

La Utilización del Mito en el Argumento del Ballet Giselle

The Use of Myth in the Plot of the Ballet Giselle

Dr. Ioshinobu Navarro Sanler

Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes.

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Rey Juan Carlos.

Resumen

Junto a la danza, los mitos, han estado presentes en el desarrollo de la humanidad desde sus comienzos, como medio para explicar la cosmovisión del mundo, dando explicación a acontecimientos extraordinarios, generando enseñanzas para las siguientes generaciones a través del proceso de aculturación, donde se crean las identidades culturales. Es por ello por lo que, no es extraño que encontremos en los argumentos y libretos de las obras danzadas inspiración en mitos establecidos en la comprensión de nuestra sociedad. Mitos y leyendas permiten descubrir los mundos imaginarios y reales de las culturas fundacionales, propiciando el respeto y el conocimiento del patrimonio común que heredamos, perteneciente a todas las culturas de la diversidad humana, estos evolucionan y acompañan al hombre aportando enseñanzas y experiencias, convirtiéndose en un elemento de inspiración que vemos reflejados en las más diversas formas de arte. *Palabras claves:* mito, argumento, ballet, romanticismo.

Palabras claves: mito, argumento, ballet, romanticismo.

Abstract

Along with dance, myths have been present in the development of humanity since its inception, as a means of explaining the worldview of the world, giving explanation to extraordinary events, generating teachings for subsequent generations through the process of acculturation, where cultural identities are created. That is why, it is not strange that we find in the arguments and librettos of the danced works inspiration in myths established in the understanding of our society. Myths and legends allow discovering the imaginary and real worlds of the founding cultures, promoting respect and knowledge of the common heritage that we inherit,

belonging to all cultures of human diversity, these evolve and accompany man, providing teachings and experiences, becoming an element of inspiration that we see reflected in the most diverse forms of art.

Keywords: myth, plot, ballet, romanticism.

La preservación de la danza clásica en nuestros días es un hecho que tenemos asumido como un proceso natural que se enmarca en la tradición de la danza académica. La representación de las obras del repertorio romántico-clásico tradicional es la muestra de parte de esta preservación, que se mantiene viva gracias a su continua representación y al atractivo que resulta para las nuevas generaciones de coreógrafos, que vuelven la vista a la tradición y las revisan utilizando sus libretos y argumentos para llevar a escena el mito visto desde una perspectiva enmarcada en un discurso iconográfico más cercano a la sociedad de su tiempo. Piezas como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, o *El Cascanueces* se han mantenido de una forma u otra dentro de las puestas en escena del repertorio activo de las más importantes compañías de ballet del mundo, pero estas obras además son la muestra de la configuración profesional de estos conjuntos de danza, sin dejar de lado las nuevas creaciones coreográficas, que antes mencionamos, que si bien difieren en las inquietudes de sus creadores; en la cosmovisión del mundo a través de los tiempos y en cuanto a la exploración del cuerpo, tomando la técnica como lenguaje universal para llevar las ideas al lenguaje coreográfico, que hace efectiva la relación con el público a través del meta-relato iconográfico, en el que el espectador se siente reflejado e identificado.

Nuestra investigación se centra en el argumento de *Giselle*, como obra cumbre del Romanticismo, teniendo como Objetivo Principal plantear la relación entre el mito, como elemento de inspiración, la literatura, y el desarrollo del argumento de la obra de danza. Para responder a este, se definen los siguientes Objetivos Específicos; definir el Romanticismo como movimiento cultural, identificar las particularidades que plantea Theophile Gautier para el movimiento romántico francés, definir como la vinculación entre el mito y la literatura se ve reflejada en el argumento del ballet *Giselle*.

El estudio será desarrollado a través de una Metodología cualitativa, utilizando como Métodos de investigación; el histórico-lógico, y el análisis documental, para establecer la relación transversal – interdisciplinar, que se genera en el proceso de creación de la obra.

Dentro de las fórmulas que podemos encontrar para estas revisiones a los argumentos clásicos podemos diferenciar dos grupos principales, que son primero aquellos que mantienen el lenguaje técnico y la visión clásica cambiando detalles coreográficos o de producción, adaptándolos a las tecnologías disponibles en la actualidad, tal como se hiciera en el Romanticismo y el Clasicismo y un segundo grupo que toma el argumento como justificación para realizar una nueva coreografía para contar una historia totalmente renovada y que dista de este ideal romántico del siglo XIX.

Sin embargo, algo que vemos a través de los tiempos es la utilización de los mitos y leyendas que sacan a la luz estos libretos para crear el contexto propicio para sustentar el discurso dramático en estas obras coreográficas. Estos mitos y leyendas que son fundamentales para la dramaturgia dentro del Romanticismo en la danza provienen de los principios del movimiento romántico surgido en Alemania e Inglaterra, y que inicialmente vemos en la literatura, sobre todo en la poesía, y que son fácilmente asumidos por el Romanticismo en la danza a partir de 1831-1832, en obras como la escena del ballet de las monjas de *Robert, le diable* de Meyerbeer, y en *La Sílfi* obras coreografiadas por Filippo Taglioni y que marcan un hito trascendental en el desarrollo de la danza espectacular.

Estas dos piezas, resultan una total innovación tanto estética como técnica dentro del ballet, ya que comienza, según encontramos en los profundos estudios sobre el romanticismo francés de Arnold Haskell, Anton Dolin y Walter Terry entre otros, un camino de grandes cambios, que favorecen el desarrollo del estilo, considerado por muchos, como el más prominente y prolífero de la historia de la danza clásica.

Mucho se habla del Romanticismo como movimiento cultural, y del Romanticismo en la danza, tendiendo a una separación, ya que a la danza este movimiento llega de manera tardía posteriormente que a la literatura, a la pintura, a la escultura, o la música entre otras manifestaciones que adoptan este concepto filosófico y estético que comienza como una reacción a la decadencia de la Ilustración, que fracasa junto con la Revolución francesa.

La consecuencia fue la tensión entre sociedad e individuo, una tensión que, por su parte, había arrastrado consigo la «conciencia infeliz» (Hegel) del hombre moderno, desgarrado. Desdivinización del Olimpo (a través del cristianismo), repulsa de una Razón todopoderosa, socialmente garantizada, abrieron al individuo nuevos «espacios», a saber, el propio interior y el espacio de fuga de la Naturaleza; espacios que se ponían en relación de correspondencia mutua. La añoranza de una unidad perdida determinaba la interioridad del sujeto tanto como su espacio de reflexión, el paisaje romántico. (Jamme, Becker, Engel, & Matuschek, 1998)

Y esta es precisamente la filosofía que se hace presente en los argumentos del Romanticismo francés, desde el argumento de Nourrit para *La Sílfi* (1832) hasta el de Gautier para el ballet cumbre de este movimiento en la danza, *Giselle* (1841), obra en la que centraremos nuestro análisis.

El Romanticismo Como Movimiento Cultural

El Romanticismo como movimiento cultural, representa un cambio necesario en la intelectualidad de su tiempo, un nuevo paradigma estético y filosófico que responde a la decadencia de la Ilustración que muere con la caída de la Revolución francesa.

Hoy, el Romanticismo se entiende como «autocrítica de la Ilustración moderna [...] como crítica a la reducción de la racionalidad al dominio de las formas económicas, teleológico-utilitarias, mecanicistas, de pensamiento, al dominio ascendente de la tecnología y la economía en la sociedad proto-burguesa» (Silvio Vietta) citado por: (Jamme, Becker, Engel, & Matuschek, 1998, p. 9)

En la actualidad la visión de que el Romanticismo vuelve su mirada hacia la apertura de nuevos espacios de observación como la naturaleza y la búsqueda a través de ella de la espiritualidad del hombre, como comienzo de una nueva estética filosófica que se aborda a través de los sentimientos y la exaltación de estos, ante lo racional, como expresa Schelling en *Espíritu creador y ciencia de la naturaleza* de 1807, son abordados con positividad.

La ciencia por la que opera la naturaleza no es igual a la humana, que estaría ligada a la reflexión de sí misma; en ella el concepto no es distinto al acto, ni el proyecto lo es del desarrollo. Por eso la materia bruta aspira ciegamente, por así decirlo, a una configuración regular y adopta, ignorante, formas estereométricas puras, que pertenecen efectivamente al reino de los conceptos y son algo espiritual en lo material. (Schelling, 1807, p. 230)

Esta afirmación de Schelling no otorga el contexto propicio para abordar la utilización de estos conceptos espirituales dentro de los argumentos del ballet en el romanticismo, al cual influyen, donde encontramos la utilización de mitos y leyendas, en un entorno natural, que crean el marco propicio para el desarrollo del meta-relato teatral, que transporta al espectador a través de un discurso analítico sobre la realidad de su tiempo. Este es uno de los valores que se mantienen aún en nuestros días y que hacen que la preservación de estas piezas coreográficas románticas siga siendo atractivas a través del tiempo.

Si realizamos un análisis superficial sobre el argumento de estas obras, llegaríamos a concluir como nos indica el crítico inglés Arnold Haskel (1969), que los argumentos de los ballets de este período:

...sigue líneas fijas en las obras trágicas, él la encuentra a ella, conquista su amor y luego la pierde. Hay tres personajes principales: el héroe, generalmente resulta una figura de cartón, la heroína, y el espíritu malo que los separa.

Este cambio de tema impone a su vez un cambio o más bien una eliminación del color: no vemos ya los brillantes paisajes, rebosantes del sol de Grecia y de Roma, sino la suave luz de la luna, que se filtra a través de los arboles, iluminando pálidamente lagos umbrosos, arroyos y montañas y cementerios aldeas. El blanco predomina y de ellos proviene el sinónimo con que se designa al ballet romántico: le ballet blanc. (p. 38)

Esta simplicidad aparente, que resulta un cambio radical de la temática clásica y olímpica que se había puesto de moda en los ballets precedentes, con coreógrafos prerrománticos como Angiolini (1731-1803) y Galiotti (1733-1816) además del mismo Noverre (1727-1810), entre otros esconde la complejidad

que existe detrás de la obra de los libretistas del romanticismo como Théophile Gautier (1811-1872), que busca a través de los conceptos del Romanticismo literario, el lenguaje iconográfico a través de la estética gótica que lo define, el perfecto aliado para crear el universo romántico propicio para contar las historias del ballet romántico.

Este es el marco en el que se desarrolla el Argumento de *La Sífide* de Nourrit, buscando el vínculo con la imagen natural a través de la mitología que representa la propia protagonista, encontrada en la obra *Trilby ou le Lutin de Argail*, de Charles Emmanuel Nodier (1870-1844), escrita después de visitar Escocia.

Si bien el argumento del ballet contiene cambios diferenciadores en cuanto a la narrativa de Nodier, el libreto deriva de esta historia conocida por Nourrit, y que reconvirtió en un ballet al ver el ensayo de la escena de las monjas de *Roberto el diablo* donde vio de primera mano bailar a Marie Taglioni de una manera muy diferente a lo que se acostumbraba en las escenas bailables de las óperas.

Filippo Taglioni le pareció encantadora la historia cuando Nourrit se la leyó el 23 de octubre de 1831, y al cabo de quince días estaba trabajando arduamente esbozando las instrucciones para el músico. (Smith, 2012, p. 6)

En este libreto vemos ya como se define una línea que se continúa en las diferentes vertientes en la que se desarrolla el movimiento romántico en el ballet, (mística, terrenal y místico-terrenal) todas ellas, historias desarrolladas en un contexto natural donde el hombre se debate entre el mundo material y el inmaterial. Historias que crean una dualidad entre el ser y el estar, centradas todas en la figura femenina como heroína absoluta, pero a la vez como la encarnación de la mujer inmaterializada, completamente mística dentro de los conceptos sociales de la época, figuras perfectas llenas de virtud como ocurre en los argumentos de los ballets del coreógrafo danés August Bournonville, en los que existe una gran carga religiosa dentro del giro argumental, como demuestra el hecho de que en el ballet *Napoli o el pescador y su novia* (1842) Gennaro pueda salvar a Teressinna del mundo pagano del Dios Golfo con un relicario que le ofrece un monje antes de salir en su busca a través del puerto de Nápoli.

Muchos y muy específicos son los elementos que se desprenden del movimiento cultural romántico y que inundan las historias del ballet Romántico francés, entre ellos tenemos la mirada a la naturaleza, la búsqueda de referentes en el medioevo, y la representación a través del ideal romántico de mitos y leyendas que se conocen a través de los poetas del movimiento.

Los sentimientos se convierten en una herramienta para el artista que los domina, no una borrasca que ha de ser controlada por peligrosa. El fuego de la revolución, que los ilustrados buscaron apagar con su reino de raciocinio, surgía en una generación que buscó en el pasado opuesto a las ideas de Grecia y Roma, en las ráfagas de sentires que dominaban los bailes de brujas y los mitos germánicos. Esta nueva generación miró

hacia el Medioevo, a los amores legendarios y a la fuerza de las grandes pasiones, las cuales fueron tomadas como bandera. (Sené, 2007, p. 26)

Théophile Gautier, Concepción personal del Romanticismo

No es casual que Gautier sea considerado el libretista más influyente del Romanticismo en la danza. El escritor que comenzó su andadura en el arte como pintor, conoció a Víctor Hugo en 1829, y a partir de este momento continua su vida artística e intelectual a través de la poesía. Aunque siempre lo respetó, Gautier no compartió muchos de los paradigmas románticos que defendía Hugo, aunque nunca refirió contra él ninguna de sus muy agudas críticas, por ser sin dudas el autor intelectual del movimiento en Francia.

No podemos olvidar que el Romanticismo francés encontró en el prefacio a *Cromwell* escrito en 1827 por Víctor Hugo su manifiesto ideológico, una manifestación de lo que para los intelectuales franceses significaba este nuevo movimiento, ya que el Romanticismo en Francia se había establecido a través de un conjunto de ideas importadas desde Alemania y Reino Unido. Pero a través de Víctor Hugo se exponen las ideas que configurarían el movimiento francés:

Entre otras cosas, Hugo propone una mayor libertad de creación en contraposición a las estrictas reglas del clasicismo, la mezcla sublime con lo grotesco y de manera enfática el paralelismo entre la evolución social y el desarrollo literario en Francia. (Mora, 2005, p. 36)

Sin embargo, Gautier no está de acuerdo en uno de los elementos que define la variante francesa de este movimiento, y es en la tendencia social que se atribuyó este movimiento como educador y transformador de la sociedad. Gautier quien está inspirado por el romanticismo inglés, tiene además una de sus grandes inspiraciones en la obra de E.T.A Hoffman (1776-1822) defendió hasta el fin de sus días la idea del “Arte por el Arte”.

Gautier en su famoso prólogo a *Mademoiselle de Maupin* de 1835, defendiendo la noción del arte por el arte mismo, les dice a los críticos en general, y también al público, lo siguiente: «¡No imbéciles! ¡No! Sois tontos y cretinos, un libro no os proveerá de un plato de sopa; una novela no es un par de botas; un soneto no es una jeringa; una pieza dramática no es un ferrocarril [...] no, doscientas mil veces, no». La idea de Gautier es que aquella antigua defensa del arte (aparte de la escuela de la utilidad social que él ataca particularmente – Saint-Simon, los utilitaristas, los socialistas-) aquella idea de que el propósito del arte consiste en darle placer a un gran número de personas o incluso, a un número pequeño de *cognoscenti* cuidadosamente entrenados, no es para él una noción válida. El fin del arte es producir belleza y si sólo el artista percibe la belleza de su objeto esto es suficiente como destino de vida. (Berlin, 2015, p. 41)

Gautier, si bien ya convertido en escritor de renombre a partir de la publicación de *Albertus, ou L'âme et le péché: légende théologique* donde ya se puede ver la importancia de la imagen visual en su escritura, en

la que encontramos la descripción de elementos góticos, elemento fundamental dentro de la estética del autor y que definen su concepto del romanticismo, y que luego veremos reflejado en el argumento de *Giselle* (1841).

Gautier defiende el mundo irreal, el mundo de los sueños por encima de la realidad, como afirma (Mora, 2005) :

Para Gautier, los sueños no tienen nada en absoluto que los relacione con la realidad, si la realidad toca los sueños, los ideales, el arte, esta los infecta y aniquila. Solo cuando un deseo es lo suficientemente fuerte Gautier cree que es posible que se realice, es decir, el sueño crea su propia realidad y es allí donde se realiza. (p. 36)

Desde este concepto es que podemos decir que se encuentra pensada la interpretación que hace Gautier de la historia narrada por Heine, en como el deseo tanto del personaje de Albrecht como de la protagonista Giselle, provoca que se cree esta realidad, aunque el desenlace no sea el que alguno de los personajes pretenda, contexto ideal para reunir los conceptos del romanticismo que defendía: una historia desarrollada en un ambiente gótico, totalmente desplegado en el mundo de las Willis del segundo acto. En segundo lugar, una historia dramática que parte de una tragedia personal, y un personaje femenino que se aleja de las reglas que le dicta la sociedad en la que vive, y que provocan el desequilibrio que la lleva a la tragedia.

El Mito Detrás del Argumento de Giselle

El libreto de *Giselle*, emerge del genio de Gautier quien es inspirado por la leyenda eslava que recoge en su obra *D'Allemagne* Heinrich Heine (1797-1856) y a la cual el libretista se refiere en una carta a su amigo:

“Mi querido Heinrich Heine: Hace pocas semanas, revisando su fino libro *De l'Allemagne* (título con el que apareció en Francia, en 1835, la obra *Zur Geschichte der neuen schönen Literatur in Deutschland*, de Heine; en español se conoce simplemente como *Alemania*), encontré un hermoso pasaje –bastó con abrir el libro al azar– en el que Ud. habla de elfos con vestidos blancos, cuyos bordes siempre están húmedos; de ninfas que extienden sus pies de satín en el techo de la cámara nupcial; de Willis con color de nieve que bailan vales despiadadamente; y de esas deliciosas apariciones que Vd. ha encontrado en las montañas de Harz y en las orillas del Ilse, en la niebla mitigada por el claro de luna de Alemania; y yo, involuntariamente me dije: ¿no haría esta imagen un hermoso ballet?” (Céspedes, 2007, p. 47)

Aquí sin dudas está la inspiración que Gautier encuentra, pero ¿que referencias podemos encontrar en el mito de las Willis? ¿es esta la única referencia que tiene el libretista para construir la historia de Giselle?

En la descripción de estos “*espíritus elementales*” Heine los describe como espíritus de jóvenes que estaban comprometidas y que habían muerto antes del día de su boda; incapaces de descansar en paz, porque no habían podido satisfacer en vida su destino en el mundo, salen de sus sepulcros para reunirse en grupos en los claros del bosque para seducir a algún joven, que aparecía, con el que bailaban incesantemente

hasta que caía muerto. Siempre vestidas con sus ajuares nupciales, con guiraldas de flores en la cabeza, danzaban a la luz de la luna, con sus caras blancas como la nieve, eternamente jóvenes, una belleza que las hacía irresistibles.

Sin embargo, en la leyenda eslava, también se describe como parte de los motivos de que una joven se convierta en willi, la traición del novio comprometido, lo que nos lleva al terreno de la culpa, lo que justificaría aún más el comportamiento vengativo hacia los hombres.

Otra referencia que también aparece en la descripción de estos seres llamado “*vile*” en eslavo; es que estas acaban con los hombres como los vampiros, una creencia muy extendida en Europa oriental, región en la que surge esta idea mitológica.

Son varias las convergencias iconográficas que podemos encontrar entre ambas figuras, su aparición nocturna o su fobia a la luz solar. Aunque estas coincidencias pueden tener que ver con el contexto temporal en el que surge esta imagen mitológica y que coincide con la alta incidencia mortal de la tuberculosis entre la población joven, donde los accesos de sangre que esta enfermedad conlleva se hacen visibles en las comisuras de los labios y que tan cercanas son a la imagen que tenemos de los vampiros.

Teniendo como base la descripción de Heine, encontramos referencias en otros mitos de la historia que describen estos rituales femeninos. Uno de ellos sin dudas es el de las *Bacantes* (409 a.C.) presentado por Eurípides cuando nos narra la muerte del monarca Penteo, que en su incredulidad es castigado por el Dios Dionisio asistido por las Bacantes.

Estos personajes son descritos como mujeres adoradoras del dios Baco, conocido también como Dioniso o Bromio. El culto al dios Baco, aunque en nuestros días esté simplemente asociado a la embriaguez, en la Antigua Grecia fue muy importante e incluso influyó mucho en el pensamiento filosófico griego.

La unión de Baco con el dios Pan le da el giro femenino a estos cultos a través de los ritos de fertilidad; las bacantes, o adoradoras del dios Baco, eran quienes llevaban a cabo estos rituales, los misterios báquicos eran considerados como ceremonias secretas en su mayoría prohibidas a los hombres.

Estos ritos son conocidos por sus elementos salvajes arcaicos, en los que se despedazaban animales vivos para comérselos, pero también por el contenido erótico descrito por Eurípides en que cuenta como pasaban noches en vela bailando desnudas en éxtasis etílico y a través de hierbas alucinógenas, para fomentar la fertilidad. Las matronas hacían de sacerdotisas en estas ceremonias y eran las encargadas de proporcionar lo necesario para mantener el estado de las participantes.

La leyenda afirma que recorrían los bosques insinuándose y lastimando a los hombres que encontraban y para quien los rituales estaban completamente prohibidos. La danza de las ménades era el rito central de las ceremonias.

Otra referencia más cercana a Gautier la encontramos en la obra del propio Víctor Hugo, es su libro “*Les Orientales*”, donde en su poema *Fantômes* y del que Céspedes (2007) nos deja su referencia:

nos habla de una joven española que baila ininterrumpida y entusiásticamente en una fiesta de salón. Al salir del salón, en la noche avanzada, ya casi en la madrugada, no se percató de que el contraste entre su cuerpo cálido y su aliento sofocante, y el cambio de temperatura, podría hacerle daño. De hecho, se resfría y muere.

Esta quizás puede ser la base de inspiración para la condición de Giselle en el primer acto, la justificación de la delicadeza que puede ser el aspecto frágil que se quiebra ante el engaño, la desilusión y la traición, que la lleva a su condición de willi según la describe Heine.

Giselle no es la frenética bailarina española del “*Fantômes*” de Víctor Hugo. De ella tomó Gautier solamente la idea del baile como una de las causas de la muerte. Y muy acertadamente enlaza la fragilidad de la joven –que no es más que una campesina ingenua– (Céspedes, 2007, p. 48)

Es entonces este mito perfecto para Gautier, porque en él encuentra las ideas predominantes en el Romanticismo que defiende. Otro de los elementos que le permite construir su idea visual y la utilización de elementos góticos es la propia ambientación de ambos actos.

En este aspecto también Heine tiene una gran influencia en el argumento, ya que antes había descrito muchas escenas campesinas alemanas, mientras que Gautier despliega en el segundo acto una imagen visual totalmente opuesta que responde a los estados de ánimo de la protagonista en las diferentes situaciones que vive entre el primer y segundo acto.

En el primer acto Gautier hace referencia a la vida, a la esperanza, Giselle tiene pasión por la danza, espera a su amado, el joven Loys, que en realidad es Albrecht duque de Silesia, y a quien Gautier nos descubre desde el primer momento, nos hace partícipes de la traición que luego desencadena la tragedia para llevarnos al mundo lúgubre del segundo acto, donde todo nos remite al estado de Giselle, que se ha convertido en una willi, el ser espectral que danzará con Albrecht para vengarse de su traición, según nos ha contado la propia madre de Giselle en el primer acto. Sin embargo, Giselle, como personaje responde a la posición de Gautier del libre albedrío, de que el arte no es educador, ni debe llevar un mensaje pedagógico en él, aunque de cierta manera en su argumento el ballet sí lleva un mensaje. Giselle rompe todo lo establecido y lejos de vengarse de Albrecht, convierte su poder de destrucción en el elemento que le salvará, como parte de su perdón, cumpliendo con el objetivo de exaltación del amor como sentimiento supremo del romanticismo.

Conclusión

Para la danza, la mitología no solo tiene un papel preponderante, ya que del mito la danza se alimenta, muchos son los ejemplos de esta relación más que fructífera, donde vemos expresiones folklóricas

como manifestación cultural de los pueblos, que responden a las enseñanzas del mito, mientras que, tras el desarrollo de la danza como espectáculo, los mitos se convierten en un recurso de inspiración inagotable para los coreógrafos y creadores. Tanto coreógrafos, como libretistas, encuentran en las historias mitológicas la inspiración necesaria para reproducir de una manera estética los mundos místicos que en ella se plantean, pero también encuentran en estos mitos lecturas en las que se refleja la sociedad, y a través de las cuales pretenden entender la sociedad de su tiempo.

Giselle es sin dudas el argumento más elaborado, que responde a la estética romántica y que es premiado con el gran éxito de este ballet estrenado en 1841, y que le ha valido su permanencia en el repertorio activo, siendo la obra más representada continuamente en la historia de la danza.

Su argumento conjuga todos los elementos vitales en un ballet romántico, dos actos, un acto blanco, una tragedia personal, la mirada a los elementos de la naturaleza, como la luz de la luna o el claro del bosque, además de la tragedia provocada por la tragedia que llevará a la protagonista a convertirse en un ser irreal. Y que su historia nos es cercana aún en nuestros días, una historia que refleja una injusticia, la separación por motivos ajenos al deseo de los amantes; una historia de amor y muerte, de perdón y arrepentimiento, una historia de pasiones que todos podemos experimentar y que hacen de la historia algo universal.

Basada en una leyenda de la que podemos rastrear sus raíces hasta las *Bacantes* de Eurípides, nos demuestra como los argumentos románticos se valen de estos factores mitológicos que están establecidos en la cosmovisión de la sociedad a través de los procesos de aculturación en los que se crean las propias identidades culturales de los pueblos. Mitos y leyendas, que si bien para el público francés que provenía de la ilustración, donde se buscó todo lo racional, resultan la respuesta a la necesidad de la ensoñación y de la irrealidad que le ofreció el contexto que provoca el romanticismo.

Si bien el movimiento en la danza se desprende de la literatura, este será mucho más prolífero y duradero a través del tiempo, manteniendo sus fórmulas ya pre-establecidas desde *La Sílfi*, con la vista puesta en la figura femenina que se convierte en la dueña absoluta de la escena, elemento que también es primordial en este movimiento, y que responde a esa mirada hacia el pasado medieval, revisitado no desde la mujer que necesita ser rescatada de la torre por el caballero de armadura, sino y gracias a esas leyendas mitológicas como la figura de ensoñación que se convierte en la meta a alcanzar tal como ocurre con James y la Sílfi, o Albretch con la willi Giselle.

Referencias bibliográficas

Berlin, I. (2015). *Las raíces del Romanticismo*. Barcelona: Taurus.

Céspedes, C. M. (2007). Heinrich Heine: ¿en la semilla de Giselle o las Wilis? ¿Cómo y hasta dónde?
Cuba en el Ballet, 34-60.

Haskell, A. (1969). *¿Qué es el ballet?* La habana: Instituto cubano del libro.

Jamme, C., Becker, C., Engel, M., & Matuschek, S. (1998). *El movimiento romántico*. Madrid: Ediciones Akal.

Mora, A. V. (2005). Análisis de la presencia literaria en el ballet romántico: Giselle, el efecto de la literatura en la puesta en escena. Puebla, Puebla, México.

Schelling, F. (1807). *Sämtliche Werke*. Munich: Hardpress.

Sené, D. A. (2007). ¿Error de los románticos? *Cuba en el Ballet*, 26-33.

Smith, M. (2012). *La Sylphide, París 1832 and beyond*. Londres: DANCE BOOKS.