²

El dolor ha quebrado el equilibrio de Giselle haciéndola enloquecer. Su corazón ha sido fatalmente herido por la traición. En su dolor acude a su madre y busca a la vez los brazos de Albretch pero, antes de alcanzarlos, cae muerta a sus pies.

Los reproches de Hilarión, la piedad de Bathilde, el rechazo de los aldeanos y la desesperación de Berthe subrayan la culpa del príncipe, que sólo encuentra repudio a su alrededor.

Así aparece el último elemento del paradigma de las creencias populares: la locura, asociada en el ballet con el intento de suicidio y la muerte. La locura constituye para los románticos, el último grado de la alienación.

⁶² Gautier, Th. 1872. 372.

La locura de Giselle es representada en la danza por un leit motive coreográfico: un pequeño encadenamiento de *ballonné-chassé⁶³-coupé*, el mismo que anteriormente había danzado con Albretch en la escena de la margarita, sólo que ahora lo hará en forma más lenta y entrecortada. El mismo tema de amor también une musicalmente ambos momentos, con la diferencia de que ahora, en el delirio, la música va tomando un ritmo desarticulado y quebradizo. Esta es una traducción en danza de pasajes entre los dos mundos antes mencionados. El camino que lleva a las willis ya está trazado. Giselle danzará viva o muerta.

Segundo acto. El mundo fantástico de las willis.

Escenario. Un claro en el bosque.

ESCENA I. La escena muestra un bosque: hay arbustos, flores silvestres, un sauce llorón y una cruz de mármol con el nombre de Giselle. Las flores resaltan un carácter sensual. Así las describe Gautier: "Las flores se entreabren lánguidamente y exhalan un perfume vertiginoso, como esas flores grandes de Java que dejan loco a aquel que las respira; yo no sé qué aire ardiente y voluptuoso deambula por esta oscuridad húmeda y espesa." Más tarde agrega: "Es en estas flores donde Giselle está recostada, una cruz de mármol con su nombre grabado y su corona está fresca, lo que indica la posibilidad de que ésta sea la primera noche después de su muerte."⁶⁴

ESCENA II. Aparece Hilarión. Mira a su alrededor y señala la cruz de mármol. Asusta a campesinos y cazadores diciéndoles que se trata de un lugar misterioso y siniestro, "ensombrecido por las willis, esas crueles bailarinas nocturnas que no perdonan" (Gautier, 1872: 373-374). (Escena mimada).

ESCENA III. Las campanas tocan a lo lejos, es medianoche. Las willis hacen su aparición con el fin de reunirse para bailar. Surge Mirtha, la reina, portando ramas de romero, símbolo de fidelidad. Aparece volando, con sus alas mecánicas en funcionamiento⁶⁵: "ella se divierte a la pálida luz de las estrellas, se desliza sobre las aguas como una neblina blanca, se vuelve sobre las

⁶³ *Chassé*: Paso desplazado en todas direcciones.

⁶⁴ Gautier, Th. 1872; 373

⁶⁵ Su vuelo mecánico merece atención por los trucos de maquinarias que estaban de moda en la época. En general, las bailarinas estaban suspendidas con arneses y gruesos alambres (por lo cual recibían sueldos extras). Efectuaban saltos muy alargados atravesando todo el escenario; esos efectos de maquinaria habían sido ya vistos en grandes espectáculos del siglo XVIII. En esta obra es Jules Perrot, el responsable de esos vuelos tan altos.

transformado en una elegía coreográfica en la que se muestra un ambiente irreal, sobrecogedor y espectral, con la irrupción de seres del más allá que traen incorporado el sentido de muerte.

El juego coreográfico de los dos actos de *Giselle* es completamente diferente. En el primer acto, la pantomima y la danza de carácter dominan las secuencias. El segundo acto es una elocuente expresión de la danza pura. Es lo que se denomina "ballet blanco".

Las leyendas y los relatos perpetuados por las comunidades campesinas son traducidos a un ropaje literario de prestigio; el misterio y la animización de la naturaleza son plenamente aceptados y el triunfo de la expresión metafísica comparte los derechos de la realidad cotidiana.

Una interesante visión contemporánea de *Giselle* es la que propone la especialista Sally Banes. Ella señala que es el relato de un amor condenado por una actitud de clase, donde se transponen los conflictos sociales existentes. Según cómo se represente el rol del héroe, el primer acto del ballet puede ser interpretado ya sea como el relato de la seducción y traición de una joven campesina por un noble, o una aventura sentimental trágicamente inútil que viola los límites de clase. El tema, muy común, de seducción y abandono de una mujer de clase baja por un noble, resulta anti-aristocrático, porque es más que una simple y triste historia de amor decepcionante. Es una forma de violación, y una violación no es simplemente una cuestión de sexo sino de poder político. Esa imagen de agresión no sólo invoca el libertinaje del régimen antiguo, sino que además representa otras formas de depredación: la explotación social y económica y la esclavitud de los campesinos y de la clase trabajadora.

Pero *Giselle* es también la heredera de una literatura gótica, cuentos de terror y melodramas de boulevard. Agrega a la tragedia terrena común de un amor frustrado, una nota sobrenatural y morbosidad espiritual. En su segundo acto crucial, una multitud de figuras femeninas, las Willis, invaden la noche. El amanecer que marca el final del ballet trae consigo el fin del terror. Llega la paz y la reconciliación.

Para Sally Banes:

El "noble amor espiritual" que el ballet celebra no es el triunfo de la trascendencia de una emoción humana universal; más bien es una afirmación política de sí misma y la mediación personal que está históricamente arraigada, parte esencial de la ideología burguesa francesa.

En el contexto de la Monarquía de Julio, la armonía y reconciliación fueron valores menos espirituales que los socio-políticos, y la noche azarosa que termina con un

pacífico amanecer, expresa claramente un deseo metafórico de una tranquilidad post-revolucionaria entre mujeres en particular. Que la metáfora política está implícita y llega en envolturas románticas, hablando de sentimientos individualizados, encaja con las preocupaciones de la nueva clase media francesa, como una cuestión personal más que política.¹⁵

Situada *Giselle* contextualmente, su historia de amor está estrechamente vinculada al medio ambiente socio-político francés. No habla de universalidades, pero conforma una alegoría que tiende a afirmar la individualidad burguesa. En este sentido, es destacable recordar que a su autor, Théophile Gautier, se lo llamaba el ideólogo de la burguesía.

La personalidad de Gautier ocupa en el historial del ballet romántico una jerarquía particular. Libretista, crítico y poeta de la danza, nos deja testimonio del ballet de su época. Ninguno de los escritores de su tiempo nos ha entregado una impresión tan documentada y plástica de las técnicas, estilos y personalidades diversas. Su genuina pasión por la danza queda documentada en los admirables artículos y en sus libretos para *Giselle* y *La Peri*. Puede decirse que con él se inaugura la personalidad del crítico y ensayista de danza.

Ivor Guest, prestigioso crítico del siglo XX opina que si bien en los comentarios coreográficos de Gautier faltaban análisis más serios y profundos, ello se debía a su falta de conocimientos técnicos. En esa época no era corriente que las clases de danza fueran visitadas por críticos u otras personas sino solamente por bailarines. Sus conocimientos fueron construidos por intermedio de contactos con profesionales de la danza. Guest agrega que Gautier fue el gran observador, aquél que constituyó la minuciosa fuente de la historiografía del mundo del ballet de la primera mitad del siglo XIX. Su vocabulario descriptivo funcionó para muchos coreógrafos y productores como verdaderas notaciones coreográficas.¹⁶

Son tres los textos de *Giselle* publicados en su época:

1) El primer texto, el libreto de la obra, fue publicado en la librería de la Ópera, de Mme. Veuve Jonas, con el título siguiente: *Giselle ou Les Willis, ballet fantástico en dos actos por Jules Vernoy de Saint Georges, Théophile Gautier y Jean Coralli: música de Adolphe Adam. Decorados de M. Ciceri, representado por vez primera en el Théâtre de la Academie Royale de Musique, el lunes 28 de junio de 1841.*

¹⁵ Banes, Sally, *Dancing Women*, London/New York: Routledge, 1998.

¹⁶ Ivor Guest *A note on Giselle*, volumen 5, nro. 5, Londres: Pittman Publishing, mayo 1948.

Es de acotar que el ballet fue precedido por el tercer acto de la ópera de Rossini "Moïse". Se acostumbraba entonces la inclusión de alguna obra lírica antes de un ballet. Los afiches lo demuestran en las litografías.

2) El segundo texto es la primera descripción de *Giselle*. Se debe exclusivamente a la pluma de Gautier y fue publicada en *La Presse* el 5 de junio de 1841 bajo la forma de una carta abierta, dirigida a Heinrich Heine. Esa carta fue reeditada luego en el libro *Théâtre Mystère Comédies et Ballets* en 1872, con el agregado de una pequeña introducción. Comienza así: "Mon cher Henri Heine". En esa carta Gautier pormenoriza los acuerdos y desacuerdos con su libretista, incidencias de montaje, sus dudas sobre aspectos de la temática pero, ante todo, revela que ha tomado del poeta alemán la leyenda de las willis para el segundo acto de *Giselle*.

A modo ilustrativo se citan algunos pasajes. En uno, por ejemplo, se observa la actitud del autor frente a uno de sus personajes: "El personaje de Hilarión me parece ridículo, me alegra que en el segundo acto las willis lo hagan desaparecer."¹⁷ En relación con la influencia de Víctor Hugo, el siguiente fragmento resulta muy interesante:

Pensaba poner en acción para el primer acto, la encantadora oriental de Víctor Hugo. Una estupenda sala de baile en la casa de algún príncipe; las arañas encendidas, las flores en sus floreros. Mientras los invitados aún no llegan aparecen las willis atraídas por el placer de bailar en una sala reluciente de cristales y de dorados, con la esperanza de encontrar alguna nueva compañía. La reina de las willis habría tocado el suelo con su ramo mágico para comunicar a los pies de las bailarinas un deseo insaciable de contradanzas, vales, de galops y mazurcas; la llegada de los señores y las damas las hacen desaparecer como sombras ligeras. Giselle después de bailar toda la noche, excitada por el suelo encantado, fue sorprendida por el frío de la mañana, como la joven española, y la pálida reina de las willis, invisible para todo el mundo, le puso su mano de hielo sobre el corazón.

Pero entonces no tendríamos la escena tan conmovedora que cierra el primer acto. *Giselle* hubiese sido menos interesante y el segundo acto hubiera perdido su efecto de sorpresa.¹⁸

En relación con los aportes realizados por Saint Georges, Gautier escribe: "Así, querido Heine, es como el señor de Saint Georges nos ha dado la linda muerta que necesitamos." Y más adelante: " es de esta manera, mi querido poeta, como el señor Saint Georges y yo hemos dado solución a vuestra encantadora leyenda". Después de la explicación de cómo Giselle se vuelve loca, Gautier agrega: "no de las que llevan el pelo despeinado y se golpean en la frente como las heroínas del melodrama, sino una locura dulce, cariñosa y encantadora como ella."

¹⁷ Citado por Lartigue, Pierre, Op. Cit. 14

¹⁸ Ídem.

Refiriéndose al segundo acto, Gautier describe a Heine: "Todo el bosque, a la manera de Novalis, parece lleno de lágrimas y suspiros, uno de esos bosques misteriosos como se encuentran en los grabados de Sadeler, de colores plata, negro, tostado"¹⁹

Serge Lifar, el célebre coreógrafo y teórico de la danza, opina que la publicación de la carta en *La Presse* constituyó un gesto especial de Gautier, "un truco de escritor". No habiendo encontrado redactores que hablaran de *Giselle*, puede hacerlo él mismo, y así explayarse libremente acerca de su propia obra.²⁰

3) El tercer y último texto forma parte del contenido de *Les Beautés de l'Opéra*, de 1845, cuya autoría es compartida por Gautier, Jules Jonas y Philarète Chastes.²¹

II. 3.- Traducción de traducciones.

El mundo romántico con seres etéreos, inmateriales, originados en la desdicha, la muerte por amor, la venganza, o simplemente la maldad humana, encuentra en *Giselle* el canal ideal de expresión artística. En este sentido, puede constatarse la presencia de temas, expresiones, rasgos estructurales, estilísticos, de género, procedentes de otros textos y que han sido incorporados en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones. Esa relación intertextual, suerte de reminiscencia y transformación, se produce entre textos de diferentes autores.

En este punto, sería apropiado tomar como marco la definición de Gerard Genette:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita, (...) en una forma menos literal y menos canónica, el plagio; en forma aún menos explícita y literal, la alusión.²²

Añade Genette que denomina "hipotexto" al texto de salida, el texto anterior, e "hipertexto" al de llegada, el texto transformado.

¹⁹ Ídem, 15.

²⁰ Lifar, Serge, *Giselle: apothéose du ballet romantique*, París: Albin Mitchel, 1942, 123.

²¹ Cfr. Nota 12.

²² Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989,10.

Gautier, merced a una atenta y minuciosa lectura, extrajo de varias obras literarias pasajes convenientes al proyecto de una sólida trama argumental para *Giselle*. Es así como traduce poemas, leyendas y melodramas en un proceso de transposición, articulando con ellos una vasta red intertextual.

La remisión a textos anteriores se observa, por ejemplo, con el tema del vals en *Les Orientales* de Víctor Hugo –ritmo preferido por las aldeanas y la misma *Giselle*. La leyenda de las willis de Heine es traducida totalmente en códigos coreográficos en el segundo acto de la obra. Las alusiones al clima sobrenatural de los poemas de Novalis es notorio también en todo el segundo acto.

A tal punto puede afirmarse que *Giselle* se configura a partir del diálogo suscitado entre diferentes discursos que, en estudios anteriores, al hablar de "texto primigenio", se plantea la problemática de su conformación como "original", es decir, la pertinencia autoral de los materiales utilizados en su composición.

Otra cuestión relacionada con el trabajo crítico sobre un texto escénico como *Giselle* es la de la transposición y la polifonía que deriva de ella. Llevado el libreto a la escena, los diferentes códigos -musical, coreográfico, gestual, pantomímico- se fusionan produciendo el hecho dancístico. En el interior del nuevo texto se produce una multiplicidad de voces que orquestan la unidad de sentido de la nueva lectura. Cabe citar algunas consideraciones de Mijaíl Bajtín respecto de la poética de Dostoievski pero que pueden pensarse también para este caso.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combinan precisamente las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.²³

Steiner, por su parte, también reflexiona acerca de los materiales heterogéneos que componen un texto:

Existen un vocabulario, una gramática y, posiblemente una semántica de los colores, sonidos, olores, texturas y gestos, tan ricos como los de la lengua, y no es imposible encontrar en ellos problemas y resistencias tan vigorosos al desciframiento y a la traducción como los que encontramos en cualquier otro lado.²⁴

²³ Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.

²⁴ Steiner, G. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: F.C.E., 1980, 478.

El pasaje desde estructuras organizacionales de una disciplina lingüística hacia el armado de herramientas conceptuales con que operar en el ámbito de la expresión coreográfica, ha suscitado problemas que podrían denominarse de orden traductorial, por resultar en sí mismos intentos de traducción intersemiótica o transmutaciones conceptuales no siempre compatibles en su totalidad o correspondencia con los esquemas comunicativos de dos manifestaciones esencialmente distintas.

Steiner, por su parte, añade a esta problemática el factor de la recepción:

A medida que nos alejamos de la transposición y de la traducción directas, encontramos una multitud de posibilidades formales y matices de cambio. (...) las transformaciones progresan de código en código, de los lingüísticos a los metalingüísticos, y a los no lingüísticos. El texto homérico puede musicalizarse según el texto original, o en su traducción (...) Pero el pintor, el escultor o el coreógrafo no tiene que citar su texto fuente. Puede ilustrarlo, reflejarlo o representarlo, con mayor o menor fidelidad. (...) Toca al público, a nosotros, reconocer y reconstruir la fuerza particular de tal relación. ¿Cuánto tiempo tarda el lector alerta, en descubrir los ecos detallados de David Copperfield en los posesos de Dostoyevski, o el parentesco que existe entre la fábula de Lear y La Cenicienta sobre todo cuando ésta adopta la forma de ballet o de pantomima?²⁵

Traducción de traducciones, el texto escénico de *Giselle* tiene por detrás al texto literario (guión) escrito conjuntamente por Gautier y Saint Georges, que a su vez reconoce como sustrato la poesía de Víctor Hugo y Novalis así como parte de la obra de Heirich Heine. Por delante –a posteriori de la primera puesta en escena de *Giselle*– se suceden una serie de reescrituras: la carta abierta de Gautier a Heine, de 1841, a su vez reescrita en el libro *Théâtre Mystère Comédies et Ballets* de 1872, y la renarración permanente a cargo de diferentes críticos que fueron sucediéndose a lo largo de ciento sesenta y cuatro años.

Este estudio toma como base el libreto original y sus relaciones con la puesta en escena, texto en el que se articulan varias traducciones que operan a través de las transposiciones de Gautier en un lenguaje híbrido propio de todo cruce semiótico.

Para el análisis de los procesos que se realizan en el traslado de la literatura al ballet escenificado resulta interesante citar algunos de los conceptos pensados por Pilar Couto Cantero para la relación literatura-cine:

²⁵ Ídem.

puntas de las hierbas como Camila de Virgili, que marcha sobre el trigo sin doblarlo".⁶⁶ Es interesante señalar cómo las willis de Gautier pueden andar tanto por el lago como sobre las flores, del mismo modo que la ondina de Heine, quien tiene el dobladillo del vestido siempre húmedo.⁶⁷

Mirtha, después de haber cruzado por toda la escena, ejecuta dos *arabesques- penchés*, demostrando su dominio de territorio. El *arabesque* es un emblema romántico: los brazos alargados de los bailarines y sus ojos que siguen ese gesto expresan la nostalgia del infinito, la atracción del hombre por otro mundo. "El *arabesque* es el leit motiv del vuelo de las willis", comenta Serge Lifar y agrega: "El *arabesque* es una traducción estática de las willis, el *sissonne fermé*⁶⁸ en diagonal y el *grand-jeté* son una traducción de sus movimientos."⁶⁹

En materia de danza, Th. Gautier ha sido el primero en comunicar a los coreógrafos la noción del espectáculo de danza en base a fantasía real y a realidad fantástica. Él les hizo comprender que la danza puede traducir el vuelo por sus propios medios, mucho más que una compleja maquinaria.

ESCENA IV. Mirtha, con su varita de mirto, llama a las willis para anunciarles la llegada de una nueva compañera. "Salen con sus velos de claro de luna de entre los juncos, las matas de hierbas, el cáliz de las flores".⁷⁰ Giselle, envuelta en su velo transparente, brota de la tierra al llamado de Mirtha. El velo cae y desaparece. Ella se inclina ante la reina y mira hacia la cruz donde su nombre está grabado: es el reconocimiento de la muerte como hecho. Su aspecto es de absoluta inaccesibilidad. Mirtha coloca sobre su cabeza una corona de verbenas. Según Beaumont, esa planta es utilizada en ritos de sacrificio. Se puede señalar que las danzas de willis y víctimas tendrían la equivalencia de ritos de sacrificio.

ESCENA V. Terminada la fiesta de la vendimia, los campesinos regresan a sus hogares cruzando el lugar donde se encuentran las willis, quienes tratan de fascinarlos y matarlos. Ellos huyen aterrorizados. (Escena mimada).

⁶⁶ Gautier, Th. 1872: 374

⁶⁷ Heine, H, "Espíritus elementales" en *Sus mejores obras*, Bs. As.: El Ateneo. 1951.

⁶⁸ *Sissonnes fermées*: salto que se inicia en dos piernas y se termina sobre una.

⁶⁹ Lifar, Serge, *Traite de chorégraphie*, París: Bordas: 1952: 110-112.

⁷⁰ Gautier, th. 1872: 374

ESCENA VI. Llega Albretch trayendo un gran ramo de lirios blancos a la tumba de Giselle. Se muestra muy apesadumbrado. La presencia de los lirios refuerza la importancia de las flores en el ballet, simbolizando, esta vez, la pureza de Giselle. Albretch suelta su dolor, su angustia, y llora. (Escena mimada).

ESCENA VII. Para atraer la atención de Albretch, que al principio no la percibe como willi, Giselle le tira flores; éstas representan la extensión de un beso puesto que ella las va besando antes de arrojarlas. Mirtha ordena bailar a Giselle, quien comienza con veinticuatro *temps levés* en *arabesque*⁷¹; luego realiza giros rápidos como si cumpliera un rito. Escribe Gautier en 1872:

Giselle baila al principio tímidamente, con mucha moderación; después, su instinto de mujer y de willi la arrebató; ella entonces se lanza al baile con una gracia tan voluptuosa, fascinante e irresistible, que el imprudente Albretch avanza con las manos extendidas, los ojos brillantes de deseos de amor.

Giselle reacciona ante el peligro que se cierne sobre su amado y lo esconde de las willis vengativas.

ESCENA VIII. Hilarión es perseguido por una bandada de willis. Tiene lugar una danza frenética de la cual Hilarión no puede escapar y es obligado a bailar hasta morir. Se sucede un torbellino de movimientos sin pausa: *tourbillon*⁷², *pirouettes en l'air*⁷³, *temps levé sautés*⁷⁴. Pide misericordia, pero es en vano. Está inmerso en una tela de araña mortal. Cae, se recupera, vuelve a caer, así varias veces hasta que, a una señal de Mirtha, las willis lo hacen pasar de mano en mano en forma desenfrenada, dentro de su círculo cerrado; así lo van conduciendo a un lago donde finalmente lo arrojan.

ESCENA IX. Albretch, cautivado con la visión de Giselle, tiende su mano hacia ella pero es rechazado. La nueva willi rápidamente se aleja, corre, vuela como una paloma asustada para situarse en otro lugar y mira a Albretch tímidamente. Ese vuelo se repetirá dos veces ante la desesperación de Albretch, que no puede alcanzarla. Él se hinca al lado de la cruz con las manos juntas, en ademán de súplica. Finalmente ella se acerca, pero cuando parece que es alcanzada,

⁷¹ *Temps levés* en *arabesque*: salto intermitente sobre una pierna en tanto la otra está levantada 120°.

⁷² *Tourbillon*: salto en tirabuzón.

⁷³ *Pirouettes en l'air*: giros del cuerpo en el aire a partir de saltos.

⁷⁴ *Temps levé*: tiempo de elevación. *Sauté*: término que designa elevaciones desde cualquier posición de danza.

desaparece entre las rosas. Aparecerá luego ya no en actitud esquivada y ambos bailarán sincrónicamente.

ESCENA X. Las willis con su reina comienzan una bacanal. Es entonces cuando una de ellas descubre a Albretch y lo conduce a su mágico círculo. El joven noble está aún azorado por lo que ha visto momentos antes. Las willis parecen felices por haber encontrado otra víctima. La bandada cruel comienza a moverse alrededor de la nueva presa. Mirtha está por tocar a Albretch con su varita, pero entonces acude Giselle y prontamente toma el brazo de la reina.

ESCENA XI. Giselle le grita a su amado que vuele o será hombre muerto como Hilarión, y señala el lago. Albretch aún no puede recuperarse de la escena de la muerte del guardabosques. Entonces Giselle lo toma de la mano y ambos, impelidos por una fuerza mágica, se deslizan hacia la cruz de mármol. Ella le indica que ese símbolo sagrado es como un escudo, su única salvación.

Mirtha persigue a Albretch y cuando está por alcanzarlo con su varita ésta se rompe. Mirtha se muestra sorprendida y disgustada, al igual que las willis, furiosas al verse frustradas. Entonces encierran en su círculo a Albretch. No lo tocan, repelidas por una fuerza superior a ellas. La danza en círculo está asociada a la danza de la muerte de la época medieval. A este período también pertenece la superstición de tener los brazos cruzados delante del pecho, como las willis, que muestran de esa forma su corazón atormentado.

El baile de las willis alcanza de momento más expresivo cuando el cuerpo del baile se divide en dos grupos, uno frente a otro, en ángulo recto hacia el público, avanzando en una serie de *temps levé en arabesque*, entrecruzándose. Aquí el *ballet blanc* gana su completa realización. El significado de las danzas de las willis era el placer que ellas experimentaban al trazar movimientos con sus cuerpos. Coralli fue el encargado de transponer la poética heineana a la coreografía, especialmente en las danzas de grupo. Cyril Beaumont comenta:

Una característica extraordinaria del segundo acto, probablemente única en este período, es la manera como las danzas del Cuerpo de Baile y dos solistas, forman un todo. El Cuerpo de Baile no es considerado como un simple fondo decorativo, sino parte integral del ballet (...). Siempre realizando una esencial y vital contribución tanto para los diseños coreográficos como para el desarrollo de la acción.⁷⁵

⁷⁵ Beaumont, C. Op. Cit. 26.

ESCENA XII. Mirtha determina vengarse de quien le arrebató la víctima. Estira sus manos hacia Giselle, cuyas alas se abren inmediatamente, y comienza a bailar como impelida por una locura involuntaria. Los movimientos de las willis pronto atraen a Albretch contra su voluntad y éste toca entonces la cruz como talismán sagrado.

Mirtha obliga a Giselle a bailar. Este episodio se repetirá varias veces hasta que los amantes danzan juntos. Es el momento del Pas de Deux (dúo de amor). Giselle, en su afán de salvar a su amado, trata de alternar con él las danzas a fin de que él pueda respirar unos instantes y cobrar nuevas fuerzas. Las willis acompañan a los amantes bailando en coro.

Giselle y Albretch interpretan un prolongado adagio. Éste parece un momento suspendido fuera del tiempo. Es un instante donde priman la ternura y la intimidad. Las willis permanecen aquí alineadas e inmutables.

Se agiliza la música, Giselle se coloca delante de Albretch para protegerlo de la ira de la reina y pide clemencia pero es en vano. Mirtha ordena que él debe morir.

Albretch baila, puesto que así lo decretó Mirtha en su mandato de muerte. Debe realizar grandes saltos en forma muy vivaz, en oposición a los pasos de las willis que se deslizan con el magnetismo de los vampiros. Coreográficamente Albretch ejecuta *grands jetés*, *sissones fermeés* en diagonal, *pas de l'ange*⁷⁶, *temps de flèche en arrière*, entre otros movimientos.

Flaquean las fuerzas del joven. Giselle se acerca, mas a una señal de Mirtha debe alejarse de él. Albretch está a punto de sucumbir, exhausto, cuando llega el alba. En ese momento, el sonido de las fanfarrias de caza se hace sentir en el bosque.

ESCENA XII. La ronda de las willis se calma con el advenimiento del día. Ellas desaparecen como mariposas nocturnas que mueren al amanecer.

En el guión original, Albretch se levanta para poner a Giselle en un túmulo de flores y, cuando ella comienza a ser arrastrada dentro de la tierra, llegan el príncipe y su hija Bathilde. Giselle abandona a su amado, gesticulando una despedida y señalando su deseo de que él debería casarse con esa joven. Él cae abatido y le tiende su mano a Bathilde quien lo sostiene en su dolor. El séquito de los nobles corona la escena.

⁷⁶ *Pas de l'ange*: Paso del ángel. Salto con recogimiento de una pierna en el aire.

En la versión moderna, en cambio, Giselle vuelve a su tumba impulsada por su destino, dejando solo a Albretch. Le dirige un triste adiós y desaparece entre las flores y arbustos que la envuelven. Él recoge algunas flores de su tumba, las aprieta contra su corazón y las deja caer una a una. Luego se desploma.⁷⁷

Teniendo siempre en cuenta la transposición de la literatura al lenguaje de los cuerpos, el segundo acto en campo fértil para los coreógrafos. El *arabesque* simboliza en todo el ballet lo inmaterial, lo espectral. El *sissoné*, a su vez, es el leit motiv de ese vuelo. La *pirouette*⁷⁸ y la *cabriole*⁷⁹ serán el motivo del vuelo humano, el de Albretch. Los movimientos coreográficos en este ballet poseen la cualidad de ser autoexplicativos, desarrollando una expresividad corporal y facial necesaria para lograr su traducción a través de los cuerpos danzantes.

La danza va ganando paulatinamente autonomía, su propia palabra que dice otro texto. Es a partir del Romanticismo que este avance conceptual de la danza comienza a adquirir un perfil más definido.

Lifar escribe:

Armonía de danza y de pantomima, no conozco ningún otro ballet en que la danza realice perfectamente la ilusión de una narración dramática, que permita comprender toda la acción sin recorrer el libreto.⁸⁰

Desde el punto de vista del autor y del público, el resultado, aunque triste, es también exultante debido a que Giselle elude la sociedad de las willis y encuentra la paz, mientras Albretch sobrevive en la tierra. En ese sentido, su "casamiento" no fracasa; en realidad triunfa, aunque sólo dure una noche. La consumación es espiritual, no física, en el acto de bailar juntos resistiendo hasta el final la esclavitud de Mirtha. Quizá esta complejidad de la trama, donde Giselle vacila ante su amado y se debate entre su amor terreno y su nueva naturaleza de willi, justifique en parte la permanencia de este ballet a través del tiempo. Es posible también que, al evocar esta obra una clave esencial del Cristianismo, la necesidad del sacrificio para la salvación del hombre culpable, Giselle (alterando su naturaleza diabólica de willi) supera las reglas y gustos de la sensibilidad de una época para proponer la comprensión del hombre contemporáneo.

⁷⁷ Al promediar el siglo XIX Petipa cambió el final de *Giselle* en esta nueva versión que rige hasta nuestros días.

⁷⁸ *Pirouette*: giro sobre una pierna en cualquier dirección. Puede ser en planta, media punta o punta.

⁷⁹ *Cabriole*: salto en alto con ambas piernas. En la máxima altura se entrecruzan las piernas.

⁸⁰ Lifar, 1980: 40-41

Es posible también hacer una lectura feminista de la leyenda de las willis en esta obra. En general, las leyendas de vampiros presentan a las mujeres como víctimas. Aquí son ellas quienes desangran indiscriminadamente la vida de los hombres. C. Beaumont opina que la ligereza y el movimiento suave del baile de las willis, así como sus trajes de mariposas y su naturaleza clonada, les dan una cualidad vampírica y depredadora que las asemeja a Las Furias griegas.⁸¹

En lo que respecta al episodio final puede observarse que, más allá de la traición, de la locura y la muerte, triunfa el amor de la mujer en la medida que Giselle, pese a haber sido transformada en willi, conserva su amor por Albretch. Por ello perdona y encuentra paz en el más allá. Albretch, en cambio, no tendrá sosiego en la tierra.

Quizá esto, de alguna manera, signifique el triunfo de la mujer burguesa frente al sometimiento que le impone la nobleza.

II. 6.- *Giselle*. Su trayectoria hacia el siglo XXI. Analogías y divergencias.

El objeto de esta sección se cieme en torno a las diferentes puestas del ballet *Giselle* en el transcurso del siglo XX y albores del XXI. Por consiguiente se realiza un rastreo de los más significativos montajes de la obra que, con aciertos y desaciertos, han contribuido a su permanente vigencia a través del tiempo. Esta investigación se realiza a efectos de dar cuenta del comportamiento de sus elementos y materiales en cada etapa trascendente de su itinerario - teniendo en cuenta que los personajes, la puesta en escena e incluso las variaciones musicales responden a variaciones históricas- así como problematizar el carácter de clásico de la versión de 1841.

Numerosas presentaciones de *Giselle* se realizaron en la Ópera de París con la actuación de Carlota Grisi desde 1841 hasta 1850. Luego, el ballet fue asumido por Regina Forli (1852), María Murarieva (1853), Zina Merante (1863), Nadezhda Bogdanova (1865) y Adele Grantzow

⁸¹ Beaumont, C. Op. Cit.

(1866). En San Petesburgo, la obra fue presentada por Elena Andreanova en 1842 y la presentación en Londres fue interpretada por Fanny Elssler en 1843, con el propio Perrot como supervisor.

Giselle desaparece del repertorio del teatro de la Ópera de París a partir de 1868. Serán los Teatros Imperiales de Rusia quienes logren el resurgimiento de esta obra merced a ciertos cambios que se juzgaron convenientes, renovaciones éstas a cargo de Jules Perrot de 1851 a 1856. El coreógrafo suprimió secuencias grupales y ciertas escenas de pantomima de excesiva duración. Los efectos y los vuelos mecánicos se fueron eliminando paulatinamente hacia 1875 por considerarse elementos de mucho artificio que ni realizaban las escenas ni les aportaban mayor impacto visual.

El tardío triunfo del romanticismo en Rusia culmina con la llegada, en 1847, de Marius Petipa quien afianza en sucesivas etapas el dominio absoluto del Ballet Imperial y construye su destino. Petipa crea en Rusia el verdadero clasicismo, arquetípico e indiscutido, de la danza teatral.

Hacia 1884, el coreógrafo fija un nuevo texto en torno al juego escénico de *Giselle* y Albretch, así como otras pautas para la escena de la locura, modificando el final del primer acto. De acuerdo con la estética de Saint Georges y la óptica conformista burguesa de 1841, dicho final se realizaba con la presencia de Bathilde junto a Albretch, mientras se iba esfumando la figura de *Giselle* hacia su tumba con la promesa de casamiento de la pareja; luego Albretch, preso de emoción, caía desmayado en brazos de su prometida. El nuevo final establecido en la era Petipa, y todavía hoy vigente, prescinde de la presencia de Bathilde, dejando a Albretch solo en su desesperación. Es de señalar que se introdujeron varias interpolaciones musicales, composiciones de Minkus y Burgmüller, que dieron lugar a nuevos números dancísticos.

Una mirada atenta permite observar que Perrot y Petipa transpusieron el libreto primigenio suprimiendo escenas e insertando otras de su autoría y lograron, así, una puesta diferente. Estas reescrituras de la obra de 1841 conformaron una sólida versión que mantiene aún su vigencia a pesar de las modificaciones y recreaciones experimentadas a través del tiempo.

Las reelaboraciones de Petipa realizadas entre 1884 y 1889 consolidaron las bases de las producciones contemporáneas. Este período de montajes, renovaciones y creaciones fue muy

importante para la concreción y producción de grandes obras coreográficas. Surge, entonces, la época dorada del ballet clásico ruso.

Giselle se conservó en el repertorio del Teatro Imperial Mariinsky de San Petesburgo (Teatro Kirov durante el período soviético), considerándose como el ballet más antiguo ejecutado en la escena moscovita. El crítico Arnold Haskell señala: "Es Rusia quien ha percibido a *Giselle* y la ha inmortalizado"⁶².

II. 6. 1.- Experimentar con *Giselle*.

En 1907, Alexander Gorsky, coreógrafo ruso de sólida experiencia en renovar viejos ballets utilizando obras de otros autores para imprimirles sus propias ideas, se propuso realizar una adaptación diferente de *Giselle* en la que se otorgara a la obra mayor autenticidad a través de la eliminación de lo que él consideraba fuera de la época.

El imaginario de 1841 había envejecido y la figura esquemática de los campesinos fue suprimida. El segundo acto también cambió. Los elementos líricos fueron subordinados a los elementos dramáticos. Los críticos condenaron estas innovaciones pues no encontraron sentido alguno en ellas. Se trataba de caóticas corridas por el escenario que sobresaltaban al público y rudas muchachas vestidas con camisones que reemplazaban los tradicionales tutús de las willis. Gorsky intentó de esta forma anular el "ballet blanco", símbolo del ballet romántico, insistiendo en sus deseos de otorgar un cariz de mayor realismo al segundo acto.

Esta versión tuvo sus adeptos y también sus detractores. No abundan mayores comentarios ni detalles respecto de las presentaciones posteriores. Gorski, pese a todo, siguió experimentando con *Giselle*, intentando diferentes técnicas, escenografías, vestuarios y maquillaje, mas sus innovaciones no fueron comprendidas ni aceptadas por los diletantes. Es así como la producción que realizó en 1924 en el Teatro Bolshoi marcó el último eslabón de sus experimentaciones y quedó en el olvido.

⁶² Haskell, Arnold, *El maravilloso mundo de la Danza*, Madrid: Aguilar, 1969. 7.

II. 6. 2.- *Giselle* retorna a Occidente.

Es pertinente y oportuno destacar que, con el advenimiento del siglo XX, se producen cambios radicales en el mundo con implicancias en todos los aspectos. Las artes no escapan al trascendente movimiento de ruptura respecto de la tradición que implican las vanguardias, corte que modifica los modos de representación del arte burgués.

Desde principios de siglo surgen nuevas formas de danza que tratan de reactivar el vínculo del ser humano con la naturaleza y con su propio cuerpo. En el movimiento de mundialización de las sociedades y las culturas, la danza se convierte en una forma de expresión propicia, más que ninguna otra, al intercambio y al entendimiento. Oriente y Occidente, Norte y Sur se encuentran en ella no sin dificultades pero con un movimiento creciente.

Hacia 1906 irrumpe en el mundo dancístico el empresario ruso Serge de Diaghilev, considerado el padre del ballet moderno. Personaje de singular poder organizativo, innegable buen gusto y agudo sentido intuitivo, logra mediante oportunas transformaciones o renovaciones hacer de la danza del siglo XX un arte asombroso, atreviéndose a enfrentar al conformismo decadente. A partir de entonces y por el lapso de veinte años, los Ballets Russes de Serge de Diaghilev lucieron gloriosos el cetro de la gran danza, influyendo notablemente en el Arte Moderno. Sin ser compositor ni bailarín ni pintor, Diaghilev logró realizar las más avanzadas tendencias de la danza en las artes del espectáculo.

Cuando irrumpió con su "troupe" en el Teatro Châtelet de París en 1909, el ánimo de los franceses se encontraba sumamente alicaído y su propio ballet estaba en franca decadencia. Diaghilev consiguió generar una suerte de *shock* en el público de sus espectáculos. Es así que el empresario nunca siguió al público, sino que fue seguido por él.

¿Cómo generó tal fenómeno artístico? Supo rodearse de figuras clave: Jean Cocteau como libretista; Claude Debussy, Igor Stravinsky, Rimsky Korsakov, entre los compositores de música; Michel Fokin, Bronislava Nijinska, Leónidas Massine, George Balanchine, entre los coreógrafos; Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Anna Pavlova y Alicia Markova entre las huestes danzantes. Coronando esta pléyade de estrellas, pintores de la talla de Pablo Picasso, Alexander Benois y León

Baskst brindaron su genio como escenógrafos y figurinistas. Todos ellos formaron parte de la famosa "troupe".

De esta forma, las obras con sus argumentos –si existían- la música, el decorado y la coreografía, lograron configurar una totalidad indisoluble. Los nuevos ballets creados fueron muy importantes y celebrados. Diaghilev, con clarividente intuición del momento artístico, creó obras de corta duración, aproximadamente de una hora, evidente ruptura con la tradición anterior que sólo ofrecía ballets de dos horas. Michel Fokin, uno de sus coreógrafos, impuso ballets sin argumento, la danza por la danza misma: *Las Sífides*, con música de Federico Chopin, es un claro ejemplo. El coreógrafo Georges Balanchine abordó a su vez la misma tarea de realizar ballets abstractos: de esta forma se logra que la recepción a estas composiciones se torne más favorable, generando nuevas alternativas para la creación coreográfica. Los Ballets Russes recorrieron América y Europa en múltiples giras.

Sin embargo, fiel al respeto y valoración de las obras del siglo XIX, éstas siguieron representándose. Tal es el caso de *Giselle*, que fue interpretada en varias oportunidades por la célebre bailarina rusa Anna Pavlova, siempre ovacionada a su paso. La recuperación de *Giselle* para Occidente se observa en 1910, paradójicamente de la mano de los artistas rusos que conformaban la "troupe" de Serge Diaguilev en el teatro Châtelet de París. Sus protagonistas fueron entonces Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky. Confiada la *regie* a Michel Fokin, este trabajo respondió, en líneas generales, a la producción de San Petesburgo, fijada por Marius Petipa.

Más tarde, en 1924, la Ópera de París emprendió la exhumación francesa del ballet *Giselle* entregando la supervisión coreográfica a Nicolai Sergueiev (antiguo *regisseur* del Mariinsky de San Petesburgo), en tanto el personaje protagónico fue asumido por Olga Spessivtezva, relevante bailarina rusa.

En 1943 la Ópera repuso nuevamente *Giselle* con la misma bailarina y la actuación de Serge Lifar en el personaje de Albretch. La pareja Spessivtezva – Lifar permanece como una de las más perfectas en toda la historia escénica. En 1947 la exitosa bailarina cubana Alicia Alonso integró las compañías del Ballet Russe de Montecarlo y del Ballet Theatre de Nueva York. En su repertorio, *Giselle* constituyó su obra favorita, logrando las mejores críticas especializadas.

II. 6. 3.- *Giselle* en el Buenos Aires romántico y en el actual Teatro Colón

Según el crítico Ángel Fumagalli⁸³, la presencia de *Giselle* en la escena porteña está enlazada con los orígenes mismos del ballet en Buenos Aires. En la escena del Teatro de la Victoria, la pareja integrada por Ana Trabattoni y Enrique Finart bailó en 1850 fragmentos de *Giselle*, *La Sylphide* y de *La reina de las flores* y en 1852 se presentó una compañía francesa con las bailarinas Dupré, Eugenie y Landelle quienes cumplieron igual programa.

En 1857 se registra la primera ejecución integral de la obra presentada por la "Compañía Francesa de Baile y Pantomima" dirigida por Juan Rousset y con la actuación de las cuatro hermanas Rousset en los roles protagónicos. El acontecimiento se registra en el antiguo Teatro Colón de Plaza de Mayo, el 22 de mayo de 1857. El reparto estuvo integrado por Carolina Rousset (*Giselle*), Adelaida Rousset en "travesti" (*Albretch*), Teresina Rousset (*Bathilde*) y Clementina Rousset (*Mirtha*). Hilarión fue asumido por Juan Rousset -director de la compañía- y Wilfried por Luis Szollosy. Un extraordinario éxito acompañó este espectáculo, completado por varios "divertissement" a la moda de la época.

Pocos años antes de cerrar sus puertas, el antiguo Colón, paraíso del ballet romántico, recibe la visita de la "Gran Compañía Coreográfica Italiana" traída por el empresario Ferrari. En aquel 1883, Buenos Aires conoce el *Excelsior*, ballet alegoría de Marengo y Manzotti, que Italia y otros países europeos saludan como el espectáculo más brillante de su tiempo. En él se exalta el triunfo del progreso sobre el oscurantismo, las aperturas del Canal de Suez y del túnel del monte Cenis, revelando el avance de la civilización; aspectos e instancias se unen simbólicamente en el "Baile de las Naciones" que cierra la obra.

Fumagalli⁸⁴ señala que el retorno de *Giselle* a los escenarios argentinos tiene lugar en el siglo XX, a partir de 1913, con las actuaciones de la Compañía de Serge de Diaghilev en el actual Teatro Colón. El arribo de esta Compañía, con Tamara Karsavina y Vaslav Nijinsky como estrellas, trae las obras maestras del clasicismo contemporáneo: los ballets de Michel Fokin, además de

⁸³ Fumagalli, Ángel. *Cuatro Siglos de Ballet*, Bs. As.: Cinetea, 1981, 133.

⁸⁴ Fumagalli, Ángel. *Cuatro siglos de ballet*, Op. Cit. 134.

Giselle. La profunda impresión dejada por la calidad artística y técnica de la compañía rusa marcan un momento perdurable en la evolución del arte en Argentina. El retorno de esta Compañía en 1917 coincide con la primera visita de la "troupe" de Anna Pavlova. Estas experiencias determinan el nacimiento de una nueva etapa signada por la estética del arte ruso, los grandes coreógrafos y pintores y las "etoiles" más significativas del siglo XX.

La creación, en 1925, del Cuerpo de Baile del Teatro Colón es culminación de diversos factores. La actuación en el país de grandes compañías coreográficas que ayudaron a encauzar vocaciones, la presencia de figuras internacionales que jerarquizaron la enseñanza de la danza: Ekaterina de Galantha, Gala Chabelska, Vera Grabinska y, por su parte, las necesidades inminentes originadas por los acontecimientos de la Primera Guerra –que limitan la llegada de contingentes artísticos- impulsan la formación de compañías nacionales. En su creación, el Cuerpo de Baile contó con la dirección de Adolf Bolm y recibió paulatinamente los ilustres aportes de la danza académica de Europa y Estados Unidos. Su extenso y variado repertorio cubre el espectro balletómico de los grandes teatros del mundo.

II. 6. 4.- Las realizaciones del Teatro Colón.

Fumagalli⁸⁵ sostiene que el historial de *Giselle* en el Teatro Colón sigue dos caminos individuales y complementarios. Por una parte, se inscriben las realizaciones presentadas en el teatro por agrupaciones extranjeras (desde los Ballets Russes de Diaghilev hasta el American Ballet Theatre); por otra, se observa la tradición propia del Ballet Estable, desarrollada desde 1930 hasta la actualidad.

En esta segunda alternativa es de señalar, por un lado, la puesta de Boris Romanov, destacado coreógrafo ruso, que se realizó en 1930 con un planteo coreográfico propio y de gran originalidad con la actuación del "Théâtre Romantique Russe". En el primer acto la acción transcurre en Escocia, en un ambiente bien realista y humano. Los personajes femeninos aparecen

⁸⁵ Fumagalli, Ángel. *Cuatro siglos de ballet* Op. Cit., 135.

con tacones: no se usan las románticas zapatillas de punta. En un momento dado, siempre en el primer acto, se interrumpe la tradicional música de Adam para dar paso a una variación sobre música de Schubert que baila Bathilde, la novia oficial de Albretch. Romanov introduce una escena exótica y extraña al marcar la entrada de Bathilde llevando de su mano la correa de dos galgos rusos. Para acentuar contrastes, Romanov otorga el uso de zapatillas de punta al segundo acto, retomando la simbología espiritual de 1841. Esta versión fue bien recibida y se brindó en varias oportunidades aunque no ha sido repuesta.

Por otro lado, la primera realización en el Teatro Colón de la versión "clásica" de *Giselle* estuvo a cargo de la bailarina cubana Alicia Alonso junto al ballet de dicho teatro. Su trayectoria en esta obra, iniciada en el American Ballet Theatre y luego trasladada al ballet cubano, permitió a la intérprete protagonizar una reedición cuidada en estilo y basada en las versiones de Perrot, Coralli y Petipa.

En lo que respecta a las agrupaciones extranjeras que asumieron presentaciones de *Giselle* en su forma original en el Teatro Colón, deben mencionarse los Ballets Russes de Diaghilev en 1913. Luego, el Ballet de la Ópera de París (1950), Ballet Alicia Alonso (1954), Ballet de Cuba (1959), Ballet del Marqués de Cuevas (1960), Ballet de la Ópera de Berlín (1964), Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú (1991), American Ballet Theatre (1992). Cada regisseur ha realizado las puestas a su mejor criterio y oficio. Se recuerdan las actuaciones de figuras internacionales que han interpretado los principales roles de la obra, entre ellos: Tamara Karsavina-Vaslav Nijinsky, Tamara Toumanova-Igor Yuskevich, Margot Fontyten-Rudolf Nureyev, Gislaine Thesmar-Michel Denard, Eva Edokíмова-Alexander Godunov, Olga Ferri-Wasil Tupin, Olga Spessivtezva-Serge Lifar.⁸⁶

II. 6. 5.- Nuevas propuestas escénicas para *Giselle*.

Para los coreógrafos del siglo XX, siempre ha significado un verdadero desafío adoptar temas literarios como fuente para sus obras. Esto ha suscitado, no pocas veces, verdaderos

⁸⁶ Fumagalli, Ángel. "Intérpretes de *Giselle* en el Teatro Colón desde 1913 hasta 1992" en *Programa oficial del Teatro Colón de Buenos Aires*, marzo de 1998.

desaciertos por las complejidades o particularidades de las narraciones escogidas. El texto de Gautier siempre resultó tentador por su temática y estructura. Es así como surgen nuevas puestas escénicas debido al permanente interés de los revisionistas coreográficos quienes acometen la empresa de generar nuevas propuestas. Y así se multiplican los desafíos a través del tiempo y a nivel universal.

En esta sección se tendrá la oportunidad de acceder, mediante tres versiones gestadas en la segunda mitad del siglo XX, a las diferentes formas de interpretar el texto de *Giselle* y llevarlo a la escena y al cine.

II. 6. 5. 1.- Una *Giselle* surrealista.

Graciela Martínez, bailarina argentina con experiencia en la danza clásica del Teatro Colón y esferas de la danza moderna, se radica en Francia en 1963. Allí participa de la Bienal de París en 1967. Autora de varios guiones de teatro-danza, Martínez registra en su haber varios espectáculos y logra llevar a cabo un especial proyecto: realizar *Giselle* a través de su mirada. Es así como presenta en París, campo propicio para obras vanguardistas, *Giselle tomorrow*, suerte de viaje a través de la reencarnación del personaje en un clima donde la artista perfila su visión personal de lo surrealista. Se trata de una muestra de completa evasión de formalismos y una exploración de nuevos caminos. La coreógrafa busca generar impacto con sus provocadoras ideas. La libertad de la creación exalta su imaginación dando rienda suelta a la dimensión de sus sentimientos y recuerdos.

En una entrevista otorgada a la revista *Ballet Danse* de París, Martínez habla de su obra: "Es un espectáculo que comienza con la muerte de Giselle y su posterior despertar en un ataúd negro. Desde el comienzo hasta el final, Giselle es visitada por seres fantasmagóricos, surgidos de mis sueños de infancia."⁸⁷.

La bailarina introduce en la obra a Buster Keaton y Marlene Dietrich, mitos del cine mudo y del glamour de Hollywood. También aparecen danzarinas mitad cisnes-mitad sifides así como

⁸⁷ Brunel, Lise, "Giselle en L'Avant Scène" (entrevista a Graciela Martínez) en *Ballet Danse*, París, marzo 1980, 175. (La traducción es nuestra)

animales extravagantes, tal es el caso del unicornio que persigue a Giselle, enamorado de ella. Los recuerdos de infancia de Martínez siguen engarzándose en la trama: en otra escena imagina a Giselle tomando el té con un pingüino y luego todos los personajes atraviesan nubes para encontrar pájaros. Y será un cisne con su pico ensangrentado quien anuncie a Giselle que morirá.

Graciela Martínez realiza en su versión una puesta donde se mezcla el teatro y la danza, utiliza túnicas negras y blancas, luego realiza un desnudo total que, en el contexto de su puesta, aporta una cuota de exhibicionismo. La música elegida pertenece a Saint-Preux. La coreógrafa manifiesta también a *Ballet Danse* que la música le ha sugerido los personajes y las imágenes oníricas estableciendo "un equilibrio lógico entre las cosas ilógicas", y agrega:

Cuando estoy en escena hago mi juego teatral. Sin dejar de ser yo misma y sin perder mi identidad realizo un viaje llegando mucho más lejos que en lo real. Interpreto un personaje expresando mi propia fuerza interior; utilizo en un momento dado, un pasaje de la música de *Giselle* de Adam, lo que me hace pensar que, de alguna forma, asoma la romántica que bailaba en el teatro Colón, pero también viene a mi memoria el hecho de que mis interpretaciones eran muy personales. Puede ser que entonces ya era surrealista.⁸⁸

II. 6. 5. 2.- *Giselle* en versión filmica.

En 1969 *Giselle* es llevada al cine en una gran producción del American Ballet Theatre con dirección de Hugo Niebeling y la asistencia del coreógrafo David Blair. Los roles estelares estuvieron a cargo de la estrella italiana Carla Fracci y el danés Eric Bruhn. Los demás personajes, así como el Cuerpo de Baile, fueron interpretados por los integrantes del American Ballet Theatre.

En esta adaptación al cine se aportaron todos los recursos que enriquecieran la visualidad de los ensambles dancísticos y se enfatizaron los gestos pantomímicos y expresivos. Se agregaron escenas teatrales y efectos especiales que sólo el cine puede brindar alterándose el orden de ciertas secuencias para realzar el "crescendo" de las acciones. La irrupción en ciertos momentos de elegantes carruajes parece marcar las clases sociales, la nobleza y el campesinado.

En el formato cine, al romperse la "cuarta pared", el escenario adquiere mayor profundidad lo cual permite, en la danza, agregar mayor cantidad de intérpretes y decorados. Si

⁸⁸ Brunel, Lise, Op. cit.: 176.

bien el coreógrafo de esta versión respeta la original de Perrot y Coralli, el montaje fílmico opera como un nuevo lenguaje que produce un nuevo texto. Al decir de Couto Cantero:

En el nivel de las acciones, el director del filme decide qué acciones del hipotexto pueden ser utilizadas en el hipertexto y cuáles no. En este nivel existe una transposición literal que guarda las mismas acciones y encadenamientos del texto escrito y otra transposición libre en la que se pueden modificar las acciones, su orden, ser sustituidas o suprimidas dependiendo de las necesidades del director.⁸⁹

Ahora bien, el cine tiene sus ventajas y desventajas para el ballet; indiscutiblemente éste ha sido creado para ser representado en teatro, donde el espectador está en convivencia con el bailarín, compartiendo de alguna forma cada secuencia de la obra, palpitando al unísono todas las alternativas de las acciones. Existe una implícita convención entre espectador y artista. Todo es aquí y ahora, en este instante. Las dos partes, el actor y el público, celebran juntos un rito conciente y lúdico. En el cine, en cambio, el espectador, solitario, oculto, desconocido, asiste a un espectáculo que lo ignora, mientras él tiene la impresión de estar descubriéndolo.

Si en el teatro, por un lado, el actor, cantante, bailarín, está en el mismo espacio del espectador, cuya atención polariza de manera exclusiva, en la pantalla, por otro, todo lo que se observa no está en el mismo plano que el público. Todo ya fue en otro momento, con antelación al tiempo real. En este sentido resultan oportunas las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la obra de arte:

Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizá dejen intacta la consistencia de ésta pero en cualquier caso desprecian su aquí y ahora. Aunque en modo alguno valga esto sólo para una obra artística, sino que parejamente vale también, por ejemplo, para un pasaje que en el cine transcurre ante el espectador.

Y agrega: "En la época de la reproducción técnica lo que se atrofia es el aura de [la obra]".⁹⁰

La versión fílmica refuncionaliza elementos inherentes a la representación teatral. Por ejemplo, las escenas de pantomima –que no son pocas– resultan sumamente artificiales. La pantomima, consistente en ademanes bastante pronunciados a fin de que puedan ser percibidos a la distancia, nació para la representación teatral, donde puede plegarse a la escenificación de una historia reproduciéndola con cierta fidelidad que es verosímil y aceptable por el espectador. Pero

⁸⁹ Couto Cantero, Pilar, Op. Cit.: 320.

⁹⁰ Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos*, Bs. As.: Planeta, 1994: 22.

en el cine, filmado en primeros planos, resulta poco creíble y hasta grotesco por su grado de exageración. Por tanto, no alcanza su objetivo ni refleja la armonía que se vivencia en el teatro.

Ciertamente en la versión fílmica se accede a una interpretación de *Giselle* de gran nivel técnico y expresivo así como a una cuidada transposición del texto literario. La puesta en set se muestra grandilocuente en su filmación, con varias cámaras colocadas estratégicamente para el lucimiento de los grupos. Se utilizaron elementos especiales como grandes espacios de campañas, siluetas de cabañas, serpenteantes caminos, profusión de coloridos vestuarios, grandes efectos lumínicos y sonoros. Sin embargo, la ilusión que consigue una filmación es, en términos de Benjamin, de segundo grado, puesto que resulta de un montaje.

En definitiva, se accede a esta versión fílmica de *Giselle* como una opción más, y se la valora en tanto imagen masiva si con ella se consigue mayor difusión y comprensión del arte de la danza y, por ende, se gana en cantidad de público. Luego, se insiste en la importancia de la representación teatral, comunión ideal entre artistas y espectadores, generadora del clima que la obra requiere, con el aval de una mayor visión abarcadora de cada escena que lleva a la obra coreográfica a cumplir su misión: lograr máxima validez artística, credibilidad y comunicación.

II. 6. 5. 3.- Una *Giselle* distinta.

Al ofrecerse una recopilación de las más importantes versiones de *Giselle*, no se puede pasar por alto la realización del Culberg Ballet de Suecia. En 1982, el bailarín y coreógrafo de esta Compañía de Danza Contemporánea, Mats Ek, plasmó una versión de la *Giselle* romántica en la cual recorrió, sobre la misma partitura musical de Adam, un hilo argumental muy similar al original. Sin embargo, plantea una *Giselle* distinta, quizá hasta transgresora, de aquella de 1841.

Esta versión se pudo apreciar en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 1989.⁹¹ Se trata de una versión en Danza Contemporánea que no se limita sólo a reemplazar un lenguaje por otro;

⁹¹ Se puede constatar, a través de extractos de críticas vertidas en periódicos capitalinos, la recepción de los especializados en danza, en ocasión de la presentación de la obra de Ek en Bs. As: "La realización de Mats Ek vuelve musical al teatro y teatral a la música" (Ángeles Ruanova, *La prensa*, 27 de mayo de 1989.) "Giselle ya no vive para el mundo, está demente, la razón se quebró en su interior (...) el salvoconducto que la salva de la crueldad es el amor. Ella es la que se encargó del milagro de salvar a Albrecht confiriéndole un carácter humano al volverlo vivo a la sociedad. Las distancias sociales ya no existen." (Silvia Gsell, *La Nación*, 20 de mayo de 1989.) "Se ha llevado la acción a un tiempo que puede ser ahora mismo, y los personajes están delineados según el original, pero a la luz psicoanalítica de la actualidad" (Abel López Iturbe, *Ámbito Financiero*, 22 de mayo de 1989.)

no se reduce simplemente a un cambio de estilo. En su recreación, los sentimientos y las emociones adquieren una dimensión muy humana y muy próxima al espectador. Los conflictos sociales aparecen subrayados entre los campesinos del mundo de Giselle y los distinguidos amigos de Albretch y particularmente en la propia doncella cuyo enamoramiento está atravesado por un cándido erotismo. Este erotismo es un valor presente en todas las relaciones amorosas: entre Giselle y Albretch, entre éste y Bathilde –su prometida- entre Hilarión y Giselle.

Mats Ek marca un nuevo concepto de la comunidad campesina. Los aldeanos no están vestidos a la usanza típica sino con ropas oscuras de trabajo y la escenografía no indica las viñas de la campiña ni cabañas, lo cual otorga un ambiente aséptico. Albretch viste frac blanco; las mujeres, sencillas polleras de tonos oscuros en el primer acto y batas de hospital en el segundo y siempre aparecen con los pies descalzos. Por otra parte, los personajes principales están también reformulados: mientras Giselle aparece aislada de su entorno, Albretch se integra a la comunidad. El coreógrafo conforma a la joven aldeana como la "inocente", en el sentido que se da en algunos pueblos a la palabra refiriéndose a quien no está en pleno uso de su raciocinio. Mats Ek delinea una criatura de una ingenuidad que conmueve. Sus reacciones de exaltación, el sexo, la ternura, el deseo, el dolor, cincelan una personalidad vulnerable que llega al límite ante el cruel enfrentamiento con la realidad.

El conflicto de la nueva *Giselle* queda inmerso en la locura. Mats Ek elige la aridez de un hospicio y no el bosque y el cementerio de Turingia. Una vez más, *Giselle* es un "no muerto" o un muerto en vida. En el segundo acto, la locura se plantea como alternativa a la vida ultraterrena que proponía Gautier y los espíritus fantasmales de la versión original se trascocan en el grupo de mujeres marginadas que sufren como Giselle. Esas patéticas y conmovedoras compañeras de penurias son el equivalente de las willis de la versión clásica; saben comprender pero también exigen, a cambio, ser entendidas por Giselle, condición para poder recibirla como una más de ellas. Mirtha, reina de las willis en la puesta de Perrot-Coralli, asume el personaje de gobernanta del hospital para mentales en la versión de 1982.

El talento de Ek otorga a su *Giselle* nuevas soluciones, nuevos esquemas dramáticos y coreográficos. La dualidad entre realidad e idealismo, drama humano y drama metafísico de la

Giselle de 1841, penetra ahora en el dominio de la esquizofrenia, quizá no menos aterrador que el mundo de espectros de Gautier.

Aquellas imágenes del poeta adquieren, en la realización del coreógrafo sueco, una concepción en la que no desaparece la angustia y el desamparo, que también forman parte del universo romántico. En la versión de 1841, *Giselle* salva a Albretch de la muerte. En la recreación de Mats Ek, *Giselle* lo salva de su indiferencia ante el mundo. Él vivirá arrepentido, purificado en sus sentimientos, con nuevas facultades para amar. Cuando Albretch visita a *Giselle* en el asilo, con su ramito de flores, ella lo reconoce tal vez por la fuerza del amor. El sufrimiento golpea a ese hombre vano y le hace ver la luz. La joven se vuelve hacia el grupo de mujeres a las que, sobre el final, pertenece. Albretch queda solo en el escenario, desnudo, de vuelta de un mundo casi tan inaccesible como el de la muerte. En su gesto de despojamiento parece asumir su culpa y así redimirse. Es Hilarión, en todo caso, quien resulta capaz de mostrar la compasión más profunda: aunque está desgarrado porque *Giselle* se ha perdido para siempre, sostiene a Albretch al final de la obra, tendiéndole una capa.

El decorado del segundo acto es sumamente sugerente del drama. Se muestran imágenes de cuerpos destrozados: un dedo, una uña, una mano, más allá un seno; es la representación de las vidas sufrientes, perdidas para siempre en las oscuridad del manicomio. Aunque estas imágenes también pueden interpretarse como una visión del mundo que se vive afuera, enajenado, rugiente como un torbellino que avasalla cada instante de la vida.

La realización de Mats Ek, sobre la partitura del Ballet de Adam-Coralli y Perrot del siglo XIX, no puede interpretarse –según lo haría un purista– como herejía o pedante agresión: el potencial artístico y la óptica contemporánea de sus creadores dan cuenta de la gravitación de una obra tan vigente hoy como en 1982.

Al pasar de lo trivial a lo insólito se produce un fuerte impacto que sacude las raíces más profundas del ser. El coreógrafo hace quizá lo que está al alcance de cualquiera, pero es la forma de hacerlo la que determina que su obra sea diferente, única. Es el desafío a las convenciones que el tiempo va venciendo. Mientras muchos coreógrafos han revisado obras clásicas del ballet a

través de los tiempos, nadie se atrevió como Ek a efectuar una interpretación tan radicalmente diferente de *Giselle*, el más famoso de los ballets clásicos románticos.

El crítico Ángel Fumagalli expone su opinión de esta manera:

Nada se percibe como motivo de escándalo, ni la audaz gestualidad sexual de *Giselle*, *Hilarión y los campesinos*, ni la desnudez completa de Albretch en manos de las "willis". El desnudo es un toque audaz, pero no es audacia gratuita. Pienso que el venerado tesoro del "ballet romántico" puede permanecer tranquilo. Reconozco que incluso para un purista del ballet clásico como yo, esta versión constituye una notable muestra de inspiración y talento teatral y deseo tenga vigencia duradera y un brillante porvenir.⁹²

II. 6. 5. 4.- La historia de un vuelo o el vuelo de una historia.

En relación a las recreaciones coreográficas, la versión de 1841 fue hecha a cuatro manos: Perrot y Coralli. En cambio, las representadas posteriormente fueron producidas por un solo coreógrafo. Entre una versión y otra no varía solamente el paso del tiempo sino que también influyen los valores sociales y artísticos que son concebibles en una época y no en otra. Esto se debe a que en la época de Perrot y Coralli, las coreografías se hacían por exclusivo encargo de un autor productor. Ya en el siglo XX se impuso la individualidad del artista, por lo que la creación se tradujo en actos de libertad de acción. El impulso interior del hombre se manifestó plenamente, sin ataduras explícitas.

Giselle nunca ha dejado de seducir a los creadores de todos los tiempos; es que la riqueza de los materiales de su trama argumental, que involucra las relaciones entre personajes de toda una sociedad, obra como soporte para generar infinitas posibilidades inherentes a la creación constante y evolutiva, así como reformulaciones que le confieren trascendencia más allá de su época.

Es pertinente destacar que, en el propio origen de este ballet, hubo un drama romántico que involucró a su primera intérprete, un coreógrafo y un poeta. Mediante la recorrida efectuada a través de las representaciones de las diferentes puestas de *Giselle* en teatros de América y Europa durante el lapso de ciento sesenta y cuatro años, se aprecia el paulatino cambio suscitado en el espectador del siglo XX. Hay una idea más extendida acerca del arte, una mejor aproximación al

⁹² Schraiber, Beatriz, "A propósito de la *Giselle* de Mats Ek" (Entrevista a Ángel Fumagalli), Mar del Plata, 1990, (Inédita).

objeto artístico. Ya no se trata solamente del "no especialista". El conocimiento de los parámetros de creación intensifica la captación de las nuevas ideas y coreografía, la apreciación de las sutilezas o de sus fallos, la solidez o endeblez de su construcción. Toda sociedad humana supone atravesar las estructuras de la vida humana y familiar, religiosa y social, en cuyo ámbito se inscribe la danza.

Giselle ha pasado por todas las etapas de las escuelas y estilos dancísticos. Consiguió tomar el pulso al mundo y entrar en su ritmo, motivando un punto de encuentro entre lo racional y lo irracional. Nadie se podía imaginar en el siglo XIX la versión tan aceptada de Mats Ek, sin embargo su vigencia sigue firme hasta hoy. Los productores proponen y producen, pero en definitiva, el receptor dispone.

En el siglo XXI conviven en armonía las versiones clásico-románticas y las contemporáneas. Sobrevive lo diverso y lo inconcluso, el movimiento en libertad. La obra siempre se recorta del mundo.

II. 7- *Giselle* y su recepción: del Romanticismo al siglo XX

En todas las épocas de la literatura, los autores han tenido en cuenta el público al que encaminaban su producto; han tratado de conectar con un destinatario que, en principio, le era conocido. En el siglo XX, se ha hecho harto difícil conocer los gustos y preferencias del nuevo y heterogéneo público surgido con amplios horizontes de expectativas. W. Iser considera la lectura como un acto de creación de sentido y el hecho de su recepción como elemento esencial de la configuración del texto. El significado de toda obra es fruto de la interrelación del lector y el texto. La obra literaria, según Iser, posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético; el primero, el texto creado por el autor, y el segundo la concreción realizada por el lector. El texto se actualiza sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter a través del proceso de su lectura.⁹³

La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector. La idea clave que se desprende de la postura de Iser es que la recepción lectora constituye un elemento capital en la formación del significado en los textos literarios.

⁹³ Iser, W. *Estética de la recepción* en Madrid: Warning, 1989.

De acuerdo con los presupuestos citados, H. R. Jauss parte, a su vez, de la siguiente idea: "La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida."⁹⁴ El crítico considera que la participación del público en la creación de sentido de una obra tiene carácter histórico y sostiene, además, que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones.

Por otra parte, J. Mukarovsky⁹⁵ reflexiona acerca de la recepción e incide en la idea de producción de sentido que realiza el lector respecto de los presupuestos del texto. Esta determinación no sería obra de un lector individual, sino de las formas de conciencia de la comunidad de lectores que, en una determinada época, confieren el significado a una obra concreta. Mukarovsky habla de tres factores correlativos involucrados en la aprehensión del texto: la función, la norma y el valor estético.

La función estética ocupa un terreno muy amplio debido a que está presente tanto en un objeto natural como en uno producido por el hombre. Esta función es dinámica en el sentido en que un objeto puede cambiar de función práctica a estética y viceversa, según el contexto social en que se encuentra; aquí se puede hablar de una economía cultural, debido a que las obras que pierden su función práctica se conservan cumpliendo una función estética hasta que vuelven a ser prácticas.

La norma estética es una regla cuyo carácter resulta obligatorio y variable debido a que depende de cada sociedad, en el marco de la cual se va modificando. Según la práctica, la norma estética tiende a ser violada continuamente, en especial en la cultura de "élite". Aunque por lo general, la cultura popular o folklórica tiende a preservarla.

En cuanto al valor estético, Mukarovsky señala que es aquello que representa la esfera privilegiada de fenómenos estéticos. Por lo tanto, es el arte el ámbito propio del valor estético. Mientras fuera del arte el valor está subordinado a la norma estética, en el arte la norma está subordinada al valor. En la medida que un objeto estético cambia según el contexto social, la época y las costumbres, también cambiará el valor estético de una obra. Por lo tanto, la función, la norma y el valor estéticos están determinados por la sociedad. Por todo esto, según Mukarovsky,

⁹⁴ Jauss, H. R., "La actual creencia literaria alemana" en *Estética de la recepción*, Madrid, Anaya, 1978: 68-69.

⁹⁵ Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico" y "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

"el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una época dada."⁹⁶

El espectador, entonces, ha recibido siempre aquello que le brinda placer estético y lo comprende con su propia enciclopedia; conoce de antemano los códigos preestablecidos pero en sus apreciaciones no sólo impera su individualidad sino que representa, a su manera, la conciencia colectiva de la comunidad a la que pertenece. La reconstrucción del panorama de expectativas que contribuyó en el pasado a la producción y a la recepción de una obra permite también reconstruir las preguntas que el texto contesta y entender así la manera como el espectador de antaño podía recepcionar texto o espectáculo.

La conciencia colectiva constituye un hecho social. Es posible definirla entonces como un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales tales como el idioma, la religión, la política, la ciencia. En estos aspectos, Mukarovsky coincide con Pierre Bourdieu quien acuña dos conceptos que expresan sus presupuestos teóricos ("campo" y "habitus").

La teoría del campo es la instancia mediadora entre lo individual y lo social. En toda sociedad moderna, la vida social –para Bourdieu– se reproduce en campos que funcionan con verdadera independencia y operan como un sistema de fuerzas objetivas. Según la esfera en la que esta configuración relacional se desenvuelva, se puede hablar de campo político, intelectual, económico, artístico. Un campo social constituye un espacio de luchas destinadas a conservar o transformar el juego de fuerzas que determina su propia estructura. Los agentes comprometidos tienen en común cierto número de intereses fundamentales.

El habitus, en tanto mecanismo estructurador, permite responder a las demandas del campo de manera coherente. Mediante la internalización, desde la infancia, de la multiplicidad de estructuras externas inherentes a un sistema concreto de relaciones sociales, se genera una "lógica práctica" que permite "preconocer" e interpretar las respuestas que se esperan del sujeto en cada caso. No hay que subestimar, sin embargo, el papel de las estructuras externas en la conformación de ese habitus; no determinan por sí solas las actitudes de los receptores, aunque ciertamente proveen un esquema básico de percepción y pensamiento para la acción. Necesidades y gustos

⁹⁶ Mukarovsky, J. Op. cit.: 37

son, en definitiva, el reflejo de la coherencia de elecciones que genera un habitus, formas determinadas de elegir. Producto de la historia es el habitus, lo social incorporado en el cuerpo, como una segunda naturaleza socialmente constituida. El habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación. Hablar de habitus entonces, es también recordar la historicidad del agente, es planear que lo individual, lo subjetivo, lo personal, es social. Entonces es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas.⁹⁷

Los presupuestos referidos permiten relacionar los aspectos desarrollados con las diferentes puestas del ballet *Giselle* y sus recepciones. Es de considerar que la creación de la obra francesa de 1841 constituyó una suerte de disparador artístico desde el campo literario de la estética romántica del siglo XIX y atravesó los tiempos como signo de comunicación susceptible de relecturas o reescrituras en el contexto general de las comunidades y fenómenos sociales. El público del siglo XIX conocía las referencias artísticas e ideológicas de los autores y compartía con ellos su habitus epocal. Los espectadores disfrutaban de los estructurados y consabidos esquemas coreográficos, juegos pantomímicos que provenían de la Commedia Dell'Arte, vestuarios campesinos y nobiliarios, artificios escénicos. Todo enmarcaba, entonces, lo que estaba de moda: relatos de amores imposibles, infidelidades, traiciones, locura y muerte. Autores y receptores concordaban en muchos aspectos, especialmente en los campos sociales, políticos y artísticos.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX el ballet romántico se encontraba en pleno apogeo en Rusia. En ese ámbito se reunieron maestros y coreógrafos consagrados en Italia y Francia, formando la escuela clásica rusa. Esto dio origen a un nuevo movimiento dancístico que atrajo a los grandes públicos. *Giselle*, instalada en ese campo artístico, se adaptó a las influencias del coreógrafo Marius Petipa. El coreógrafo, desde su habitus trascendente y renovador del Post Romanticismo, transformó el final del ballet francés. Así surgió la versión clásica que permanece aún en el siglo XXI. Petipa abolió la presencia de los nobles en el segundo acto que acompañaban al duque en su desesperación, al regresar Giselle a su tumba. En la nueva versión, Albretch queda solo en el escenario, en su arrepentimiento y dolor.

⁹⁷ Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.

Con el advenimiento del siglo XX, merced a la multiplicidad de los acontecimientos que conmocionaron al mundo entero, todo se transformó y surgieron estéticas que aportaron nuevas expectativas en el campo artístico. A través de los "ismos" sucesivos se interrelacionaron la literatura con las artes plásticas, la música, la danza, el teatro, el cine. El denominador común de las vanguardias lo constituyó el carácter combativo y de ruptura con la tradición estética anterior y el espíritu pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y literaria, así como la liberación de trabas morales, políticas, sociales y religiosas. En el marco de otro habitus surgieron autores que dialogaron con el espectador formando un nuevo público.

La obra clásica *Giselle* no ha permanecido fuera de los cambios. Es así como aparecieron universalmente variedad de reescrituras en forma de versiones, acordes a los gustos y conocimientos del nuevo espectador instalado. En forma paulatina, se establecieron nuevas normas y pautas dancísticas: ballets de corta duración, con argumento o abstractos, vestuario y escenografía actualizados, música seleccionada por el productor o coreógrafo, diversidad de técnicas, estilos y materiales. *Giselle* no ha escapado a tantas y tan diferentes variaciones que originan nuevos códigos en cada puesta.

Con las vanguardias surgieron también nuevas formas dancísticas como la danza moderna que irrumpió de la mano de su precursora, la norteamericana Isadora Duncan. Este nuevo estilo ha influido considerablemente en todo el panorama de la danza clásica, incluida *Giselle*. En la década del veinte, en el contexto vanguardista de entre guerras, el productor ruso Romanov energiza una producción renovadora en una versión de *Giselle* que pretende sacudir las normas del ballet decimonónico. El artista logra sus propósitos puesto que los espectadores, aunque sorprendidos, aceptan los cambios y la obra sigue su camino.

La danza alcanza una libertad absoluta y metas insospechadas en siglos anteriores. Las propuestas son innumerables y los espectáculos se hacen más audaces merced a generaciones de artistas polifacéticos que se atreven con su arte. Se asiste a una transformación que no escapa a la recepción. Las propuestas de los productores cambian, como sucede con las épocas y contextos sociales. Las historias de los ballets tratan ahora temas humanos, cotidianos, temas de todos los días. O bien minimizan obras clásicas o consagradas.

En la década del sesenta, en pleno auge del pop art, Graciela Martínez desafía al medio parisino estimulada por el clima intelectual y artístico de entonces. Propone una recreación de *Giselle* completamente surrealista y provocativa. Mueve todos los resortes de producción para generar muestras espectaculares "multimedia". Las habilidades escénicas se suman al campo de la danza teatro, la pantomima y la danza moderna, las marionetas, las máscaras, el cine, la música, los efectos especiales. Francia, Inglaterra, Holanda, Túnez, Portugal y Río de Janeiro tuvieron la oportunidad de ver y aplaudir la creatividad y desenfado manifiestos en la *Giselle Tomorrow* de la bailarina argentina.⁹⁸ Se observa así cómo *Giselle* atraviesa las épocas y las sociedades traducida y adaptada a diferentes versiones que los espectadores receptionan y juzgan.

Los coreógrafos, a la hora de crear, recurren al pasado como orientación pero, atentos a su presente, realizan obras de acuerdo al contexto social imperante y no dejan de atisbar el futuro próximo. Un ejemplo cabal es la versión contemporánea de *Giselle* de 1982. Se puede decir que se transita ya por un postmodernismo; el personaje de Giselle está sumergido en una locura equivalente a muerte en vida. La alineación y la esquizofrenia, males del siglo, son temas centrales de la reescritura del bailarín y coreógrafo sueco Mats Ek. Luego del paso de Marx, Freud y Lacan, quienes dejaron impresas en la sociedad sus huellas indelebles, es evidente que la conformación del campo artístico al que pertenece esta traducción es otro. Esta realización diferente a todas las efectuadas en épocas anteriores, transgresora en su trama y en su tratamiento escénico, se presentó en el Teatro General San Martín de Buenos Aires en julio de 1989.

Mundo libre y renovador, receptáculo de todo manifiesto cultural y artístico, permite toda licencia que, libre de artificios y tabúes, constituya un vehículo capaz de profundizar y comprender mejor las relaciones humanas. Si se retrocediera al siglo XIX, se observaría, por ejemplo, que el desnudo del segundo acto de la puesta de Mats Ek causaría una tremenda conmoción y no sería tan siquiera admisible. El habitus, como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y a un campo, que Bourdieu denomina "campo de los posibles", ha seguido su trayectoria a través de los tiempos evolucionando al unísono del mundo y la vida de los individuos. El destinatario de 1841

⁹⁸ En una entrevista con Beatriz Schraiber en la ciudad de Buenos Aires el 21 de julio de 2005, Graciela Martínez manifestó que en 1969 la versión clásica de *Giselle* se representaba en varios teatros de París como una moda. Ella tuvo la idea de hacer su propia versión desprovista de los elementos narrativos conocidos: "habiéndome convertido al budismo, mantuve la creencia inmanente al mismo, que la esencia de la vida permanece, no termina, por lo tanto mis personajes de *Giselle* mueren, resucitan y se reencarnan nuevamente"

nunca hubiera imaginado ni comprendido la versión de 1982. En la actualidad se puede asistir a obras de teatro, óperas y ballets creados en los siglos XVII, XVIII y XIX, cuyos temas, hasta mitológicos, son tratados ahora, en el contexto del siglo XXI, como obras completamente contemporáneas. Se ambientan con elementos de la actualidad: automóviles en vez de carruajes, helicópteros, filmaciones con escenas de las guerras del siglo XX, diapositivas, efectos lumínicos con láser. En fin, todo se ha ido transformando con la lógica conformidad de la recepción. Muchos pueden no estar de acuerdo con tal o cual puesta escénica o versión, pero se acepta como propuesta del quehacer teatral.

El productor propone la obra pensando en su destinatario y la lleva a escena. Ha manejado las reglas del juego, en este caso, del espectáculo, apostando por su éxito. Pero más allá de la comprensión del receptor, de su conocimiento acerca de los códigos impuestos, de su capacidad de desciframiento, decodificación e interpretación de la obra, su permanencia en cartel la determina, con su presencia, el público. La aprobación o desaprobación será siempre resultado de una masa, no tan solo de un espectador solitario.

El ballet *Giselle*, de 1841, se puede definir hoy como una obra clásica. Ítalo Calvino dice al respecto:

Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente en el lenguaje de las costumbres)⁹⁹

⁹⁹ Calvino, Ítalo, *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992: 15



CONCLUSIONES

Al arribarse a las conclusiones del trabajo, se podrá apreciar que éste se ajusta a los conceptos vertidos en su inicio en torno a la problemática presentada como material de investigación. A partir del interrogante acerca de cómo podría leerse la vasta y compleja red intertextual que conforma el ballet *Giselle* para poder acceder a su configuración global y a su constelación de sentido, surgió la siguiente hipótesis: el texto escénico de *Giselle* constituye un texto diferente del original, dado que la hibridez de los códigos artísticos articulados transforman su génesis literaria. En este sentido, *Giselle* se erige, en el contexto del siglo XXI, en muestra de un tema y sus variaciones, tal como si fueran variantes remitidas a un original que ya no existe.

Se instaló entonces la necesidad de realizar un enfoque de esta tarea en tres planos. En primera instancia, abordar la riqueza intertextual del texto literario contextualizado en el Movimiento Romántico. En segundo lugar, leer aquella producción en términos escénicos: el texto dancístico. Finalmente, relevar las diferentes recreaciones y versiones realizadas a través de ciento sesenta y cuatro años y así dar cuenta de los cambios suscitados, a través del fluir de los ritos de pasaje, en el marco de diferentes procesos socio-culturales.

Al tratar la hibridez del texto literario, se comprobó que no quedaba claro el alcance de su intertextualidad puesto que la constitución del texto primigenio involucraba más voces de las que habitualmente se atribuyen al ballet en cuanto a su autoría. Surgió entonces la necesidad de hurgar a fondo en las fuentes literarias de Alemania y Francia, así como en la mitología eslava y escandinava. Esto permitió hacer aportes como el origen de la palabra willi y su relación con los elfos o silfos, espíritus elementales del aire. Por otra parte, se despejaron interrogantes acerca de la autoría del texto original de *Giselle*, estableciendo coordenadas esclarecedoras. Se pudo observar que Gautier, para el primer acto del ballet se inspiró en las descripciones paisajísticas sugeridas por Heinrich Heine en su libro *De L'Alemania*. Gautier tomó también el cuento "Fantômes" de *Les Orientales* de Víctor Hugo, así como el tema de la escena de la locura se debió a la idea de Vernoy de Saint Georges. De Novalis, adaptó la estética de la noche, lo lúgubre, lo sombrío, lo espectral y la consumación del amor después de la muerte.

El segundo acto de *Giselle* también se reveló de amplia significancia operativa en el quehacer intertextual. Si bien los textos en los que Heine recrea la leyenda de las willis como "Noches florentinas", "Espíritus Elementales", y "Leyendas Populares" fueron considerados por Gautier como un intertexto fundamental para el segundo acto de *Giselle*, se encontraron antecedentes de ese tema en los versos escritos por la autora húngara Thérèse von Artner, cuya obra se había conocido con anterioridad, alrededor de 1820. Sin embargo, dicho tópico se remonta a la tradición oral y posiblemente haya sido tratado en los siglos XII o XIII bajo la forma de canciones folklóricas y populares. Sin lugar a dudas, las puertas de la investigación acerca de las fuentes de esta leyenda quedan abiertas a futuros trabajos.

Si, por un lado, se elucidó de la forma expuesta, la hibridez del texto literario de *Giselle*, por otro, se enfocó el pasaje del híbrido literario al texto escénico, en una fusión de códigos de distinto origen que generaron un nuevo espacio textual: el espectacular. En este sentido, se llevó a cabo un análisis del proceso de traducción del texto literario estableciendo sus contenidos temáticos puestos en juego a través de múltiples transposiciones. La puesta en relación de materiales de distinta procedencia, época y autor, dio como resultado el acceso al bagaje cultural de áreas de aproximación al acto traductor. Los conceptos de "transposición", "adaptación", "transformación", "hipotexto", "hipertexto", permitieron elucidar procesos involucrados en el pasaje de códigos como un quehacer semiótico.

Así, se arribó a la construcción del ballet determinando instancias de decodificación y codificación de su hibridez compositiva. Analizar los traslados intersemióticos en cada faceta permitió observar los desplazamientos de significado de un espacio y tiempo determinado por la lectura a otro configurado por la simultaneidad de la escena. Finalmente, la dilucidación de la vasta constelación de códigos interrelacionados dio como resultado la consideración del funcionamiento del mecanismo traductor como un puente de acceso a la ejecución de tipo metafórico, requerida para traducir el código lingüístico al escénico.

Establecidos los parámetros compositivos del ballet *Giselle*, este trabajo se orientó a consensuar aspectos de versiones brindadas en el siglo XX y así relevar esa trayectoria. La tarea se realizó en forma descriptiva y valorativa de las pautas creadoras, sujetas al signo del tiempo.

Hasta la versión de Boris Romanov, en la década del '30, las recreaciones de *Giselle* estaban sujetas a la "Era Petipa". Los intentos de romper ese canon que se hicieron a principios del siglo XX, como la puesta de Alexander Gorsky, fueron rechazados por la crítica y el público.

Un análisis de la versión de Boris Romanov mostró una concepción de gran originalidad que sorprendió hacia la década del treinta. Su puesta del primer acto con la acción ubicada en Escocia, mostró un ambiente bien realista al vestir los intérpretes ropas cotidianas y zapatos de tacón. Esta recreación austera reflejaba la sensibilidad del coreógrafo ruso quien puso de manifiesto la simbología del régimen moscovita de la época. La entrada de un personaje al escenario asiendo la correa de un galgo ruso es una forma de introducir color local. En el segundo acto retoma la versión original con zapatillas de punta y vestidos blancos.

En la versión llevada al cine de 1969 se observó que si bien el lenguaje cinematográfico posee recursos especiales de connotación, la adaptación condicionada a su aparato diegético lo diferencia sustancialmente del hecho literario que requiere de licencias de tipo exegético. El film exalta la faz visual y auditiva, relegando a un segundo plano la historia. El texto literario transpuesto no posee la profundidad dramática requerida. La puesta en teatro hace experimentar al espectador el aquí y ahora de la obra. En cambio el filme, con su ampulosidad visual, logra el propósito de impacto, pero su acción está condicionada a imágenes transpuestas mediante mecanismos que no pertenecen al mismo espacio temporal del receptor. En palabras de Walter Benjamin: "Desaparece el aura del intérprete y con ella, la del personaje que representa".¹

Una versión totalmente diferente de *Giselle*, fue la recreación realizada en París, en 1967 por la bailarina argentina Graciela Martínez. Un espectáculo "multimedia" que reunió diversidad de materiales heterogéneos en el marco de una concepción surrealista: danza-teatro, cine mudo, caracterizaciones de animales domésticos y salvajes, vestuario condicionado a las instancias actuadas, maquillajes especiales, escenografías con pantallas de cine, espejos, grandes cortinados blancos, camas, sillas y desnudos. Del original de *Giselle* no quedó más que el título, puesto que se dejaron de lado argumento, música y coreografía. En su momento llamó la atención de la gente del ambiente artístico pero pasada la novedad, no prosperó.

¹ Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Bs. As.: Planeta, 1994: 14.

La puesta de Mats Ek (1982-1989) constituyó un todo diferente, desde la adaptación a la danza contemporánea hasta la concepción de la temática del amor, locura y muerte. De aquella versión original de 1841, permanecen su tema y música pero no intactos. Han sido susceptibles, a través del tiempo, de variaciones: interpolaciones musicales, sustituciones, agregados, cambios de estilo, de técnicas, de coreografías, de vestuario, de ideologías. La Giselle ángel-demonio se convierte en una mujer atravesada por las problemáticas inherentes a la contemporaneidad en una versión que conmueve a todo público.

A lo largo de este estudio ha podido observarse que tanto en la conformación del texto literario de *Giselle* como en sus sucesivas puestas escénicas, la hibridación se plantea como el concepto articulador de una mirada crítica. Por otra parte, y teniendo en cuenta que la hibridación de discursos de distinta procedencia es un rasgo constitutivo del género ballet, la pluralidad del corpus se suma a la multiplicidad de puntos de vista que exige el trabajo desde una perspectiva socio-cultural. De esta manera, se abrió un amplio panorama a partir del cual se ha intentado dar cuenta de las problemáticas que involucra la relación literatura-ballet.

“Tema y variaciones”: término que se define como alusión a toda una frase musical sobre la cual se realizan variantes. *Giselle*, a lo largo del tiempo, recreada y transformada, puede leerse en esta clave pues se erige, en el contexto del siglo XXI, como un clásico con una riqueza capaz de generar indefinidamente nuevas textualidades.

Con el devenir de los tiempos surgirán otros coreógrafos y las variaciones sobre *Giselle* seguirán germinando. Con su idioma sin límites, el ballet constituye una perenne vivencia; una demostración más de la capacidad creadora del hombre y de su vocación irrenunciable a todo aquello que le proporciona satisfacción espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía crítica

- AAVV, *La música en la danza*, Bs. As.: Espasa Calpe, 1955.
- Andresco, Víctor, *Historia del ballet ruso*, Madrid: Alambra, 1954.
- Banes, Sally, *Dancing Women*, London/New York: Routledge, 1998.
- Beaumont, Cyril, *Breve Historia del Ballet*, Bs. As.: Ricordi, 1949.
- Beaumont, Cyril, *The ballet called Giselle*, London: Davee Books, 1988.
- Bowra, C. M., *La imagen romántica*, Madrid: Taurus, 1972.
- Brugger, Ilse M., (selección) *Los románticos alemanes*, Bs. As.: CEAL, 1968.
- Brunel, Lise, "Giselle en L'Avant Scène" (entrevista a Graciela Martínez) en *Ballet Danse*, París, marzo 1980.
- Caamaño, Roberto, *La historia del Teatro Colón. Tomo I*, Bs. As.: Cinetea, 1969.
- Constantin, María Teresa y Wealher, Diana B., *Los Surrealistas*, Bs. As.: Longseller, 2005.
- De Mille, Agnes, *Mi vida en la danza*, Bs. As.: Fabril, 1960.
- De Paz, Alfredo, *La revolución romántica, políticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992.
- Duvernoy, Anne, *Le Ballet de L'Opéra*, París: Albin Mitchel, 1978.
- Escudier, *La France musicale*, 4 de Julio de 1841.
- Fumagalli, Angel. *Cuatro Siglos de Ballet*. Bs. As.: Cinetea. 1981.
- Fumagalli, Ángel. "Intérpretes de *Giselle* en el Teatro Colón desde 1913 hasta 1992" en *Programa oficial del Teatro Colón de Buenos Aires*:Gaglianone, marzo de 1998.
- Gottschalk, H. *Lecciones de mitología*, Munich: Verlag, 1985: 450.
- Guest, Ivor, *A note on Giselle*, volumen 5, Nº 5, Londres: Pittman Publishing, mayo 1948.
- Guest, Ivor, *Le Ballet de L'Opéra de Paris*, París: Flammarion, 1976.
- Haskell, Arnold. "El libreto en el ballet" en *Dancing Times*, Londres: mayo, 1957.
- Haskell, Arnold, *El maravilloso mundo de la Danza*, Madrid: Aguilar, 1969.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte, T. II*. Barcelona: Labor, 1983.
- Jakobs, Arthur, *Diccionario de Música*, (Ed. Castellana de Paola Suárez Urtubey), Bs. As.: losada, 1995.
- Kriner, Dora, *Ensayos sobre el ballet*, Bs. As.: Ricordi, 1964.
- Lartigue, Pierre. "Magie Blanche" en *L'Avant-Scene Ballet/Danse*. París, Marzo 1980.

- Lifar, Serge, *Giselle: apothéose du ballet romantique*, París: Albin Mitchel, 1942.
- Lifar, Serge. *La Danza*, Bs. As.: Siglo XX, 1947.
- Lifar, Serge, *Traite de chorégraphie*, París: Bordas, 1952.
- Lifar, Serge, *Giselle en la danza*, Barcelona: Labor, 1980.
- Marí, Antoni, *El entusiasmo y la quietud*, Barcelona: Tusquetes, 1998.
- Martino, P, *Parnaso y Simbolismo*, Bs. As.: López, 1948.
- Noverre, Juan Jorge, *Cartas sobre la danza*, Bs. As.: Centurión, 1946.
- Pasi, Mario (comp.) *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*, Madrid: Aguilar, 1979.
- Pereira, Roberto, *Giselle (da lenda ao balle)*, Río de Janeiro: Univer editora, 2003.
- Pujol, C. (comp. y trad.) *Poetas románticos franceses*, Barcelona: Plus Ultra, 1990.
- Reiter, Norbert, *Mitología eslavónica*, Sttugart: Verlag, 1973.
- Reyna, Ferdinando, *Historia del Ballet*, Barcelona: Daiamón, 1965.
- Schraiber, Beatriz, "A propósito de la Giselle de Mats Ek" (Entrevista a Ángel Fumagalli), Mar del Plata, 1990, (inédita).
- Starley Walter, Kathrine, *La danza y sus creadores*, Bs. As.: Víctor Lerú, 1973.
- Torres Monreal, Francisco y Oliva, César, *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid: Cátedra, 2000.

Bibliografía teórica

- Antoine, Jaime, *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E, 1986.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Bs. As.: Siglo Veintiuno, 1990.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1992.
- Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Bs. As.: Planeta, 1994.
- Bocchino, Adriana "Escrituras del exilio y traducción" en Bradford, Lisa (comp) *Traducción como cultura*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- Castagnino, Raúl, *Teoría del teatro*, Bs. As.: Plus Ultra, 1967.

Couto Cantero, Pilar, "Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario versus discurso fílmico" en Castro Paz, Couto Cantero y Paz Gago (eds), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor, 1999.

Calvino, Ítalo, *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.

De Aguiar E Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos. 1982.

De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro*, Bs. As.: Galema, 1987.

Eagleton, Terry, *Una introducción literaria. Lengua y estudios literarios*, México: F.C.E., 1983.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Bs. As.: Sudamericana, 1992.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.

Genette, Gérard, *La Obra del Arte*, Barcelona: Lumen, 1997.

Iser, W, *Estética de la recepción* en Madrid: Warning, 1989.

Jauss, H. R., "La actual creencia literaria alemana" en *Estética de la recepción*, Madrid: Anaya, 1978.

Metz, Cristian, *Ensayo sobre la Significación en el Cine. Vol II*, Barcelona, Paidós, 2002.

Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico" y "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Bs. As.: Seix Barral, 2000.

Ricoeur, Paul, *Sobre la traducción*, Bs. As.: Paidós, 2005.

Rodríguez Monroy, Amalia, *El saber del traductor*, España: Montesinos, 1999.

Romano, Marcela, "A voz en cuello. La canción de autor en el cruce de la escritura y oralidad", en Scarano, Laura (Comp.) *La voz diseminada*, Mar del Plata: Biblós, 1994.

Romano-Sued, Susana, *La escritura en la diáspora*, Córdoba: Narvaja, 1998.

Steimberg, Oscar, "Libro y transposición: la literatura en los medios masivos" en *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, Bs. As.: Atuel, 1993.

Steiner, G. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: F.C.E., 1980.

Talens, J., Tordera, A., Romera Castillo, J. y Hernández, E., *Elementos para una semiótica del teatro artístico*, Madrid: Cátedra, 1983.

Wellek, René y Wanen, Austin, *Teoría Literaria*, Madrid: Gredós, 1979.

Williams, Raymond, *La larga revolución*, Cap. II (Trad. De la Plaza, Marcelo) Mar del Plata, Estanislao Balder, 2004.

Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. México: Paidós, 2004.

Yurkievich, Saúl, *Los avatares de la vanguardia. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3, Barcelona: Crítica, 1988.

Corpus de textos del ballet *Giselle*.

Texto literario:

Gautier, Th. y Saint Georges, Jules Vernoy, *Giselle ou les Willis*. (Libreto original), París: Biblioteca de la Ópera, 1841.

Gautier, Th. *Théâtre Mystère Comédies et Ballets*, París: Charpentier.

Gautier, Th. "Carta abierta a Heinrich Heine", *La Presse*, 5 de julio de 1841.

Texto musical:

Adam Adolphe.

Texto coreográfico:

Perrot, Jules
Coralli, Jean

Texto escenográfico:

Ciceri, Pierre

Diseño de vestuario:

Lormier, Paul

Interpretación coreográfica:

Carlotta Grissi
Lucien Petipa
Adèle Dumilâtre
M. Simon

Textos literarios citados

Gautier, Théophile, *Les jeunes France*, París : Charpentier, 1880.

Gautier, Théophile, *Portraits et Souvenirs Littéraires*, París: Charpentier, 1881.

Gautier, Théophile, *Muertas enamoradas* (Relatos fantásticos) (comp., ed. y traducción Marta Giné) Barcelona: Lumen, 1999.

Gautier, Théophile, *Esmaltes y Camaféos*, París: Charpentier, 1880. (En castellano: Bs. As: Glim, 1948).

Gautier, Th., Jonas, J. y Chastes, Ph. *Les Beautés de l'Opéra*, París: Girardon, 1844.

Heine, Enrique. "Introducción' a *De La Alemania*' en *Sus mejores obras*, Bs. As.: El Ateneo, 1951.

Heine, Enrique. *Tradiciones Populares*. Bs. As.: El Ateneo. 1951.

Heine, H. "Espíritus elementales" en *Sus mejores obras*, Bs. As.: El Ateneo, 1951.

Hugo, Víctor, *Hernani*, Madrid: Espasa Calpe, 1974.

Hugo, Víctor, *Les Orientales*, París: Charpentier, 1877.

Novalis, *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdigen*, Madrid: Cátedra, 1998.

Paracelsus, *Libro de Ninfas, Silphides, Pigmeos y Salamandras*, Sttugart: Schriabe & cia. 1616

Sir Walter Scott, *La Novia de Lammermoor*, Barcelona: Ibérica, 1942.

Von Artner, Therese, *Leyendas eslavas*, Viena, 1922.

ANEXOS

ANEXO 1

La leyenda de las willis.

Para una mejor comprensión de la leyenda de las willis, es preciso recuperar la mitología eslava y observar su demonología. Roberto Pereira, en su libro *Giselle (da lenda ao ballé)*¹, menciona autores especializados en la materia como Herbert Gottschalk, quien señala:

Los antiguos eslavos imaginaban un permanente contacto entre los vivos y los muertos. La muerte ocupaba un lugar central en esa demonología, ya que la mayoría de los espíritus y los demonios son almas de muertos: el muerto no desaparece de este mundo, su alma actúa entre los vivos en forma material.²

De la mitología eslava se destaca la leyenda de la "vila", palabra cuyo origen (eslovénico-búlgaro- eslovaco) no está totalmente esclarecido. En cuanto a su etimología, se presenta a la "vila" como "espíritu del viento de las tempestades". El diccionario agrega que "en Eslovaquia consideran que las vilas serían almas de jóvenes muertas, que no encuentran paz en el sepulcro y que atraen mozos incautos hacia el centro de su círculo mortífero"³.

Uno de los primeros registros de la leyenda de las Willis se debe a la escritora húngara Therese von Artner, autora de un poema de 1822, "La danza de las Willis"⁴. Esta narración en idioma alemán, "Der Willi- Tanz", enfatiza la acción de las jóvenes eslavas al señalar que ellas, además de bailar su danza de muerte, cantaban canciones horripilantes. Von Artner indica "vila" para el singular y "vily" para el plural. Se trataría de una nomenclatura eslovaca. La autora recupera el "vily" pero escribe finalmente "willi". La palabra gana, en su germanización, la w en vez de la v y el uso de doble ele en vez de una: willi- vily. A través de las diferentes versiones que se han ocupado de la leyenda, se estableció willi- willis: singular- plural.

En cuanto a la caracterización de estos personajes demoníacos y sobrenaturales, la leyenda se refiere a seres salvajes que no encuentran paz después de la muerte. Entre otras acepciones, también se asocia mujer "salvaje" con mujer de la floresta, de la montaña, en el sentido de espacios no urbanos. Esos seres, conocidos en las comunidades eslavas como mujeres

¹ Pereira, Roberto, *Giselle (Da lenda ao ballé)*, Río de Janeiro: Univer editora, 2003: 18.

² Gottschalk, H. *Lecciones de mitología*, Munich: Verlag, 1985: 450.

³ Reiter, Norbert, *Mitología eslavónica*, Stugart: Verlag, 1973.

⁴ En *Leyendas eslavas*, Viena, 1922.

fantasmas y demoníacas, son nombradas "willis". Ellas matan por la danza apareciendo ante los hombres como una manifestación de justicia. La imaginación popular refuerza la leyenda y otorga a esas mujeres el carácter de vampiros.

Roberto Pereira comenta en su libro que uno de los méritos que se le reconocen a von Artner es la posibilidad de intercambio de informaciones entre las culturas alemana, húngara y croata, puesto que la escritora manifiesta su intención de hacer conocer, por medio de la leyenda, semejanzas con los elfos nórdicos y, por medio de sus poemas, las costumbres y hábitos de los pueblos eslavos.

Otro elemento importante lo constituyen, sin duda, las ideas aportadas por el filósofo naturalista Theophrastus Paracelsus. Heinrich Heine reconoce en ellas la principal fuente para las investigaciones de *Antiguas creencias populares germánicas*. Paracelsus, en *Libro de Ninfas, Silphides, Pigmeos y Salamandras* de 1616⁵, presenta los cuatro espíritus elementales en sus respectivas moradas: las ninfas –espíritus del agua-, los elfos –espíritus del aire-, los pigmeos –espíritus de la tierra-, y las salamandras –espíritus del fuego. Los elfos, igual que los humanos, pueden morir ahogados por el agua, quemados por el fuego y sofocados por la tierra.

Se establece una asociación entre los espíritus en la medida que -como las willis- los elfos y las sílfides también bailan. Paracelsus no habla de willis sino de mujeres de la floresta, poseídas por el demonio. Es de notar la influencia de ese texto en *Espíritus elementales* de Heinrich Heine. Resulta evidente que la lectura realizada por Heine ha sido profunda y exhaustiva al buscar registros existentes acerca de la leyenda. Es así como delinea su trabajo y da a conocer su versión acerca de las willis a través de dos textos: *Noches florentinas* y *Espíritus elementales*. El primero fue editado en Francia en 1834 y en Alemania en 1837; el segundo, inserto en *De L'Allemagne* (Francia, 1935). Sin embargo, la narración de la leyenda en uno y otro texto difiere en algunos aspectos.

En *Noches florentinas*, partiendo de la locura de las parisienses por el baile, establece el carácter delirante de las willis: "Guardarán impetuosamente en su corazón una voluntad insatisfecha de bailar"; "déjense llevar por las danzas más salvajes"; "danzan cada vez más

⁵ Stuttgart, Schriabe & cia.

impetuosamente”; “vestidas con sus ropas de casamiento, coronas de flores sobre sus cabezas, horrorosamente sonrientes, irresistiblemente lindas, danzan a la luz de la luna”. No menciona Heine a los jóvenes que son encontrados por ellas y obligados a bailar hasta morir.

En *Espíritus elementales* Heine establece una relación entre las willis y los silfos. Ambos tienen un eslabón que los une: la danza aérea. Es por ello que se puede considerar al poema de von Artner como una de sus fuentes, especialmente cuando es ella la primera en asociar willis con elfos nórdicos. Heine escribe sobre la leyenda de las willis después de haber descrito a los elfos en canciones dinamarquesas.

La descripción de la leyenda es completa en *Espíritus elementales*. En esta versión, Heine otorga a las willis un carácter sensual, de suma atracción; en cambio, en *Noches florentinas*, las willis aparecen con un aspecto violento y agresivo. Se observa también que el poeta ubica la leyenda en Austria, aún sabiendo que su origen es eslavo. Probablemente haya leído el poema de von Artner en alemán en una publicación austríaca, también de 1822.

Como se ha podido observar, los dos textos de Heine se refieren específicamente a la danza, a la muerte, a la media noche, a la risa demoníaca, a la mujer fatal, a figuras mitológicas, elementos románticos que forman parte tanto de la leyenda como de la poética heineana. Esta leyenda encantó a franceses y alemanes y la willi se transformó en un símbolo romántico. Su representación abarca todas las características del siglo XIX, transponiendo fronteras y alimentando el imaginario de una generación.

Teóphile Gautier adopta la narración inserta en *Espíritus elementales*. Esta versión se publica en español en el siglo XX, en un capítulo de *Tradiciones populares* de Heine.

ANEXO 2

Acerca del vestuario y decorados de *Giselle*.

Los figurines del vestuario para la puesta de *Giselle* en 1841 fueron confiados a Paul Lormier. Se crearon alrededor de ochenta y dos trajes y una cantidad de setenta y ocho fueron recuperados de antiguas producciones. Lormier logró que se transformaran en adecuada indumentaria para el nuevo ballet. El diseñador, consustanciado de las instancias coreográficas y el "espíritu de época", halló en el tutú romántico blanco, el traje ideal para el acto de las willis. Ese atuendo había sido inaugurado por Marie Taglioni para *La Sylphide*, en 1832. Las diferentes capas de muselina o tul que ocultaban las pantorrillas otorgaban, con su transparencia, levedad y pureza a la sílfide. Eugène Lamy fue el creador de ese traje romántico que se tornó en imagen de la bailarina del siglo XIX. En *Giselle*, esa vestidura blanca y etérea significó un impacto visual de importancia para el espectador, quien podía encontrar en cada movimiento un vuelo prolongado, especialmente en los grand-jeté. El segundo acto de *Giselle* se denomina "Ballet blanc" justamente por la utilización de los tutús blancos. Lormier vistió a las willis como novias, con corona de flores y velos.

En cuanto a la escenografía, ésta fue encargada al pintor Pierre Ciceri, el escenógrafo de los ballets *La Sylphide*, *Natalie* y *La fille du Danube*, entre otros. Reeditó para *Giselle* espesas florestas y misteriosas atmósferas.

El argumento de *Giselle* no es muy comunicativo respecto del período, tiempo y lugar del ballet pero dado que la obra comienza con el festival de la vendimia, está implícito que se trata del otoño. En cuanto al lugar, la obra indica que la acción sucede en los valles de Turingia, eso es en Alemania Central. En su anuncio de la primera presentación del ballet, Gautier explica que la acción tiene lugar en un país incierto, en Silesia, en Turingia, del otro lado del Rin, en algún rincón misterioso de Alemania.

Los bocetos que realizó Ciceri fueron reproducidos en *Les Beautés de l'Opéra*, en 1844. Para el primer acto muestran dos casitas con techo de paja, a cada lado del escenario; la de Giselle a la izquierda del espectador; la de Loys a la derecha. Ambas se ven de frente, cada una protegida

de la luz por las ramas extendidas de sendos árboles que crecen al lado de cada vivienda. Delante de la cabaña de Loys hay un banco rústico. Un camino sinuoso pasa entre las dos casas y se pierde al fondo en las laderas de los viñedos. A la distancia surge una elevación rocosa coronada por un castillo. Para el segundo acto, Ciceri proyectó una atmósfera sensual y húmeda, un claro bordeado de árboles casi tropicales en su vegetación espesa, un estanque a la luz de la luna y una sola tumba medio oculta debajo de ramas y arbustos, sobresaliendo con una cruz de mármol.

Los decorados, especialmente en el segundo acto, han cambiado paulatinamente en las distintas presentaciones, aún en su mismo país y siglo de origen. En la reposición de 1863 en la Ópera de París, el director Emile Perrin encargó nuevos escenarios y trajes y proporcionó también el estanque especial codiciado veinte años antes por Gautier y negado entonces. Se trataba de un trabajo hecho con dos grandes espejos, ubicados a cierta distancia en la parte posterior del escenario y paralelos a las candilejas. Los espejos fueron colocados en un pequeño ángulo de manera que el público pudiera ver los árboles circundantes reflejados en lo que ellos imaginaban era un estanque. En cuanto a la maquinaria que se utilizaba para dar a las bailarinas la sensación de vuelo al atravesar el escenario en el aire, dejaron de utilizarse a fin del siglo XIX.

A través del tiempo estas concepciones escenográficas fueron cambiando. Por un lado, se producen omisiones (el estanque, por ejemplo), por otro, se tiende a enfatizar ciertos detalles, tales como la introducción de múltiples macizos de lirios y brillantes guirnaldas. En ciertas puestas se observa desmesurada cantidad de sepulcros. En general se constata una vez más que nada permanece estático, todo evoluciona. El tiempo no se detiene, por lo cual todas las versiones de *Giselle* difieren lógicamente en sus puestas escénicas merced a la imaginación de los modistos y escenógrafos de turno.

ANEXO 3

El argumento de *Giselle*, que se transcribe en forma literal, pertenece al crítico Ángel Fumagalli. En una entrevista mantenida con él en 1996, tuvo la deferencia de explicar sus exhaustivas investigaciones acerca del período romántico del ballet, especialmente reflejado en *Giselle*. Relató sus frecuentes viajes a Francia donde, en la biblioteca de la Ópera de París tuvo acceso a la literatura original de la obra de Gautier, en forma particular a *Les Beautés de l'Opéra*, libro dedicado a *Giselle* y donde Gautier describiese, tres años después de la creación del ballet, los esbozos literarios que agitaron su imaginación para la realización escénica. A continuación se adjunta una fotocopia del libreto original.

Giselle.

Ballet en dos actos.
Libreto: Jules Verroy de Saint Georges y Théophile Gautier.
Música: Adolph Adam.

ARGUMENTO

De Ángel Fumagalli.

ACTO I

Un valle de Turingia

Al amanecer los campesinos parten para la vendimia, en tanto, Hilarión, guardacotos del establo, se acerca a la cabaña habitada por la joven Giselle, adolescente amada por los aldeanos, y por su madre Berthe.

Hilarión expresa su amor por Giselle; amor sencillo y apasionado de un hombre rústico y, asimismo, el pudor de confesarlo. Unas piezas de caza que deja como presente, simbolizan con toda elocuencia su sinceridad.

El paraje queda desierto por escasos instantes; como un ave arrogante, pletórico de vida, se presenta un joven campesino, Loys; campesino envuelto en capa principesca y ceñido por

espada nobiliaria, atuendos que afirman, sobre el traje rústico, el porte aristocrático de Albrecht, Duque de Silesia.

Su escudero Wilfred, lo acompaña a una cabaña, lugar propicio para depositar los signos de su alto rango. Albrecht ha trocado su identidad con un propósito cierto: conquistar a Giselle.

El príncipe aleja a Wilfred que en vano trata de disuadirlo de sus propósitos, y llama a la puerta de Giselle. Oculto entre los arbustos, ve salir a la joven. Giselle olvidó el llamado y danza con la frescura de un pájaro libre, recorre el lugar sin descubrir a Albrecht y se detiene ante la supuesta cabaña de Loys.

Allí revela su amor oculto hacia el joven que cautelosamente, se presenta y consigue vencer la timidez de Giselle. Pero un sueño premonitorio le ha mostrado a Loys traicionándola con una dama de alto rango. Ante el juramento de amor eterno del príncipe, prefiere consultar el lenguaje de las flores. Las margaritas de su jardín le confirman el engaño de Albrecht, pero el príncipe toma a su vez la flor y consigue trocar el destino y devolver la confianza perdida.

Hilarión sorprende a la pareja y reclama su derecho al amor de Giselle; la violencia del rechazo, el enfrentamiento entre los pretendientes, culminan con un gesto revelador; la mano de Albrecht se ha dirigido al lugar de su espada; espada que, aunque inexistente, indica a Hilarión el origen noble de Loys.

Los vendimiadores retornan con sus cestos colmados de frutas.

Giselle les presenta ufana a su prometido y danza para ellos. La danza se torna general y a ella se incorpora finalmente el propio Albrecht, seducido por la gracia y la inocencia de Giselle. En un instante, las fuerzas de la joven desfallecen manifestando su frágil salud; instante fugaz que es superado en el torbellino del baile popular.

Berthe, madre de Giselle, interrumpe el júbilo de la escena para reprender a su hija y recordar una sombría leyenda, donde las *willis*, seres espectrales, danzan en el bosque sus rondas infernales.

Giselle también ama la danza y su corazón es débil; si muriese en plena juventud, su alma no tendría descanso y llevaría el frenesí del baile más allá de la tumba.

Giselle abandona con tristeza a sus amigos y al falso Loys, para penetrar en su cabaña. Albrecht ha quedado solo; ecos de lejanas fanfarrias anuncian la aproximación de una cacería regia.

Wilfred corre junto al príncipe para anunciarle el peligro de ser descubierto y, precipitadamente, huyen del lugar.

El guardacotos ha observado, oculto, la escena, y las crecientes sospechas lo impulsan a violentar la entrada de la cabaña de Loys para descubrir, en su interior, la espada nobiliaria. Hilarión se vengará del príncipe y del desamor, esperando conseguir a Giselle. Nuevos ecos de fanfarria señalan la inminente llegada de los cazadores y obligan a Hilarión a ocultar la prueba entre los arbustos del bosque.

Un brillante cortejo irrumpe en el humilde cuadro aldeano. Nobles, pajes y cazadores con sus trofeos, traen al bosque el esplendor del castillo. La entrada de la princesa Bathilde, verdadera prometida de Albrecht, acompañada de su padre, Duque de Curlandia, corona la magnificencia de la escena.

Berthe acude a recibir a los señores que harán un descanso en su cabalgara; los príncipes comparten la humilde mesa campesina que, solícitamente es puesta al reparo de los árboles y Giselle misma vierte agua fresca en los vasos del Duque y de Bathilde. El espléndido traje de caza de la princesa deslumbra a la joven aldeana que toma delicadamente la suntuosa tela para llevarla a sus mejillas. Sorprendida, Bathilde no la reprende y atraída por su encanto, la interroga. De allí sabrá de sus labores de tejedora, de su pasión por la danza y de un íntimo secreto, su amor al campesino Loys a quien busca infructuosamente con la mirada.

La inocencia de Giselle conmueve a Bathilde que desea dotar a la joven; finalmente, coloca en su cuello un rico collar que Giselle recibe deslumbrada y agradecida. En homenaje a los nobles visitantes, Giselle presenta una pareja de aldeanos que interpretan una danza plena de encanto y brillante virtuosismo.

La corte se dispersa haciendo un alto en la escena. Los aldeanos celebran la Fiesta de la Vendimia. Llamada por sus amigas, Giselle participa de su celebración siendo consagrada Reina de la festividad, con su corona y cetro ornados de pámpanos.

Radiante de felicidad, Giselle danza para los campesinos y para Albrecht que ha retornado y a quien muestra el collar de la princesa. Albrecht reconoce la joya y con ello, advierte el encuentro entre Bathilde y Giselle, premonitorio de una desgracia.

Hilarión irrumpe con violencia para exhibir la espada de Albrecht y revelar a Giselle la cruel realidad. Al llamado del cuerno de caza, la corte se reagrupa.

Finalmente, Albrecht enfrenta la presencia de Bathilde. El sueño de Giselle se ha materializado y ante su mirada atónita, Albrecht besa la mano de su prometida y, justifica su atuendo campesino, recordando sus cacerías por los montes. Giselle exige una explicación ante la sorpresa de Bathilde y la consternación de Albrecht que trata de eludir la magnitud de su culpa.

El dolor ha quebrado el equilibrio de Giselle que cae en los dominios de la locura. En su delirio, evoca las escenas de su romance con Albrecht, en tanto, la espada caída en tierra, símbolo de toda su desgracia, reclama su atención. Giselle busca herirse con el arma que le es arrebatada, pero su corazón ha sido fatalmente herido por la traición.

Giselle encuentra refugio en su madre y busca los brazos de Albrecht, pero antes de alcanzarlos, cae muerta a sus pies.

Los mutuos reproches entre Albrecht e Hilarión, el rechazo de los aldeanos, la desesperación de Berthe, subrayan la culpa del príncipe que sólo encuentra el repudio y el silencio acusador.

ACTO II

Un claro en el bosque

Ante la tumba de Giselle se encuentra Hilarión prosternado; su amor, su venganza, se han transformado en arrepentimiento.

Las lejanas campanas advierten la hora fatídica cuando el mundo de las fuerzas ocultas, los seres de las tinieblas, recobran su imperio.

Cerca de Hilarión, unos campesinos recuerdan entonces las antiguas leyendas. El terror a las willis los aleja precipitadamente del bosque seguidos por Hilarión que se extravía en la

espesura. Sombras blancas surgen de las tinieblas; las *wilis*, almas errantes, dominadas por Myrtha, reina cruel e implacable, se han materializado para reencontrar su destino y su pasión; danzar aún en la muerte y llevar a la muerte a los viajeros incautos, envueltos en el ritmo alucinante de sus rondas.

Danzas patéticas y macabras, minués y valsés de ultratumba, convocan a Myrtha y a su séquito integrado por Zulma y Moyna e innumerables *wilis*, atraídas esta noche para recibir una nueva presencia. La reina traza signos cabalísticos sobre la tierra y con su rama de mirto adornada de verbena, convoca al espectro de Giselle.

Así, envuelta en sus velos mortuorios y con sus flores marchitas, surge el cuerpo etéreo de la infortunada novia. La traición de su amado y su pasión por el baile han trazado su destino. Giselle penetra en la comunidad de las *wilis*, despertada por Myrtha, y se pierde en el vértigo de la danza, entre el follaje del bosque. Las *wilis* se dispersan a la búsqueda de víctimas, en tanto una figura doliente se aproxima a la tumba de Giselle.

Al igual que Hilarión, también Albrecht llega al sepulcro, como ante un altar expiatorio. El espectro de Giselle se hace presente como una visión alucinante. El poder del amor ha superado el destino de Giselle, que rodea al príncipe de un halo protector. Sombra fugitiva, inaprensible, Giselle danza nuevamente con Albrecht, para escapar una vez más de su abrazo. El príncipe se aleja al advertir la llegada de las *wilis* en persecución de Hilarión. Sus danzas crueles, lo llevan a la muerte y el guardacotos es arrojado al barranco para hundirse luego, en las aguas del lago.

Una nueva persecución de las *wilis* da como resultado la captura del príncipe Albrecht; pero Giselle se interpone, suplica el perdón y, por último, ruega al príncipe aferrarse a la protección divina de la cruz de su tumba.

Las *wilis* se detienen frente al símbolo sagrado y la rama mágica de Myrtha se quiebra ante el poder supremo.

Giselle debe bailar nuevamente, Myrtha ordena una danza casta y sensual para atraer al príncipe, quien se une a la magia de sus movimientos y a la seducción de un amor místico. Albrecht queda sometido al poder infernal pero Giselle lo acompaña en un acto de abnegación.

El límite de las fuerzas de Albrecht llega a su fin y cae dominado por una fatiga mortal. La campana que anunció el comienzo de esta pesadilla, marca ahora, la llegada del alba.

Las criaturas de las tinieblas aplacan su furor y retienen su impulso ante la claridad que rápidamente descubre la quietud del bosque y su tranquila melancolía. Giselle y el príncipe se juramentan su amor enriquecido por el valor y la fe.

Pálido fantasma, Giselle sigue a sus compañeras que, lentamente, desaparecen entre el follaje.

Albrecht trata en vano de retenerla, aún al pie de su tumba, pero la tierra la reclama; flores y hierbas se cierran sobre ella. Nada queda entre las manos de Albrecht de la inmaterial Giselle; tal vez, una flor caída de su corona de novia o arrancada de su tumba: sin duda, el recuerdo de un amor sagrado¹.

¹ Fumagalli, Angel. "Giselle" en Programa oficial del teatro Colón de Buenos Aires. Temporada 1998. Bs. As.: Gaglianone. 1998.

T O D A L A D A N Z A



Carlotta Grisi

GISELLE



Giselle

POEMA INEDITO DE THEOPHILE GAUTIER SOBRE "GISELLE"

Yo me hice esperar -mi amor- y tú creías que te había olvidado.
Vengo de muy lejos, de un lugar de donde nunca nadie regresó.
No hay luna, ni sol en el país del que vengo, solamente espacio y sombras.

Ni senderos para mis pies, ni aire para mis alas.

Pero estoy aquí porque el amor es más fuerte que la muerte y termina por vencerla.

¡Qué cosas horribles he visto en el camino!. ¡Con qué sufrimiento mi alma ha vuelto a este mundo para reencontrar su cuerpo e instalarse!

¡Qué esfuerzo me ha costado levantar la tierra con que me habían cubierto!

¡Toma! El interior de mis pobres manos está herido.

Bésalas para curarlas, mi amor...





Giselle

GISELLE OU LES WILLIS

Giselle, una de las obras más importantes del repertorio universal, constituye la "gran leyenda" de la historia del ballet, en la que se confunden la vida y el sueño y en la que una acción se combina para contribuir a hacer creíble la danza.

La féerie, el ballet blanc, según el cual "La Sílfiide" se presenta, está bien proporcionada en toda su realización y se manifiesta entre la intuición y la realidad, hallando en Giselle una imitación capaz de superar al original en cuanto a popularidad se refiere.

Posiblemente el diseño coreográfico de Coralli y Perrot se encuentre en parte alterado, pero el efecto de tan simple obra argumental y de tan maravillosa concepción coreográfica, provocan en el espectador el mismo impacto que ha de haber causado a la fecha de su creación.

Kathrine Sorley Walker dice al respecto: "...A veces la sensación del pasado se torna por algunos momentos obsesiva y nostálgica. En Giselle uno se siente seguro de que Carlotta Grisi, Lucien Petipá y Adelé Dumilatre, su reina de las willis, verdaderamente realizaron determinados pasos que nos siguen resultando fascinantes en la actualidad, dado que esos mismos pasos se dan con toda fidelidad, sin alteraciones, en las compañías de todos los países.

"Cuando el ballet fué representado por primera vez en Londres, se escribió lo siguiente en la edición de "The Times" correspondiente al 14 de marzo de 1842: Un veloz giro marcó la transición de habitantes de la tumba a espíritu atrevido, y ese momento del segundo acto sigue haciendo que uno retenga la respiración a medida que cada sucesiva Giselle es puesta en movimiento por el conjuro de reina Mirtha.

Pero se han introducido cambios aún en los tesoros transmitidos con mayor de generación en generación. Después de todo se han hecho alteraciones en ballets que vimos por primera vez hace sólo dos o tres años..."



Giselle

Más que en ninguna otra obra la estructura artística de Giselle hace recaer su peso sobre una intérprete que debe ser se excepción hasta el grado de llegar a afirmar que una "bailarina no puede revelar su personalidad en ningún ballet en forma tan relevante como en Giselle" (Haskell).

Su encarnación exige lo más diamantino de la pureza técnica y también un vigor mímico y teatral capaz de conferir visos de veracidad a esa modalidad tan dual: una muchacha que está llena de vida -aparentemente- y que se convierte en una willi irreal.

Giselle fué dada a conocer en la Academia Royal de Musique (París) el 28 de junio de 1841, coincidentemente su primera protagonista cumplía en esa fecha 22 años, y contó con un "gran elenco" desde el inicio: la inspiración la encontró Théophile Gautier en la obra de Enrique Heine "Para la historia de la nueva y bella literatura en Alemania"; en colaboración de los libretistas Veroy de Saint-Georges y Perrot se construyó el andamiaje argumental de la obra, Adolphe Adam fué el compositor musical, Jules Perrot y Jean Coralli idearon la coreografía.

El reparto original reunió los nombres de Carlotta Grissi (esposa de Perrot) como Giselle, Lucien Petipa (hermano de Marius) como Albercht y Adeline Dumilatre como Mirtha, reina de las willis. Posteriormente a su creadora, se fueron sumando grandes estrellas de la danza al rol de Giselle, de la primera época: Lucile Graham, Fanny Elssler, Fanny Cerito, etc., y más en nuestros días la dificultosa dualidad interpretativa fué mantenida en vigencia por las famosas danzarinas que la han recreado: Nina Viroubova, Tamara Toumanova, Rosella Hightower, Natalia Krassovska, etc., y siempre es momento para que surja una nueva pero valedera protagonista: Natalia Makarova, Eva Evdokimova.

Incluso cada país ha evidenciado, a través del material humano dúctil en la profundidad coreográfica que requiere esta obra, una "ballerina" adecuada al rol y con detalles genuinos



Giselle

que diferencien su enfoque interpretativo:

Rusia, con GALINA ULANOVA; Inglaterra, con ALICIA MARKOVA o MARGOT FONTEYN; Francia, con IVETTE CHAUVIRE; Cuba, con ALICIA ALONSO; Italia, con CARLA FRACCI, y ARGENTINA, con OLGA FERRI.

Pero dos nombres del pasado se rescatan para mantener vigente el arquetipo de Giselle: ANNA PAVLOVA y OLGA SPESSIVTZEVA.

La no vivencia escénica nos impediría la descripción de las imágenes no apreciadas coreográficamente, por y para ello recurriremos a Arnold Haskell para semblanza de Pavlova, a Antón Dolin por sus experiencias logradas en las actuaciones junto a Spessivtzeva y a Serge Lifar para anudar las dos caracterizaciones invocadas y extraer su pensamiento de la obra que nos ocupa.

Ellos abreviarán -con la maestría que los caracteriza- el trazo descriptivo en una temática proclive a la reiteración y que intenta llegar a la página con valor literario.

ARNOLD HASKELL (de su obra *BALLET*, publicada en 1945): "Giselle no es un simple pretexto para bailar, sino que vive por el drama que expresa. De todos los ballets románticos únicamente Giselle se mantiene, llenando las condiciones impuestas por Noverre.

"Según nuestra memoria ANNA PAVLOVA tuvo supremacía en ese papel. Aunque no se la hubiese visto en ningún otro, se hubiesen gustado todas las facetas de su arte. Ella introdujo una innovación para aumentar el verismo del segundo acto, danzándolo ataviada con drapeados que sugiriesen la vestimenta mortuoria, en lugar de la falda convencional del ballet. Desdichadamente luego de su desaparición esa innovación ha sido abandonada. Después de Pavlova, sólo ciertos aspectos del papel fueron develados.

"...Danzar Giselle con éxito, significa ser bailarina cabal al mismo tiempo que artista. La concepción del papel supera a la extraña y tierna música y al convencional y efectista deco-



Giselle

rado. El ballet vive porque su personaje central es un auténtico carácter cuyos sufrimientos tienen el poder de conmovernos. La inspiración poética de Heine y Gautier brilla a través de lo que se ha convertido en una fórmula muerta..."

Giselle por ANTON DOLIN (del registro discográfico de la partitura de Adam en versión de R. Bonyngé).

"...En 1932 la Camargo Ballet Society invitó a Olga Spessivtzeva a que fuese a Londres a interpretar Giselle, en el teatro Savoy, la acompañaba Nicolás Sergerev, quien aún era su maestro. Yo iba a tener el honor de ser el primer bailarín inglés que interpretaría Albrecht. Sergerev estaba ocupado en preparar la puesta y en hacer ensayar al cuerpo de baile. Yo aprendí mi rol con la propia Olga. Giselle y Olga eran una misma persona. Fue su mejor rol, la perfección en ambos actos.

"Ella era tímida y hermosa aldeana, tan enamorada de Albrecht, feliz y despreocupada, con una inigualada calidad y simplicidad que su técnica asombrosa otorgaba al personaje. Spessivtzeva era inolvidable en la escena de la locura, cuando tomaba la espada por la punta y corría frenéticamente por el escenario como si tuviera una serpiente, deseando que el reptil le clavase los colmillos para acabar con su dolor.

"...Existen distintas opiniones sobre cómo muere Giselle, hay quienes dicen que al tomar la espada se hiere mortalmente.

"Siempre sentí que el rol de Giselle es diferente. Desde su aparición en la puerta de su cabaña en que baila buscando a Albrecht por doquier, me gusta ver una mirada nerviosa, tímida, una sonrisa súbita, a veces retorciéndose las manos excitadamente, y luego un rápido retorno a la seriedad, mientras pone a prueba el amor de Albrecht con los pétalos de una flor. La ejecución de esos pasos a pesar de que son relativamente simples debe ser perfecta. La famosa variación de Giselle sola es una interpolación: fue interpretada por primera vez en Europa occidental por Spessivtzeva en 1924. Es una danza alegre y debe ser interpretada como tal para su



Giselle

amado, para sus amigos aldeanos y quizás, más que nada, para sí misma, pues nunca dudamos que le encanta bailar.

“Nadie ha influido tanto en la interpretación de Giselle, ya sea en forma directa o indirecta, como Spessivtzeva, cuya exquisita memoria he tenido siempre en mi mente al enseñar el personaje. Una vez que éste ha sido aprendido y comprendido, sugiero a las bailarinas que encuentren sus propios sentimientos e ideas, pero les pido que no pierdan la inspiración que espero haberles transmitido y que proviene de la mejor Giselle de todos los tiempos: OLGA SPESSIVTZEVA...”

SERGE LIFAR (de su obra LA DANZA, cap.II: El Ballet académico en los siglos XVII, XVIII y XIX).

“...En Giselle se logró la unidad armónica de los elementos humanos -primer acto- y celestial -segundo-, es decir, la fuerza dramática del monólogo y del diálogo de mimica y danza con la riqueza de la danza pura. La doble imagen de Giselle, simple paisana al principio, capaz de amar con todo el ardor y con toda la ingenuidad de la juventud y la inocencia, y cuyo destino era morir por ese amor para convertirse en una sombra del reino de los willis, creada por Carlotta Grisi, fue la prueba -y a veces la caída- de la mayor parte de las bailarinas del siglo XIX. Todas, o casi todas, intentaron animar aquel papel que les permitiría dar muestras de los más diversos aspectos de sus temperamentos artísticos, luciendo, al mismo tiempo, un gran dominio de la técnica; pero quizá únicamente ANNA PAVLOVA y la SPESSIVTZEVA lograron dar vida en el siglo XX a la doble imagen de Giselle...”

“...Giselle no es solamente para mí la más bella realización de la primera mitad del siglo XIX, la más perfecta expresión de la danza posromántica, sino un verdadero símbolo de todas las búsquedas y de todas las tendencias del ballet en el curso de los primeros cincuenta años de la centuria.

Tal símbolo -el de aquella síntesis- se me hace presente en la movilidad de la imagen de Giselle, creada, pareciera, para la TAGLIONI -segundo acto- y, a la vez, para FANNY ELS-

Giselle

SER -primer acto-, pero que en realidad fué creado, como hemos dicho, para CARLOTTA GRISSI.

“Con Giselle ha sido muy a menudo caracterizado todo el ballet de 1825 a 1850 como un ballet fantástico, de seres fantasmagóricos, de abstractos Willis, en suma como un ballet blanc.

“Pero tal característica no es ciertamente exacta en absoluto, y aún se le puede reprochar el pecado de preconcepto. Así, el segundo acto de Giselle es, en efecto, fantástico y abstracto, como el primero es el reflejo de todas las tendencias realistas de la época. (¿No quería Gautier hacer también bailar en el segundo acto a muchachas de todos los países, en su traje nacional, en lugar de hacer un «ballet blanc»?)

“«GISELLE», ballet místico y realista, refleja todas las tendencias del siglo XIX, con su duda perpetua entre la danza pura y la pantomima convencional que tanto desarrollo alcanzó en la época...”

Artículo y recopilación de textos efectuado por JUAN UBALDO LAVANGA.

Traducción del argumento de Giselle efectuada por ANGEL FUMAGALLI.





Noticia sobre "Giselle"

Ballet pantomima en dos actos por H. de Saint-George, Teóphile Gautier y Coralli; música de Adolphe Adam.

"GISELLE"

"Giselle" es el primer ballet que Carlotta Grisi ha danzado en la Opera, donde ella había debutado con ese paso tan brillante de "La Favorita", que es aún uno de los más bellos florones de su corona coreográfica. Uno se recuerda bien de haber visto, hace algunos años, en el Renaissance, una encantadora niña que jugaba un rol en una pieza titulada "Zingaro", pero no se sabía si era una bailarina o una cantante, pues ella era lo uno y lo otro. Una voz fresca, pura y justa, una





Giselle

danza ligera y correcta, bellos ojos azules de una dulce candidez, he allí lo que Carlotta Grisi ha dejado en la memoria de gente de mundo y folletinistas. "Giselle" la coloca de repente en el primer rango. Un poeta de nuestra amistad encuentra en una leyenda alemana, para esta rubia italiana de las pestañas de "nomeolvides", un sujeto de ballet que él confía a M. de Saint-Georges, el hombre de espíritu y de tacto a quien la Academia Real de Música y de Danza debe estar doblemente reconocida. El público que echaba de menos a Taglioni y contaba siempre con el retorno de Elssler, "La Sylphide" y "la cachucha" encarnadas, se sintió consolado rápidamente y no envidió ni a San Petersburgo ni a América: una bailarina se había revelado. Durante mucho tiempo las mujeres se habían dicho: ¿Qué puede venir después de la gracia pálida, el abandono decente y voluptuoso de Taglioni? Durante mucho tiempo los hombres se habían preguntado: ¿Qué puede venir después del brío provocador, la petulancia atrevida y desenvuelta, el fuego totalmente español de Fanny Elssler? He aquí que llegó Carlotta Grisi ligera y púdica como la primera, viva, alegre y precisa como la última; solamente ella tiene sobre una y sobre otra la inapreciable ventaja de no contar con más de veintidós años y de ser fresca como un bouquet cubierto por el rocío.

Antes de comenzar el análisis de "Giselle", nosotros creemos hacer algo agradable para nuestros lectores dándoles algunos detalles biográficos sobre quien la representó tan bien.

Carlotta Grisi nació en 1821 en Visinada, pequeña villa perdida en la alta Istria, en un palacio abandonado, donde el emperador Francisco II había pasado algunas noches. Es en el lecho mismo del César que vino al mundo aquélla que debía ser más tarde la emperatriz de la danza. Ustedes ven que los presagios no son tan mentirosos como uno suele decir. El lugar era, por otra parte, tan salvaje, que las lauchas venían a comer sobre la mesa y que los osos se paseaban por las



Giselle

calles. Desde su más tierna juventud, Carlotta Grisi demuestra la más decidida vocación por la danza, y desde la edad de siete años ella fué contratada por un teatro de Milán, donde ejecuta los pasos del primer sujeto. La llamaron "la pequeña Heberlé", como hoy se diría "la pequeña Grisi", de una niña que demostraba disposiciones maravillosas; como que, en aquel tiempo, mademoiselle Heberlé era la primera bailarina de Italia. Un francés, M. Guyet, fué su maestro; después Perrot, que le dictó lecciones excelentes y útiles consejos. Ella danza en Nápoles, Venecia, Viena e Inglaterra; asimismo, ella ha cantado y Malbrán, esa poesía viviente, esa inteligencia tan pronta y fina, le aconseja abandonar la danza y librarse exclusivamente a los estudios musicales. Al margen de cualquier respeto que nosotros tengamos por la opinión de la "diva" Desdémona, tan prematuramente recostada sobre almohadas celosa de la muerte, nosotros creemos que ella se engañaba; Carlotta, guiada por esa voz interior que no miente jamás a los grandes artistas, se mantiene fiel al culto de Terpsícore (como diría un escritor del imperio), y bien que se ha aferrado. Las alas y la voz, ella lo posee todo; es una verdadera tórtola. Ella no siente más que con las alas y si ella canta no lo hace sino delante de amigos, algún aire de Tyrol o de Venecia: al que ella le otorga un encantador sello local.

Carlotta Grisi es de talle mediano, ni pequeña ni grande; su pié que haría la desesperación de una maja andaluza y que pondría a la pantufla de Cenicienta por debajo de la zapatilla de danza, soporta una pierna fina, elegante y nerviosa, una pierna de Diana cazadora, para perseguir a las gacelas a través de los matorrales; su tez es de una frescura tan pura que ella no ha usado otros afeites que su emoción y el placer que experimenta al danzar. Un pequeño pote de "rouge", el único que posee, no le sirve sino para reavivar los colores de sus zapatillas, toda vez que ellos son demasiado pálidos. En tanto que los lirios y las rosas sufren al ser comparados con ella. No



Giselle

sabríamos dar una idea mejor de la finura de su piel más que por el más suave papel de arroz de la China o los pétalos interiores de una camelia que acaba de abrirse; el carácter de su sinfonía es de una candidez infantil, una alegría feliz y comunicativa y algunas veces una pequeña melancolía mohína que recuerda el gesto encantador de la Esmeralda esa Grisi bohemia soñada por el más grande poeta de los tiempos modernos y quizá de los tiempos antiguos.

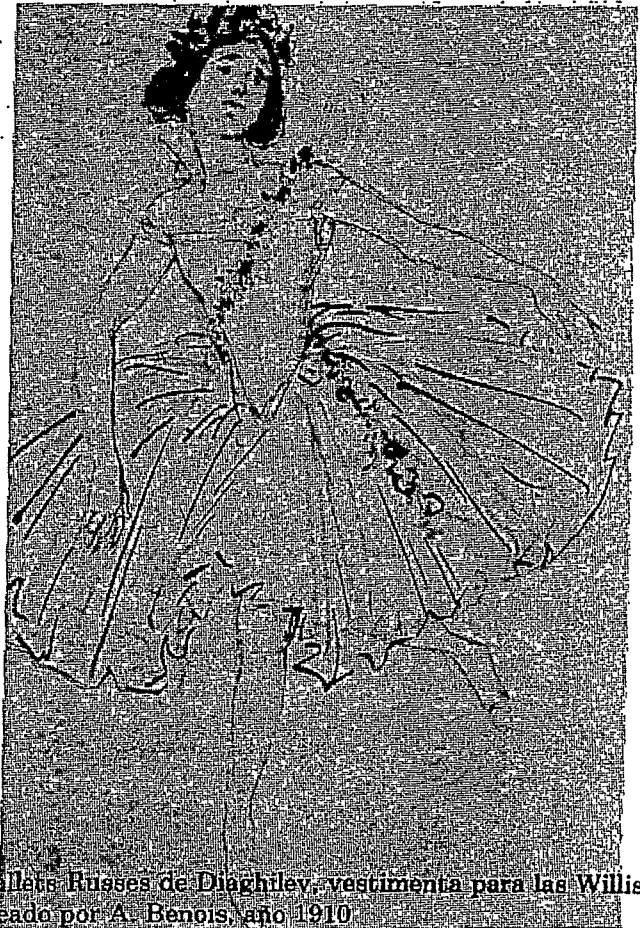
Ahora, vamos al análisis del ballet. Al levantarse el telón, ustedes pueden percibir, dorado por un cálido rayo de sol, uno de esos bellos viñedos del Rhin con todas las magnificencias de su ropaje de otoño: los vendimiadores hacen su tarea. Bajo el follaje enrojecido y azafranado se rodean los racimos de color ámbar. Hacia abajo, en la profundidad, corre ese Rhin alemán que ha inspirado una tan verde, tan francesa, y desenvuelta canción a nuestro Alfred de Musset.

En un ángulo, casi enterrada dentro de los pámpanos y vegetación, medio escondida, como un nido de pájaros, una choza humilde y coqueta a la vez. Enfrente está otra cabaña, y hacia atrás, bien lejano, elevado sobre la cresta de una roca, distinguimos, con sus blancas torrecillas en torno, una de esas altas moradas feudales, uno de esos burgos formidables donde los señores se abaten como buitres feroces sobre los pobres viajeros. De ese burgo ha descendido, pero con intenciones menos feroces, el joven conde Albrecht, joven de bello aire y de buen semblante. Desde lo alto de su roca, el milano ha visto pasar una paloma sobre la llanura, esta paloma es Giselle, la hija de Berthe, una honesta, dulce y encantadora criatura. Ustedes pensarán bien que las espuelas de caballero, un jubón de marta y las armas de conde asustarían a la modesta Giselle; tan simple como ella es, sabe perfectamente que los reyes no se casan con las pastoras, inclusive en el mundo del ballet, el país menos puntilloso en materia de himeneo. Albrecht, que así lo ha sentido, ha tomado en préstamo el traje de un joven vendimiador, y no ha conservado de su verdadera condición más que su elegancia. El ha remitido

Giselle



Ropaje de Hilarión. A. Benois, año 1910



Ballets Russes de Diaghilev, vestimenta para las Willis creado por A. Benois, año 1910

al castillo a su servidor Wilfrid, y se ha convertido en habitante de la cabaña que enfrenta a la choza de Giselle, se libra a la más grande felicidad de ser amado por sí mismo sin ninguna doble intención de orgullo o de ambición.

Cuando el ballet comienza, el juego aparece. La puerta de la choza se entreabre y Giselle se lanza presta y alegre, como todos los corazones puros. ¿Qué puede hacer una joven muchacha despertada muy de mañana por los rubores y los perfumes de la aurora? Toma un canasto y una podadera y se marcha a la vendimia. Si vosotros creéis eso, es que conocéis poco el corazón de las jóvenes niñas; su amante está alerta y dispuesto: al riesgo de hacer caer el rocío de las flores, ella va a danzar un poco; eso es bien justo, ella no ha danzado desde



Giselle

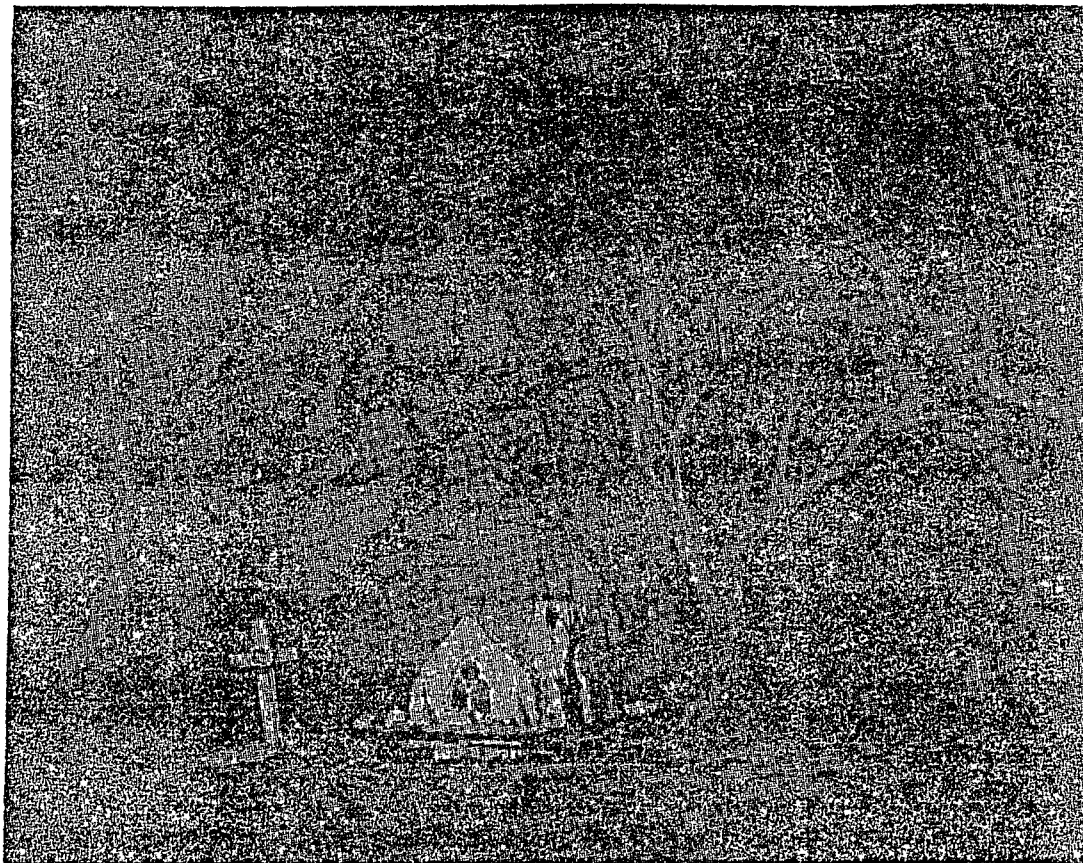


Decorado de Giselle, primer acto, tal como fue presentado en la Ópera de París, año 1910 por los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Diseño de A. Benois

ayer. ¡Toda una larga noche entre las sábanas, sin música y los pies tranquilos! ¡Mi Dios, cuánto tiempo perdido!, porque hace falta confesar, Giselle tiene un defecto, al menos es su madre quien lo dijo: ella es loca por la danza; ella no piensa más que en eso, no sueña más que con los bailes bajo el follaje, vales interminables y valseadores que no se fatigan jamás. Albrecht, a quien ella llama Loys, si se habla de ese país fantástico de piruetas y de "jetés batús", es con seguridad el galán que hace falta; él no dice jamás "¡Hace demasiado calor! ¡Descansemos!"; él está siempre listo para danzar, así lo ama ella con toda la fuerza de su querido corazón. Pero, ¿qué joven alemana no estaría enamorada de un alegre buen mozo que no pierde jamás la medida, ni la cabeza y que parece manos tan blancas como si no hubiese hecho nada en la vida?



Giselle



Segundo acto de Giselle, Opera de París, año 1910. Diseño de A. Benois

Seguramente él danza bien, más, ¿ama tan bien como danza? ¡Los muchachos de hoy son engañosos! Las flores son más sinceras. He allí una bonita margarita de corazón de oro. Rodeada de una corona de plata donde cada pétalo parece una pequeña lengua que sabe deletrear la palabra del libro del porvenir, del porvenir de los enamorados, aclaremos. Giselle toma la margarita. ¡Qué dulce y temerosa emoción! ¡Cómo tiembla su mano delicada al arrancar el frágil pétalo! Goethe no habría soñado otra margarita paseando con Fausto en el jardín de Martha; Schoeffer no encontraría una mirada de azul más húmedo, un seno más castamente emocionado. “El me ama; un poco, apasionadamente, nada. ¡Nada!”, responde la flor villana, que Giselle echa por tierra con des-



Giselle

pecho; pero Albrecht, o Loys, si vosotros preferís, recoge la margarita y corrige el oráculo. Los bellos jóvenes hacen siempre decir a las flores lo que ellos quieren. Giselle se tranquiliza, la nube de tristeza que velaba su frente se disipa; la risa, esa flor rosa del alma, se abre nuevamente sobre la boca fresca de la bella niña, que parte para la vendimia con sus compañeros, con gran satisfacción de la madre Berthe.

Hasta aquí todo va bien; pero la única cosa que no se perdona sobre la tierra es la felicidad. Uno perdona a la gente ser rica, pujante, ilustre, más no se le perdona ser feliz. Un ojo celoso espía a Giselle. Hilarión, uno de esos guardacotos misteriosos y salvajes, como uno ha visto en las baladas germánicas, es para Giselle uno de esos amores que se asemejan fuertemente al odio y que experimentan las malas naturalezas, incapaces de ser amadas: ese odio es el amor amargo. Hilarión ha descubierto que Loys no es un aldeano, sino un joven burgrave de alto y noble linaje, comprometido a la princesa Bathilde. El ha encontrado, al introducirse por la ventana de la cabaña del falso Loys, las espuelas, la espada y la armadura; con una palabra puede matar a Giselle, él la matará.

Más he aquí que la recolección de la uva ha terminado. Los canastos y las chozas están llenos. Giselle es proclamada la reina de la vendimia, coronada de párganos y llevada en triunfo. ¡Una fiesta rústica! He aquí una bella ocasión para danzar. Todo el mundo aprovecha, y sobre todo Giselle, cuyos pequeños pies no pueden permanecer en reposo. “Pero, niña maldita, tú morirás, y cuando tú estés muerta, te convertirás en una willi; irás al baile de medianoche con un vestido de claro de luna y brazaletes de perlas rosadas en tus brazos blancos y fríos; tú arrastrarás los viajeros a la ronda fatal, y los precipitarás al agua glacial del lago, jadeantes, chorreantes de sudor. ¡Tú serás un vampiro de la danza!”

A esas sabias advertencias de su madre, Giselle responde con eso que toda hija contesta a su madre cuando ella le recuerda que es hora avanzada: “Yo no estoy cansada; todavía



Giselle

una pequeña contradanza, nada más que una". En el fondo, la incorregible niña no está muy alarmada por esa amenaza. ¡Cómo! ¡Danzar después de su muerte es bien horroroso! ¿Es entonces un gran placer descansar entre seis tablas y dos tablillas, inmóvil totalmente derecha? Por otra parte, cuando una es bonita, joven, amorosa, ¿es que se puede creer en la muerte?

"¡Hallalí!, hurra. El cuerno suena fanfarrias brillantes, repetidas por el eco del valle; los perros ladran, retenidos a duras penas por los picadores. Los caballos piafan y se encabritan; es la princesa Bathilde que caza con el duque, su padre, acompañada de un séquito brillante y numeroso. Loys sólo tiene tiempo de esquivarse.

La princesa está cansada, sedienta, quería reposar y mojar sus labios rosas con un poco de leche pura y morder con sus dientes de perla el pan moreno de los campesinos. Fantasía de princesa. Justamente la cabaña de Giselle está allí. La madre Berthe sale efectuando muchas reverencias (teniendo de la mano a su hija), toda avergonzada de aparecer así de improviso ante una dama tan importante. Sin embargo, ésta tiene un aire tan bueno, que casi se olvida que es bella, rica, noble y poderosa.

La pequeña lugareña, después de haber servido a Bathilde, se acerca a ella furtivamente, y con un gesto bonito de gata curiosa, alarga su mano hacia la princesa y, gazmoña de coquetería, roza, como por azar, el espeso y rico tejido de su vestido. Es de verse con qué atrevida timidez Carlotta ejecuta esta escena muda. La princesa se apercibe de esa maniobra y, como ritual de su afabilidad de gran dama, pasa al cuello de Giselle una bella, larga y pesada cadena de oro. La pobre niña, toda roja de vergüenza y de placer, se deja abrazar por Bathilde, sin sospechar que ella es la rival de una dama tan noble, inundada de terciopelos y rutilante de pedrerías.



Giselle



Sin embargo, aquello es así, y la fatal verdad va a aparecer en toda su terrible claridad, porque he aquí el aguafiestas Hilarión. ¡Que el diablo lo lleve, a él y sus botas de gamo, su casquete de piel de lobo y su casaca verde!

El lleva el manto, las espuelas y la espada del falso Loys, que desenmascara delante del duque, Bathilde y todos los Señores.

¡Ay!, dulce Giselle, ese que vos amáis no es lo que parece ser, como uno dice en estilo de ballet. Un frío mortal embarga vuestro corazón en vuestro blanco pecho; los grandes señores no se casan nunca, tú lo sabes; por otra parte, Bathilde está allí, inmóvil de sorpresa, y vos no podéis impedir encontrar a la bella.

En las mujeres, la razón está en el corazón; corazón herido, cabeza enferma. Giselle se vuelve loca; ella deja colgar sus cabellos y se golpea la frente a la manera de las heroínas de me-



Giselle



lodrama; mas es una locura dulce, tierna y encantadora como ella. El aire del paso que ella va danzando con su querido Loys, cuando él no era el conde Albrecht, viene a su memoria; ella ejecuta las poses y los tiempos con una rapidez que se incrementa constantemente; después, en un relámpago de su razón que vuelve a ella; quiere matarse y se deja caer sobre la punta de la espada que lleva Hilarión. El hierro es apartado por Loys. Precaución inútil, la herida está hecha, ella no sanará. En efecto, después de algunos pasos desordenados, especie de agonía coreográfica maravillosamente efectuada por Carlotta, cae muerta, la mano sobre su corazón, entre los brazos de Bathilde y de Berthe, ante la profunda desesperación de Albrecht y mismo de Hilarión, que siente todo el dolor del crimen que acaba de cometer, toda vez que él es el asesino de Giselle.



Giselle

Así concluye el primer acto.

Esta muerte, mezclada de danza, debe inquietaros por el reposo de Giselle. No debéis olvidar las predicciones siniestras de la madre Berthe, y la tradición de las willis. Yo tengo miedo que la pobre niña no duerma tranquila en su lecho de césped.

¡Morir a los quince años, después de haber ido apenas cien veces al baile y valseado más de dos mil valsés! ¡Cómo queréis que esos encantadores pequeños pies, más inquietos, más temblorosos que las alas de un pájaro, puedan quedarse tranquilos y no intentar desenvolverse de los rígidos pliegues de la mortaja para andar al claro de luna (en el lugar que el conejo se frota el bigote con la pata o el gamo eleva, husmeando aire, su hocico negro y lustroso), girar en ronda en el círculo mágico trazado por los espíritus de la noche!

No es la vida que se señora a los quince años; es el baile, es el amor, y el medio de poder salir de la tumba si vuestro enamorado pasa cerca y no poderlo invitar a la próxima contradanza. Querido Albrecht, con la facilidad que tienes para dejarte llevar a todas las buenas ocasiones coreográficas, tu suerte futura nos alarma y nosotros tememos por ti una congestión o un baño helado en el agua del lago.





Giselle



SEGUNDO ACTO

El telón se eleva nuevamente y deja ver una de esas florestas misteriosas como uno encuentra en los grabados de Sadeler. Grandes árboles con los troncos bizarramente contorneados, entrelazan sus follajes inextricables y sus raíces nudosas se van a sumergir como serpientes sedientas en agua durmiente y negra, sobre la cual se despliegan viscosamente las grandes hojas de las ninfas y del nenúfar, las largas hierbas, las plantas terrestres y las cañas del estanque, donde la brisa de la noche hace estremecer los penachos de terciopelo.

La bruma azulada baña los espacios entre los árboles y se ápresta a las apariencias fantásticas de las poses y del aspecto de espectros. El fuste pláteado de ese temblor no se parece de una manera alarmente al pálido sudario de una sombra? Y la luna que se eleva, y muestra, a través de las cortaduras de las hojas, su dulce y triste rostro de ópalo, no recuerda por su blancura transparente a alguna joven alemana muerta de consunción que lee las obras de Novalis? Toda esta floresta parece plena de lágrimas y de suspiros; es el rocío o la lluvia que ha suspendido esta perla en la punta de esa brizna de hierba? Es el viento que ha sollozado así a través de las cañas? Quién lo puede saber? Por qué el terciopelo del césped está aplanado en ciertos lugares?. Ningún paso humano ha llegado hasta allí, y no es por ese lado que descienden las horas de gamos y de ciervos para refrescarse en el agua del estanque. Ese perfume débil y dulce no es de las flores salvajes: ni la campanilla de corazón rosa, ni el "myosotis" poseen ese olor! Ese misterio, vosotros vais a penetrarlo.




Giselle

En ese ángulo totalmente obstruída de hierbas y de flores salvajes se eleva una cruz de piedra completamente nueva y blanca todavía; un rayo de luna extraviado descubre el nombre de Giselle. Es allí, bajo la tierra fría, que está extendida la víctima de Hilarión, muerta a la edad de Julieta y de todas las bellas enamoradas. Pero en qué piensan esos cazadores furtivos? Para ponerse al acecho en tal lugar. En un sitio de liebres y ciervos, ellos no verán pasar más que fantasmas a los que el plomo y la tierra nada puede hacer. El lugar es siniestro y encantado; mis atrevidos compañeros, llevad lejos vuestras provisiones de venado y vuestras cantimploras de agua ardiente. He aquí medianoche que suena, una hora inquietante donde los vivos entran o los muertos salen. Los fuegos fatuos, mariposas de llamas, comienzan a dar vueltas en torno de vosotros. Los espíritus fuertes se burlan de los fuegos fatuos y dicen que ellos son productos de las exhalaciones de los pantanos; pero vosotros, dignos cazadores alemanes, vosotros sabéis bien que esos luego son de almas en pena o de espíritus maléficos; y, como tú, pesado bruto Hilarión, no habéis reconocido por el temblor de tus rodillas, por el sudor helado que pega los cabellos a tus sienes, que tú estás junto a la tumba de Giselle?

Totalmente bravo como ellos son, los cazadores, asustados, huyen. El lugar queda vacío y el astro de las noches, abriendo sus párpados con pestañas de plata, derrama una luz más viva en el claro. No véis en las altas hierbas como un círculo pisoteado que indica el lugar donde la ronda de willis? Es ahí, en efecto, que tiene lugar el baile mágico.

Mirad! El césped tiembla; el corazón de una campanilla ("belle de nuit") se entreabre, él deja escapar un blanco vapor que pronto se condensa en una bella joven pálida y fría como un claro luna sobre la nieve: es la reina de las willis. Con la punta de su varita, ella traza en el aire los círculos cabalísticos, ella evoca a sus súbditas de los cuatro puntos cardinales -sus súbditas, porque ella no tiene súbditos-. Los hombres



son demasiado pesados, demasiado groseros, demasiado enamorados de su mala piel para morir de una muerte tan bonita. No es por ello que uno puede decir, con el poeta:

«Ellos aman demasiado el baile, él es quien le ha matado!»

He aquí llegar las bailarinas de todos los países, y la andaluza fogosa y la alemana melancólica, y la bayadera con las narices plenas de anillos de oro que ejecuta el "malapou" y las evoluciones sagradas, todo lo que ha vivido, todo eso que ha muerto por y para la danza. Ellas surgen de la tierra, ellas descienden de los árboles, arribando de todas partes.

Cuando la asamblea está completa, la reina propone la admisión de Giselle, una nueva muerta que no puede, sino, hacer honor al cuerpo de baile fantástico.

Ella extiende hacia la tumba su varita mágica, rodeada de verbena y, de golpe, de entre las hierbas y las flores se eleva una pequeña forma, derecha y blanca, conservando aún la rígida actitud de ataúd: es Giselle, despertada de ese pesado sueño sin sueño que duermen los muertos en sus mortajas húmedas.

La resucitada hace algunos pasos vacilantes, totalmente entorpecidos todavía; más pronto el aire fresco de la noche, los rayos plateados de la luna, le devuelven su vivacidad. Con qué arrebató ella retoma posesión del espacio! Cómo un pecho respira libremente, desembarazado de la losa de piedra que lo oprimía! Cuán dichosa es de sentirse libre otra vez y ligera, y de revolotear a su voluntad de un lado y de otro, como una mariposa caprichosa! He aquí que ella va con un aire sumiso a inclinarse ante la reina de las willis. Esta le coloca una estrella en la frente; dos pequeñas alas transparentes y vaporosas se despliegan sobre sus espaldas.

Dos alas teniendo dos pies semejantes, es verdaderamente demasiado!



Giselle

La ceremonia terminada, se quiere enseñar el vals fantástico a la joven elegida recientemente. No os toméis tanto trabajo, ella lo sabe ya y mucho mejor que vosotras y que muchas otras.

En tanto, viajeros atrasados, cuidado, reparad! No paséis, medianoche ha sonado sobre el claro fatal; o vosotros os arriesgáis grandemente a acabar vuestra ruta en el fondo del lago, al lado de las ranas con el junco y el limo.

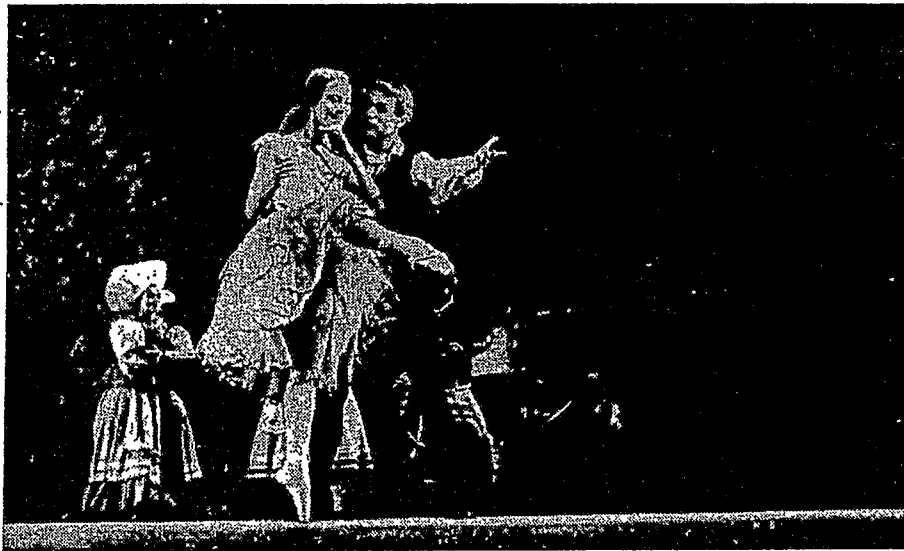
Precisamente una víctima llega; ese miserable Hilarión, turbado por sus remordimientos, engañado por un falso sendero de la selva, vuelve a su punto de partida, a la tumba de Giselle. Las willis se apoderan de él; una lo aprieta, una lo rodea, otra se lo pasa de mano en mano, de brazo en brazo; sus piernas flaquean, le falta la respiración, él demanda gracia con una voz entrecortada. Momento de gracia! Si las valseadoras de este mundo son ya sin piedad, qué deben ser las del otro mundo! El es apresado, suelto, reapresado; cada una va a tener su parte, y ellas son diez, son veinte, son treinta. Al agua Hilarión! Tú estás fatigado, tus pies se arrastran; un bailarín que se cansa no es bueno que sea precipitado al lago. En efecto, todas esas pequeñas manos de sombras empujan su grueso cuerpo maziso desde lo alto de la orilla. El agua chapotea, bulle, dos o tres círculos se extinguen ensachándose en la superficie del pantano. Buenas noches Hilarión; se ha hecho justicia!

Las hojas se han estremecido una mano separa las ramas. Quién osa venir a tal hora a ese lugar formidable? Albrecht, insensato de dolor, que vino a llorar sobre la tumba de Giselle y a procurar obtener su perdón de la sombra adorada; porque Albrecht no ha engañado a Giselle más que a medias, y solamente sobre su condición. Diciéndole que la amaba, él era completamente sincero, y su alma se encontraba de acuerdo con sus labios.



Giselle, enternecida de las lágrimas de Albrecht, da un ligero suspiro, de sombra. Albrecht, enloquecido, se vuelve, él ve centellar en el follaje dos estrellas azules. Son sus ojos, es Giselle! "Oh! de gracia, visión incomparable; no te desvanecas, déjame aún mirar ese dulce rostro que yo no creía volver a ver sino en el cielo!" Y él se eleva; los brazos extendidos, mas no toma más que las cañas y las lianas. Un vapor blanco atraviesa el sombrío espesor del bosque: es todavía ella. Escondida en una mata de flores, ella las arranca, las toca ligeramente con sus labios y arroja a su amante los besos sobre las rosas.

Las willis; regresa el vals, han husmeado un bailarín fresco, ellas acuden de todos lados a tomar su parte de ese regalo. "Malvadas! exclama Giselle, las manos juntas, dejadme mi Loys, no le hagáis morir; que él goce aún de la dulce luz de los cielos, por recuerdo mío, él lloró sobre mi tumba: es tan bueno sentir una tibia lágrima penetrar bajo tierra junto a uno, y caer de un ojo ardiente sobre nuestro corazón helado!". -No, no, no, que él dance y que él muera! -No las escuchéis más, mi Loys, adhiérete a la cruz de mi tumba. Cualquier cosa que tú puedas oír, cualquier cosa que tú pudieses ver, no la sueltes. Esa cruz, es el refugio, es la salvación; la varita de Myrtha se quebrará al tocarla. -Mi varita pierde su poder ante esta cruz, es verdad, dice la reina con un gesto de autoridad; pero tú, Giselle, tú estás sometida a mi voluntad; y yo te ordeno bailar una danza, la más pudica y la más voluptuosa, de hacer que la mirada de tu ojo sea más tierna, de hacerle tu más amable sonrisa de muerta. Albrecht soltará la cruz por sí mismo".



Giselle, cediendo bien que con pena a la ascendencia mágica, comienza a ejecutar algunos pasos con languidez y lentamente. Su ojo furtivo interroga el horizonte. La noche avanza, el gallo va pronto a cantar y el día a aparecer. Si Albrecht no se suelta, hasta ese momento de su santo asilo, ella será salvada, y, sublime abnegación, la pobre sombra procura ser menos bella y menos seductora. Pena inútil! El jóven fascinado, no retiene más que con una mano la cruz protectora. Myrtha fuerza a Giselle a otorgar más energía a su danza; ella obedece, porque, después de todo no es más que una willi. El



Giselle

vértigo de la danza se refugia en ella; Giselle vuela, salta, remolnea, y Loys, olvidando que corre hacia su perdición, se lanza tras ella, la sigue y se mezcla en sus poses, dichoso aún de morir entre los brazos de una sombra así amada. Esta danza deslumbrante, vertiginosa, dura ya desde mucho tiempo; Albrecht palidece, su respiración deviene corta, él va a caer en el agua pérfida, cuando una campana lejana se pone a sonar una, dos, tres, cuatro horas.



Una débil franja blanca se diseña en las nubes detrás de la colina; el resplandor aumenta, se agranda. Las willis, asustadas, se dispersan y vuelven a entrar a sus escondrijos, en el corazón de los nenúfares, en las hendiduras de las rocas, en el hueco de los árboles. Albrecht está salvado. Giselle cae postrada sobre el césped, las flores la envuelven y tornan a cerrarse sobre ella; y su cuerpo transparente se funde como un vapor. Uno percibe aún una mano frágil y blanca que hace un signo de adiós a aquél que no debe volver a ver más, después la mano desaparece: la tierra ha retomado su presa para no devolverla más.



Giselle

Albrecht, perdido, fuera de sí, se precipita a través del follaje, pero él no vé nada. Una rosa que él toma de la tumba, una rosa donde el alma de Giselle ha dejado su casto perfume, he aquí en adelante todo lo que le da al conde Albrecht de la pobre lugareña.


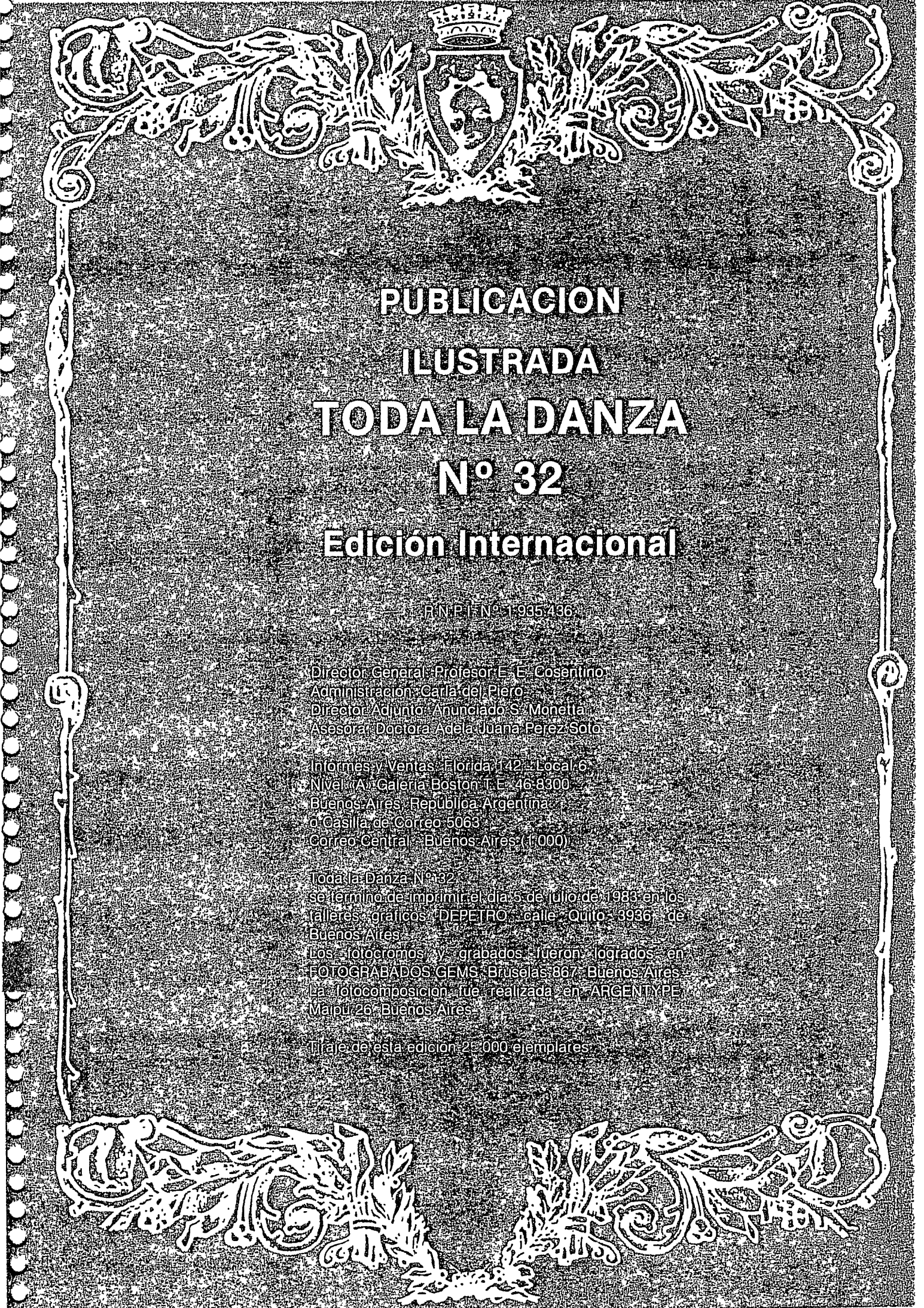
Herido de dolor, quebrado de emoción, él cae sin conocimiento en los brazos de Bathilde y de Wilfrid, que la inquietud había conducido en su búsqueda.

Carlotta Grissi y Petipa, que la secunda tan maravillosamente, han hecho de este último acto un verdadero poema, una elegía coreográfica plena de encanto y ternura. Más de un ojo que no creía ver más que "ronds de jambe" y "pointes", se encontró totalmente sorprendido, de ser oscurecido por una lágrima, eso que no llega frecuentemente en los ballets. Este rol es, en lo sucesivo, imposible a toda bailarina, y el nombre de Carlotta Grissi se ha vuelto inseparable del de Giselle.

El autor de la música, M. Ad. Adam puede reivindicar, él también, una buena parte en el suceso. Jamás él ha desplegado más gracia, ternura y melancolía. El segundo acto, sobretudo, está impreso de un carácter fantástico, totalmente de acuerdo con la situación. Los rayos azules del claro de luna alemán, se deslizan misteriosamente sobre las notas plateadas de la música y sobre las aguas del lago, las más transparentes que haya jamás pintado Ciceri. Y Coralli ha hecho ver la composición de los pasos y en la disposición de los grupos que él es siempre el más joven de nuestros coreógrafos.

Théophile Gautier

Traducción de Angel Fumagalli



**PUBLICACION
ILUSTRADA
TODA LA DANZA
N° 32
Edición Internacional**

R.N.P.T. N° 1935486

Director General: Profesor E. E. Cosentino
Administración: Carla del Piero
Director Adjunto: Anunciado S. Monetta
Asesora: Doctora Adela Juana Pérez Sola

Informes y Ventas: Florida 142 - Local 6
Nivel "A" Galería Boston T. E. 46-8300
Buenos Aires, República Argentina
Casilla de Correo 5063
Correo Central - Buenos Aires (1000)

Toda la Danza N° 32
se terminó de imprimir el día 5 de julio de 1983 en los
talleres gráficos DEPETRO, calle Quito 3936 de
Buenos Aires.

Los fotocromos y grabados fueron logrados en
FOTOGRAFADOS GEMS, Bruselas 867, Buenos Aires.
La fotocomposición fue realizada en ARGENTYPE,
Maipú 26, Buenos Aires.

Tiraje de esta edición: 20.000 ejemplares.