

GISELLE: LA REALIDAD COMO ACTIVO SINIESTRO EN EL BALLET DE AKRAM KHAN

GISELLE: REALITY AS UNCANNY FACT AT AKRAM KHAN'S BALLET

María LÓPEZ VILLARQUIDE

Universidad Complutense de Madrid
mlvillarquide@gmail.com

Resumen: El *ballet Giselle*, estrenado en París en 1841, narra un tradicional triángulo amoroso que partía de la leyenda germánica según la cual las fervorosas bailarinas que, comprometidas, mueren antes de su boda, están condenadas a bailar por toda la eternidad convertidas en fantasmas.

En 2016 se estrena la versión coreografiada por Akram Khan y, aunque el mimbres de la trama es también el triángulo amoroso, si esta nueva visión de *Giselle* logra perturbar, incomodar e impresionar a su público no es (solo) por la dureza de la puesta en escena y los arreglos musicales, sino por la propuesta de identificación de su público con el espectáculo. El público del *ballet* romántico de 1841, lejos de identificarse con lo que veía, se abstraía con ello de la realidad mientras que los espectadores contemporáneos de la creación de Khan se revuelven en la butaca ante la denuncia a la que asisten en el escenario: «lo que debía haber permanecido oculto se manifiesta» y sale a la luz el sentimiento de lo siniestro de acuerdo con la definición de Freud (*Das Unheimliche*, 1919).

El artículo desarrollará los paralelismos existentes entre las teorías de Freud y la adaptación coreográfica de Akram Khan a la vez que repasará la base argumental del libreto de Gautier.

Palabras clave: *ballet*, siniestro, Théophile Gautier, Freud, Akram Khan, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Jean Coralli, realidad, fantasía, Romanticismo, feminismo, explotación, industria, clases.

Abstract: *Giselle* was first performed in Paris in 1841. A German legend inspired the love triangle story of the libretto: young female dancers who died before marrying are turned into ghost ballerinas.

In 2016 a new choreography by Akram Khan is released. The framework is also a love triangle but Khan manages to disturb the audience not just because of the hard *mise-en-scène* and music arrangements but also by letting them to identify themselves with the performance. Romanticism

allowed the audiences at 1841 to escape from their lives far from identifying with what they were watching while, contemporary audiences of this *Giselle*, react by the portrayed injustice of the argument. What should have been hidden comes to light and the uncanny feeling is revealed according to Freud theories (*Das Unheimliche*, 1919).

The article will develop parallelisms between Freud theories and Akram Khan's choreography coupled with the guideline of Gautier's libretto.

Key words: ballet, uncanny, Théophile Gautier, Freud, Akram Khan, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, reality, fantasy, Romanticism, feminism, exploitation, industry, status.

TROPELIÁS

Libreto original

Dividido en dos actos de trece escenas cada uno, el texto original francés recrea dos atmósferas bien diferenciadas: la de un colorido, alegre y bullicioso pueblo medieval en la zona alemana de Renania, durante el otoño y en plena época de la vendimia, en el primer acto; y la oscuridad de un bosque en plena noche, bajo la luz de la luna y dominado por los espíritus, en el segundo.

Se advierten sutiles diferencias al enfrentar el texto original francés con el adaptado al castellano para la primera representación en el Teatro Circo de Madrid, pero el argumento es prácticamente el mismo. Después de haber pasado por variantes y añadidos, en la actualidad el *ballet* se sostiene en esta historia básica:

El duque Alberto de Silesia va a casarse con la princesa Batilde, pero se entretiene seduciendo a la campesina Giselle y adopta para ello el falso nombre de Loys. Hilarión, el guardabosques enamorado de Giselle, lo delatará.

La joven campesina, pura inocencia y alegría, disfruta más que nadie con el baile, muy a pesar de las advertencias de su madre quien teme que su hija, de salud delicada, pierda la vida en mitad de una de sus alocadas danzas y se convierta en una wili.

Durante una jornada de cacería llega al pueblo el séquito real entre quienes se encuentran el príncipe y su hija Batilde, prometida de Alberto. Giselle y su madre atienden con hospitalidad a los miembros de la partida y Batilde se interesa por la joven; ambas se cuentan sus respectivos romances ignorando que hablan del mismo hombre hasta que llega Hilarión y se encarga de poner en evidencia a su rival.

Giselle sufre un ataque de nervios al comprenderse víctima del engaño de su amado y, en un arrebato desesperado, rompe a bailar, cae al suelo y muere.

El segundo acto tiene lugar en un claro del bosque junto al lago rodeado de lápidas donde se ha reunido un grupo de guardabosques; Hilarión advierte a sus compañeros de que deben abandonar el lugar y señala la tumba de Giselle. A partir de esa hora, les dice, es cuando los espíritus de las jóvenes que han muerto antes de contraer matrimonio, las wilis, se aparecen bajo la luz de la luna; su talante vengativo y frustrado las anima a atacar y forzar a bailar con ellas a cualquier hombre que se cruce en su camino hasta que este muera de agotamiento.

En cuanto los hombres se van aparece en efecto Mirta, reina de las wilis, que procede a ejecutar sus danzas nocturnas. Provista de una vara de romero, poco a poco da órdenes a los demás espíritus para que comiencen a bailar con ella y al rato se presenta una nueva participante, Giselle.

El príncipe Alberto llega con su escudero a llorar la muerte de su amada junto a su lápida; es sorprendido por los fantasmas que intentarán, siguiendo las órdenes de su reina, hacer que baile hasta morir, pero Giselle se interpone porque su amor es más fuerte que el odio: perdona a su amado,

ahuyenta a las demás wilis y, una vez que le ha salvado la vida, justo antes de desvanecerse con la llegada del amanecer, pide a Alberto que prometa amar a su esposa Batilde por el resto de sus días.

Puestas en comparación ambas versiones, la original francesa y la primera en español, quizá lo más llamativo sea la supresión de un carácter folclórico internacional que Gautier sugería dar a cada una de las wilis que bailaban en el comienzo del segundo acto:

C'est Moyna, l'Odalisque, exécutant un pas oriental pui Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes; puis deux Françaises figurant une sorte de menuet bizarre; puis des Allemandes valsant entre elles... Puis enfin la troupe entière des Willis, toutes mortes pour avoir trop aimé la danse, ou mortes trop tôt, sans avoir assez satisfait cette folle passion à laquelle elles semblent se livrer encore avec fureur sous leur gracieuse métamorphose.¹ (Gautier, párr. 75)

Más allá de eso las variaciones se refieren a cuestiones relacionadas con la puesta en escena debido a que «el original solía ser más prolijo, buscando quizás la creación de una obra más literaria, algo que era bastante habitual en los libretos creados en Francia» (Hormigón, 209).

Giselle ha recibido añadidos y modificaciones de diversa índole durante sus casi doscientos años de trayectoria, aspectos que en algunos casos se han asimilado como parte de la versión «definitiva» aunque en el montaje primero no existiesen. Sucede así con la compleja variación de *Giselle* del primer acto, una de las más solicitadas en certámenes, audiciones y pruebas de acceso. De acuerdo con Roger Salas:

No se vio en Occidente en el siglo XX hasta 1925 [...] Esta variación con las famosas diagonales de saltos sobre las puntas primero y de giros después, fue creada, obviamente, en Rusia. La música es de Minkus, y no fue introducida por Adam poco antes del estreno al último momento y por exigencias de Perrot y de Grisi, como se ha asegurado hasta hace poco y como aparece escrito en muchos libros de ballet. La coreografía original de esta variación se ha perdido, pero está claro que algo de ella queda en redacción actual, que es la de Marius Petipa de 1884. (Salas párr. 3)

Y lo mismo sucede con la popular danza de los campesinos de ese primer acto:

El «Pas de Paesants» que se incluye en el primer acto como anticlímax (algo dramáticamente acertado, pero estilísticamente más que discutible) en un formato original de «pas de deux» procede de la partitura original de «Un Recuerdo de Ratisbona», del compositor alemán Johann Friedrich Burgmüller (el mismo músico de *La Péri*), y se insertó en *Giselle*, con sonadas protestas de Adam, tras el estreno parisiense. (Salas párr. 3)

Podría concluirse este análisis del libreto original para el *ballet Giselle* aceptando las diversas modificaciones a las que fue sometido a lo largo de los años como necesidades meramente escénicas y técnicas, retoques y cambios que poco o nada tenían que ver con esa historia sobre amores traicionados y espíritus vengativos que quería contarse. En 1841 el público acudía a ver un espectáculo

¹«Se trata de Moyna, la odalisca, que ejecuta una danza oriental y Zulme, la bayadera, que llega para desarrollar sus posiciones indias; a continuación, dos chicas francesas representan un curioso minueto y después, las alemanas bailan un vals entre ellas. Finalmente, todas las wilis, muertas antes de satisfacer enteramente su loca pasión por el baile, se entregan a él con un furor frenético mientras les dura su graciosa metamorfosis». Citado en el apéndice de Villagrán (2005). Trad. propia.

de danza en donde la pantomima era protagonista de la representación, en detrimento de la destreza técnica de sus bailarines y la creatividad de sus coreógrafos. Desde entonces las cosas han cambiado, un espectáculo de danza es, fundamentalmente, eso: danza y *Giselle*, como cualquier otra pieza del repertorio clásico, ha pasado por diversas manos creativas que han sumado o restado elementos a su parecer, pero manteniendo la esencia de Gautier y Vernoy de Saint-Georges. De forma paralela, en los últimos años han aparecido versiones y adaptaciones entre las que vamos a estudiar aquí la de Akram Khan para el English National Ballet de 2016, pero ¿cuál era esa esencia? ¿Con qué propósito se contaba esa historia en 1841 y cuál es el motivo que la vuelve tan atractiva casi doscientos años después de su estreno?

El origen de *Giselle*

Giselle se estrenó en la Ópera de París el 28 de junio de 1841 y vio la luz en España por primera vez en el escenario del Teatro Circo de Madrid, el 25 de octubre de 1843, con libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801-1875), Théophile Gautier (1811-1872) y Jean Coralli (1779-1854), coreografía de Jules Perrot (1810-1892) y Coralli y música de Adolphe Adam (1803-1856).

Gautier se había inspirado inicialmente en un texto de Heinrich Heine (1797-1856) aparecido en su ensayo sobre espíritus mitológicos alemanes, *Elementargeister* (1837), que bebía directamente del poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) «La novia de Corinto», traducido a su vez por Anne-Louise Germaine Necker, Madame de Staël (1766-1817) en *De l'Allemagne* (1814). Su atmósfera fantástica, tan acorde con la esencia del Romanticismo, atrajo a Gautier para crear un ballet: «That misty, nocturnal poetry, that fantasmagoria, that is so voluptuously sinister, all those makings of legend and ballad that have so little relevance to our present life»² (ctd. en Nebel 90). Sin embargo, por encontrarlo quizás algo inasible o difuso había sentido la necesidad de añadir un primer acto de pantomima realista extraído del poema *Fantômes*, publicado en el volumen *Les Orientales* de Victor Hugo en 1829 y en donde el poeta refería su encuentro con las fantasmas de un grupo de muertas adolescentes que habían perdido la vida en la plenitud de su juventud: «Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles / C'est le destin. Il faut une proie au trépas» (vs. 1-2) «Oui, c'est la vie. Après le jour, la nuit livide» (v. 11)³ (ctd. en Durán 79) entre ellas, la protagonista, alter ego de *Giselle*, una muchacha española que muere de un resfriado al regresar a su casa después de su baile para la puesta de largo.

Era la primera vez que Gautier trabajaba en la recreación de un *ballet* y solicitó la asistencia de su colega Saint-Georges que contaba con sobrada experiencia en el asunto; es quizás gracias a él que se justifica la claridad narrativa de un texto que, de otro modo, no habría sabido plasmar la evolución

² «Esa poesía neblinosa y nocturna, esa fantasmagoría tan voluptuosamente siniestra, todos esos arreglos para una leyenda y una balada que tan poco tienen que ver con nuestro tiempo presente». Trad. propia.

³ «¡Ah! Qué de niñas donosas / muertas en edad temprana!» (vs. 3-4). «El giro fatal no cesa: / la aurora anuncia el ocaso» (vs. 19-20). Trad. Andrés Bello.

de aquellas virginales fantasmas en vampiresas ávidas de venganza por la frustración sexual derivada de su temprana muerte⁴ del modo en que solo la danza puede transmitirlo.

Y es que en su origen la leyenda de las wilis no estaba tan alejada de las teorías psicoanalíticas puesto que retrataba la pasión femenina como una energía inagotable enfrentada a la libido del hombre que es lamentablemente limitada; solo en el caso de que las mujeres sucumban al amor verdadero (como es el caso de Giselle) o la maternidad, podrán encauzar ese deseo que de otro modo será siempre insaciable. El propio Freud expresa esta idea a su amigo Wilhelm Fliess en un poema que le dedica con motivo del nacimiento de su segundo hijo: «Greetings to the father, who only a short time ago, found precisely the means to hold back the power of the female sex so that it may bear its role in obedience to the law»⁵ (ctd. en Nebel 92).

Las wilis causan pavor porque jamás podrán ser madres y porque nunca se enamorarán: su existencia constituye una verdadera amenaza para cualquier hombre:

The behaviour of the Wilis is similar to that of the Maenads, Lamiae and Empusae, of Greek mythology. The Maenads were known for their wild orgies and dancing, while the Lamiae seduced men «sucking their vital forces until they die» (Graves I:190). Robert Graves also wrote of the Bechlerinnen that «any man who meets them accidentally is forced to dance, sexually assaulted» (II:214). Kenneth McLeish notes: «Many Eastern religions also feature women (dakinis) who seduce men and during intercourse suck away their vital juices»⁶. (ctd. en Nebel 89)

En París, la interpretación protagonista de Carlotta Grisi en un papel hecho a propósito para ella junto a Lucien Petipa —hermano de Marius, el coreógrafo— fue apoteósica y garantizó a la artista un puesto de permanencia como *prima ballerina* del Palais Garnier hasta 1849.

Aunque en España los cronistas estaban ligeramente predispuestos a rechazar el espectáculo por asociarlo a Gautier y a sus antipatías por el país, lo cierto es que su estreno dos años después fue lo suficientemente positivo como para, al menos, recaudar una buena taquilla que costeara sobradamente los honorarios de su bailarina principal Guy Stephan. Pese a las dificultades en la puesta en escena cuyo juego de tramoya y engranajes debió de fallar en el último momento y provocar una caída del telón antes de tiempo, las críticas fueron en su mayoría positivas: «*Gisela* no es de esas obras que seducen a la multitud, ni que deslumbran por sus inesperados prodigios; pero es una composición llena de poesía, de novedad, de sentimiento, teniendo además el encanto de una música bellísima y muy adaptada a las situaciones» (ctd. en Hormigón 207).

Al ajustarse a las expectativas de los asistentes al Teatro del Circo de Madrid en cada una de sus representaciones *Giselle* encontró acomodo en el repertorio del *ballet* clásico, no solo en España, sino

⁴ En el libreto original de *Giselle* Gautier se refiere a las wilis como «ogras del vals» (ctd. en Nebel 91).

⁵ «Mis felicitaciones a ese padre que, solo recientemente, halló la manera más acertada de contener el poder de la sexualidad femenina de tal forma que pueda cumplir con su función conforme a la ley». Trad. propia.

⁶ «El comportamiento de las wilis es similar al de las Ménades, las Lamias y las Empusae [“forzadoras”] de la mitología griega. Las Ménades eran conocidas por sus salvajes orgías y bailes mientras que las Lamias seducían a los hombres “y les succionaban su fuerza vital hasta matarlos” (Graves I:190). Robert Graves también escribió sobre las *Bechlerinnen*, quienes “asaltaban sexualmente y forzaban a bailar a cualquier hombre que se toparan de forma casual” (II:214). Kenneth McLeish apunta: “Muchos [mitos] religiosos del este presentan a mujeres (dakinis) que seducen a los hombres y les chupan sus jugos vitales durante el encuentro sexual”». Trad. propia.

también en los escenarios de todo el mundo; ello permitió que se incluyera en las programaciones de las compañías a lo largo de las temporadas, en diferentes escenarios y con variedad de intérpretes hasta el día de hoy.

Y, sin embargo, pese al carácter icónico que se ha ganado a pulso a través de los siglos, aun tratándose de una historia tan manida como lo es el asunto del amor más allá de la muerte sigue resultando inspiradora.

Un ballet siniestro antes de Freud

Si el padre del Psicoanálisis optó por desarrollar su teoría tomando como base un cuento publicado en 1817 —*El hombre de arena*— no resulta inoportuno considerar que ese Romanticismo exacerbado de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), alimento para los ideales siniestros de Freud, se proyecte también en el libreto para el *ballet Giselle* en 1841.

Será que lo Romántico es intrínsecamente siniestro:

Romanticism had many faces, some born of the human spirit's need for a more beautiful and exciting world, others born of its fascination with the horrific, the degenerate, and the destructive. Though ballet dealt to some extent with both, it was uniquely suited to the representation of the former, and one ballet, perhaps more than any other, captured that yearning for the sublime, for a place beyond the limits of banal everyday existence. *Giselle* offered audiences an escape to a world of mystery, beauty, danger, and death, a vision that stirred the blood of poetic, as well as more prosaic, imaginations⁷. (Chapman 575)

Pongamos que lo Romántico da pábulo al efecto siniestro mucho antes de la llegada del artículo de Sigmund Freud (1856-1939). El concepto, al parecer ya había sido utilizado por el autor con anterioridad a la publicación del texto en el año 1919:

El término aparece en el caso Dora (1905), Psicopatología de la vida cotidiana (1901. Agregado de 1907), El hombre de las ratas (1909), Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910a), El motivo de la elección del cofre (1913), Tótem y tabú (1912-13), Conferencias de introducción al psicoanálisis (1916) y El tabú de la virginidad (1918 (1917)). En estas apariciones lo siniestro está vinculado a la «omnipotencia del pensamiento», lo femenino, la angustia, el «dejà-vu» y el deseo parricida. Los tres primeros temas aparecen en el texto de 1919 específicamente catalogados como productores del efecto siniestro. El último aparecerá de forma implícita. (Gordo 83-84)

De acuerdo con las conclusiones de Freud en aquel trabajo sería siniestro todo aquello que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás añadiendo además una definición del término formulada por Friedrich Schelling (1775-1854): «Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado» (ctd. en Freud, 17).

A dicha observación de Schelling cabría añadir la siguiente matización:

⁷«El Romanticismo tiene muchas caras, unas nacen de la necesidad espiritual de todo ser humano por un mundo más bello e intenso y otras nacen de una fascinación por lo terrorífico, lo degradado y lo destructivo. Pese a que el *ballet* trata ambas esferas, fue originalmente creado para la primera y uno en concreto, más que ningún otro, captó esa ansia por lo sublime y por un lugar más allá de los límites de una existencia cotidiana y banal. *Giselle* brindó a su público la huida hacia un mundo de misterio, belleza, peligro y muerte, una estampa que estimulaba las mentes poéticas, pero también aquellas más prosaicas». Trad. propia.

Schelling no dice que algo que estaba oculto ha llegado a manifestarse, sino que algo que debía haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado. El «pero» ahí presente lo confirma: algo, que constituye una condición que debería haberse producido, no ha tenido lugar. Y así propiamente nada ha llegado a estar oculto, nada ha alcanzado la condición de lo secreto. O dicho de otra manera: el campo de lo oculto, de lo secreto, no ha llegado a constituirse. Algo ha faltado, ha fallado, no ha sucedido. (González 3)

Serán esos aspectos acerca de lo «no sucedido» y sin embargo latente desde el comienzo de la obra —el cuento y, en el caso que nos ocupa, la representación del *ballet*— lo que provocará en el espectador el efecto siniestro y lo serán tanto en la obra original como en la versión contemporánea de Akram Khan. Recordemos que el relato de Hoffmann no ubica al lector en un espacio imaginario ni propio del reino de la fantasía, sino que parte de la realidad conocida por el lector y acerca a este a la narración mediante la primera persona: el cuento de los campesinos alemanes cumplía con estas características reconocibles y familiares a la audiencia del *ballet*.

Asimismo, reservaba Freud las últimas líneas de su artículo al análisis de los cuentos de hadas como ejemplo de experiencia siniestra adscrita al espacio de la imaginación y aseguraba que el lector estará siempre a merced de la elección temática que haga el autor para contar su historia, bien sea esta de carácter realista y coincidente con el mundo que el lector conoce o bien, por el contrario, de tipo fantástico. Es el caso del cuento de hadas, base de la creación coreográfica para *Giselle* en el libreto de Gautier.

Pero detengámonos ahora en el concepto de lo fantástico.

De lo siniestro a lo fantástico

Siguiendo los dictados de Remo Ceserani a la hora de definir lo fantástico nos encontramos con la problemática de lo histórico, lo filosófico y lo clasificatorio: por un lado, la opinión de aquellos que consideran que se trata de un género literario más, históricamente limitado a algunos autores y textos del siglo XIX, prefiriendo denominarlo «literatura fantástica del Romanticismo europeo», y, por otra parte, la idea de que lo fantástico no contempla límites históricos ni se ciñe a soporte artístico alguno, extendiéndose por diversos modos, formas y géneros.

Asimismo, evita Ceserani el adentrarse en complicaciones derivadas de la oposición «fantástico/realista» ya no por cuanto tiene de específica la definición del primero sino por las disyuntivas que igualmente plantea la definición de lo real.

Los repertorios bibliográficos más difundidos, los diccionarios biográficos de los escritores que han frecuentado los distintos géneros y subgéneros relacionados con lo fantástico, los ordenamientos por temas de las bibliotecas, los bancos de datos de las instituciones internacionales, las colecciones editoriales [...] las asociaciones de especialistas que se reúnen regularmente en Riverside, California, o en otras universidades estadounidenses, para discutir de Science Fiction and Fantasy, tienden, todos ellos, a mezclar en una misma, enorme olla lo fantástico romántico, definido por Todorov, con multitud de otros productos literarios, sin excluir los de la literatura de consumo, los de la literatura más trivial, perdiendo, con ello, toda posible identidad. (Ceserani 15)

Recordemos que Freud definía el hecho siniestro como la aceptación de aquello que es conocido, familiar y digno de confianza, pero cuya estructura se derrumba en el momento en que pasa a ser percibido a la inversa, como desconocido, extraño y no digno de confianza: «Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (ctd. Freud 12).

Para diferenciar entonces lo fantástico de lo siniestro, podemos aludir a los efectos que ambos conceptos suscitan en quienes los experimentan, es decir: al planteamiento alejado de esa realidad cotidiana que propone lo fantástico por una parte y el contexto conocido y familiar en donde se ubica lo siniestro, por otra. Contraviniendo las teorías introductorias de la compilación de David Roas «El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (Roas ctd. en Alazraki 8), diríase que al relato fantástico se acude voluntariamente persiguiendo una suerte de «evasión del mundanal ruido» (uno experimenta lo fantástico porque desea rechazar la realidad que lo rodea, durante el tiempo que duren esas vivencias) y que, sin embargo, a lo siniestro no se acude por iniciativa propia, sino que ello irrumpe inesperadamente en donde uno menos se lo espera (las cosas que mejor conocemos nos resultan siniestras en el momento en que empiezan a comportarse de forma extraña o a mostrar signos que nos son ajenos y del todo desconocidos).

Insisto en esta separación de ambos términos y la especial atención del carácter evasivo de lo fantástico, entre otros motivos, por considerar que solo gracias a este rasgo, lo fantástico pasa de ser un término aplicable al grueso de los relatos de ficción, a ser exclusivo de aquellos desarrollados en contextos imaginados.

Lo que separa a un cuento fantástico de otro tipo de ficciones (un cuento de hadas, por ejemplo) es la oportunidad dada al lector por la narración fantástica de identificar el universo representado con el suyo propio, intentando racionalizar los elementos sobrenaturales y hacer que rompan así, no solamente con las leyes naturales del mundo tal y como lo conocemos, sino también con la posibilidad misma de conocimiento racional de la realidad. Cito al profesor González Requena: «Las reglas de los universos narrativos que caracterizan a los cuentos maravillosos, si bien son diferentes a las que caracterizan nuestra realidad cotidiana, existen y están perfectamente establecidas» (55).

En su artículo sobre lo siniestro, Freud llama la atención sobre el asunto de la verosimilitud, un aspecto que difiere, a priori, del recurso empleado tradicionalmente en el relato fantástico: el hecho de que el lector tiende a adaptar su juicio a las condiciones de la realidad propuesta por la historia cuando esta es ficticia, pero de orientación realista, es decir: cuando incluye aspectos sobrenaturales, pero no en el contexto acorde y convencional de la fantasía.

Finalizaba sus reflexiones con dos referencias: una al determinante concepto del punto de vista narrativo en primera persona, retomando los ejemplos literarios de *El tesoro de Rhapsenit* y *La historia de la mano cortada* de Hauff; y otra a la utilización del humor en el relato, con los casos de *El andrajoso* de Nestroy y *El espectro de Canterville* de Oscar Wilde.

Sirvan los siguientes fragmentos del texto de Freud para ilustrar el sentido general de la propuesta:

El poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar [...] si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio. (Freud, 21)

Entre las muchas licencias de que goza el poeta también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella... El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos la impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión esta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. (Freud, 33)

El poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro [...] nos libera entonces a nuestra superstición [...] nos engaña al prometernos la realidad vulgar para salirse luego de ella. (Freud, 34)

¿Qué hay de fantástico y qué hay de real en la creación original de *Giselle*? ¿Hasta qué punto el espectador de la producción de Akram Khan se siente perturbado por lo que reconoce? ¿Acaso el público de 1841 no se dejaba arrastrar por los aspectos «reales» de la representación y el de nuestros días no puede evitar hacerlo?

La Giselle particular de Akram Khan

Tras el cierre de una fábrica textil en el Manchester de finales del siglo XIX, su comunidad de empleados, exiliados de patria y trabajo, sobreviven animando con sus bailes a los dueños de la antigua empresa. Entre ellos está Giselle, amante de Albrecht, un miembro de la próspera comunidad de propietarios disfrazado de paria para seducirla e Hilarión, astuto intermediario entre los dos grupos sociales separados por un enorme muro que, a su vez, está enamorado de Giselle.

El Acto I se revela a los ojos del espectador ubicando la acción en ese lado del muro habitado por los parias y en donde, de pronto, irrumpen los ricos propietarios con Bathilde (prometida de Albrecht) y su padre. La joven va ataviada con prendas que Giselle reconoce haber hecho ella misma en el departamento textil en donde antes trabajaba. En cuanto Hilarión delata a su rival como impostor y es obligado por el padre de Bathilde a escoger entre su vida privilegiada o la precariedad de una existencia marginal, Albrecht regresa a los brazos de su adinerada prometida, traiciona a Giselle y la abandona en un ataque de nervios que acaba con su vida.

El Acto II se ambienta en una de las fábricas abandonadas que ha sido tomada por las wilis, fantasmas de las antiguas empleadas: han trabajado hasta la extenuación y muchas han perdido la vida en el proceso como víctimas, no de la traición amorosa, sino de los accidentes laborales derivados de la codicia, la negligencia o la explotación. Son espíritus vengativos que portan cañas de bambú como símbolo de un pasado preindustrial. Giselle, recién llegada, todavía está apegada a los sentimientos que la dominaban en vida, aunque es obligada a sumarse al escuadrón de fantasmas por su dirigente, Myrtha.

Albercht está llorando la muerte de su amada ante su tumba y se esconde al advertir la presencia de los espíritus, pero, en cuanto Hilarión llega para hacer lo mismo, las wilis lo rodean y lo matan violentamente. Giselle se opone a continuar con esa dinámica de crueldad e impide que sus compañeras ataquen a Albrecht a quien todavía sigue amando, pese a todo.

Las wilis abandonan la fábrica junto a Giselle y Albrecht queda condenado como paria a vagar entre los dos lados del muro ahora que ambos grupos sociales se niegan a reconocerlo como miembro de su comunidad.

Además de Manchester, epicentro de la industria textil durante los siglos XIX y XX, esta nueva versión alude con su retrato de las clases pobres y trabajadoras a Bangladesh, lugar de nacimiento de los padres de Akram Khan (Londres, 1974) y, en la actualidad, ubicación de multitud de fábricas textiles. Durante la crisis económica de finales del XVIII Bengala trasladó su potencia productiva a la floreciente industria del algodón en Manchester y dejó a la ciudad de Dhaka en ruinas. A continuación, a mediados del siglo XX, la industria británica entró en colapso y arrastró consigo el hundimiento del capital y las inversiones que tendrían lugar en Dhaka en la década de los ochenta. La migración humana a medida que la economía ocupa y luego abandona sus sedes de producción barata fomenta el desplazamiento de grandes masas de trabajadores desde las áreas rurales hacia las ciudades y a través de las fronteras nacionales, a la búsqueda de sustento y seguridad; con ello también proliferan los puestos de trabajo clandestinos que en un 80-90% son ocupados por mujeres en condiciones de explotación y precariedad. Son parias laborales, «emigrantes económicos», a quienes la sociedad capitalista condena a un futuro incierto.

Los fantasmas a los que alude Khan en esta ocasión son explícita y figuradamente los de las víctimas del trabajo en condiciones extremas de inseguridad y precariedad, no vampiresas lujuriosas que aterrorizan a los hombres con su sed sexual inagotable, sino antiguas tejedoras, aunque igualmente vengativas y crueles.

Clásica y contemporánea

Dado que el propósito de ambos *ballets* es bien diferente: la idealización de un romance sobre el escenario del *Giselle* clásico y la denuncia de un problema político y social en la versión de Khan, resulta sencillo enfrentar ambas producciones: los puntos en conexión son casi anecdóticos, sin embargo, a la hora de analizar qué aspectos de ambas deben ligarse al sentimiento freudiano de lo siniestro lo cierto es que los dos ejemplos, tan dispares y aparentemente alejados, se acercan inevitablemente.

Tanto en uno como en otro se lanza una advertencia: la de que por muy acostumbrados que podamos llegar a estar con ciertos asuntos que forman parte de nuestra vida cotidiana, eso no significa que estos hayan dejado de ser amenazantes. La amenaza se encuentra latente, agazapada en las sombras de aquello que es digno de confianza y saldrá a la luz cuando uno menos se lo espere y, lo que es más

importante: sin que llegemos a identificarla en su totalidad con lo que llega a manifestarse así lo siniestro.

Ruth Little, dramaturga que ha colaborado con Khan en la adaptación del libreto, reconoce la implicación social del nuevo argumento:

When you start to look at a story that is about injustice and separation, and you realise that that is the story of our times, there was a sense of urgency around telling this story [...] emotive and effective in the sense that it reminds us that everything that we do at the moment is connected with these stories of inequality. It's the great prevailing problem of our lives and it leads to everything: to our environmental problems, climate changes issues...⁸

En los problemas de ese argumento ficticio protagonizado por Giselle, Hilarión y Loys el público también se ve reflejado: la ropa que llevamos se fabrica en espacios que incumplen condiciones de seguridad para sus empleados, se suceden accidentes a diario y muchos de ellos pierden la vida; los ricos dominan a los pobres; las personas se mueven por instintos egoístas y mienten, etc. Si el *Giselle* Romántico daba una segunda oportunidad al mentiroso y lo redimía de su culpa gracias al amor incondicional de la abnegada protagonista, en esta ocasión la oportunidad se concede al opresor laboral, al miembro de la casta de magnates que enfrenta en sus propias carnes el horror y las consecuencias de su negocio.

El personaje de Giselle ama en ambos casos y por encima de todas las cosas, pero, si en 1841 se servía de ese amor para salvar la vida a aquel que la había traicionado, en la versión contemporánea ese amor, aunque también salva al correspondiente personaje de la muerte, a la vez lo condena pues lo despoja de su estatus social que es, en definitiva, su bien máspreciado. Que Loys oculte su compromiso matrimonial con Bathilde es menos grave que el hecho de que oculte que pertenece a la clase adinerada y por ello Giselle, en un ejercicio de justicia poética, lo castiga.

Cerramos así esta comparación de las dos lecturas del mito de Giselle y las wilis, asumiendo que ambas producciones apelan a su manera al espectador y cada una en el contexto que la ve nacer se sirve de los medios a su alcance para advertir, desconcertar y mover a la reacción: el amor que trasciende a la muerte, la rivalidad de clases sociales, la mentira y la sed de venganza son los elementos clave y tanto el clásico de finales del siglo XIX con su gasa y su luz de gas como la minimalista y austera denuncia de explotación laboral de la que se empapa la adaptación de Akram Khan cumplen con su objetivo y son irremediabilmente siniestras.

⁸«Cuando te fijas en que la historia trata de la injusticia y la separación te das cuenta de que es la historia de nuestro tiempo y surge la necesidad de contarla de una manera emotiva y efectiva, de modo que nos recuerde que cada cosa que hacemos en la actualidad está conectada con esas narraciones sobre la desigualdad. Se trata del gran problema permanente de nuestros días y tiene que ver con todo: con cuestiones medioambientales, el cambio climático...». Entrevista en contenidos adicionales DVD, (Naxos Rights, 2017). Trad. propia.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, J. *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001: 8. Impreso.
- CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999: 12-13. Impreso.
- CHAPMAN, John. «Giselle», en *International Dictionary of Ballet*. Detroit: St. James Press, 1993: vol. 1, 575-576. Impreso.
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Baltimore: Penguin Books, 1955: i, 190. Impreso.
- HEINE, Heinrich. *Espíritus elementales*. Trad. José Antonio Molina Gómez. Madrid: Ediciones irreverentes, 2013. Impreso.
- HOFFMANN, E. T. A. *El hombre de la arena*. Precedido de «Lo siniestro» por Sigmund Freud. Trad. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991: 8-35. Impreso.
- HORMIGÓN, Laura. *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. (Serie Teoría y Práctica del Teatro, n.º 42). Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2017: 205-223. Impreso.
- RIVERA-ROSADO, Jesús. *El ballet romántico en España (1840-1859)*. *Apunts par la historia*. Madrid: Cumbres, 2018. Impreso.
- ROUSTANG, François. *Dire Mastery*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982. Impreso.
- SAINT-GEORGES, Henri de. *Gisela o Las Wilis: Baile fantástico en dos actos*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Mateis Muñoz. 1843. Impreso.

Revistas y tesis

- BELLO, Andrés. «Las fantasmas», *Museo de Ambas Américas*, tomo 1, n.º 11, 18 jun. 1842. Impreso.
- DURÁN LUCIO, Juan. «Sobre tres poemas de Víctor Hugo I», *Homenaje por el centenario de la muerte de Víctor Hugo*. Universidad Nacional Andrés Bello, vol. 1, n.º 11-12, 1983: 71-85. Impreso.
- GORDO SÁNCHEZ, Jaime. «Reflexiones en torno al concepto de *Lo Siniestro*: lo siniestro y la Escisión del Yo», *INTERSUBJETIVO*, n.º 1, jun. 2005: 83-95. Impreso.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «Emergencia de lo siniestro», *Trama&Fondo*, n.º 2. 1997: 51-77. Impreso.
- GUEST, Ivor. «The Two Giselles of the Romantic Ballet», *The Dancing Times*. Dic. 1968: 139-40. Impreso.
- MATÍA PATO, Inmaculada. «Un nuevo lenguaje: El *ballet* romántico en la escena del Madrid isabelino», *Revista de Musicología*, vol. XLI, n.º 1, 2018: 299-305. Impreso.

Periódicos

- RAMÍREZ, C. «Parte literaria. Teatro del Circo», *El Heraldo*, n.º 409: 4. 18 oct. 1843. Web. 28 nov. 2019 <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003321474&search=&lang=es>>.

Grabaciones

ENGLISH NATIONAL BALLET. *Akram Khan's Giselle*. NaxosRights (Europa). 2017. DVD.

Libros en línea

GAUTIER, Théophile et al. *Les beautés de l'opéra; ou, Chefs-d'oeuvre lyriques. Illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giralton, avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*. París, 1845. Web. 28 nov. 2019 <<https://archive.org/details/lesbeautsdelop00gaut/page/n83>>.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Mythologie in drei vorlesungsnachschriften 1837/1842*. Múnich: Fink, 1996. Web. 28 nov. 2019 <https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00041937_00001.html>.

Artículos en Internet

GAUTIER, Théophile. «Argument de Giselle (1841)». Web. 27 nov. 2019 <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/leli/villagran_m_a/apendiceA.pdf>.

NEBEL, Cecile. «Théophile Gautier and the Wilis», *Dalhousie French Studies*, vol. 39/40 (Verano/Otoño 1997): 89-99. *JSTOR* <www.jstor.org/stable/40837168>.

SALAS, Roger. «Acerca de Giselle», *El País*. 19-20-21-22-23 abr. 2013. Web. 27 nov. 2019 <<https://blogs.elpais.com/por-pies/2013/04/index.html>>.

VILLAGRÁN MORA, Abigail. «Análisis de la presencia literaria en el ballet romántico: Giselle, el efecto de la literatura en la puesta en escena». [Tesis]. Universidad de las Américas. 2005. Web. 20 nov. 2019 <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/leli/villagran_m_a/>.