

AMOR, MUERTE Y TRAICIÓN EN EL MUNDO DE LA DANZA CLÁSICA

*Luis Rodríguez de la Sierra*¹

La Sociedad Psicoanalítica Británica tiene una larga tradición de conversaciones con invitados distinguidos del mundo de las artes, siguiendo así los pensamientos de Freud sobre los artistas a los que consideraba en posesión de una gran perspicacia psicológica. Debido a mi interés personal e implicación con el ballet desde la infancia, he estado a cargo de tales intercambios con bailarines. Este trabajo se basa en reuniones y conversaciones con varios bailarines y coreógrafos: Irek Mukhamedov, estrella del Bolshoi y del Royal Ballet; Lady Deborah McMillan, la viuda del famoso coreógrafo inglés Kenneth MacMillan; Tamara Rojo, bailarina española y actual directora del English National Ballet; la gran Alicia Alonso, genio cubano de la danza clásica; Loipa Araújo, estrella del Ballet Nacional de Cuba y actual codirectora artística del English National Ballet, y los Ballet Boyz (William Trevitt y

¹ El Dr. Luis Rodríguez de la Sierra llevó a cabo sus estudios de medicina en Barcelona. Es psicoanalista y supervisor didáctico de adultos, niños y adolescentes de la British Psychoanalytical Society y analista didáctico de la SÉPÉA en París. Se graduó en la especialidad de psiquiatría en Barcelona y en Londres y, en esta ciudad, se formó también como psicoterapeuta de grupo. Trabajó durante años en el National Health Service y en el Anna Freud Centre; actualmente trabaja en la London Clinic of Psychoanalysis y en la práctica privada. Lleva a cabo tareas de enseñanza y actúa como conferenciante tanto en el Reino Unido como en el extranjero. Ha publicado trabajos sobre análisis de niños y adolescentes, alcoholismo y toxicomanías.

Michael Nunn, bailarines del Royal Ballet y codirectores de su compañía, los Ballet Boyz).

El baile ha estado asociado con casi cada fase de la vida a través de la historia de la humanidad, pero cuando comencé a pensar en este trabajo, me di cuenta de lo poco que se ha escrito en la literatura psicoanalítica sobre el tema. Una razón puede ser la creencia equivocada, pero bien difundida, que considera al ballet clásico como un espectáculo algo superficial y frívolo para la élite. Otra, también puede ser debida a un aspecto del ballet que tiene como objetivo la representación y la descripción de un mundo muy idealizado y perfecto donde la búsqueda obsesiva de un ideal de perfección y belleza, de la pureza de la “línea” va a menudo más allá de las posibilidades humanas. Muchos se preguntan si hay algo detrás de esto último. Puede ser que esta misma cualidad de perfección idealizada haya contribuido a la aparente falta de interés sobre el tema entre los psicoanalistas. Sin embargo, la realidad es que los coreógrafos crean la danza para expresar algo de su fuero interno, para ellos mismos, pero también para compartir esa vivencia con el público. Susan Langer (*The problems of Art*, 1957, p 5-12) nos recuerda que la imagen dinámica y simbólica así creada tiene los mismos rasgos y componentes que la vida emocional y por eso despierta sentimientos. Es una objetivación de la vida interior subjetiva. Ella considera la danza como una aparición de poderes activos, una imagen dinámica que partiendo de los movimientos de los bailarines crea una entidad virtual constituida por el vigor de la danza. Su potencia, sus conflictos y soluciones, su ritmo, expresan la naturaleza de la vida emocional; las crisis, la complejidad y la riqueza que caracterizan la vida emocional del hombre.

Aunque muy a menudo conversaciones entre psicoanalistas y artistas han tenido lugar en el seno de la Sociedad Británica de Psicoanálisis, por alguna extraña razón el ballet ha estado completamente ausente de estas charlas. Si esto es debido a la actitud en el mundo de las artes que tiende a intentar infravalorar el ballet, que se refiere a él como anticuado, ridículo, etcétera, o si tiene que ver, como decía yo antes, con la búsqueda muy específica de la perfección física y de la belleza que parece dominar al mundo del ballet, no lo sé. El 8 de marzo del 2009 encontré un artículo en un periódico inglés (*The Independent on Sunday*, Jenny Gilbert) cuyo título era: “Los bailarines son como los niños; se los debe ver pero no escuchar” (*Dancers are like children—they should be seen and not heard*). El artículo, huelga decirlo, se refiere a la actitud despectiva hacia lo que algunos consideran como la superficialidad y falta de inteligencia de los bailarines en general... Todos los bailarines que menciono antes son personas de gran inteligencia y sensibilidad artística y desmienten este prejuicio. ¿Es el ballet la cabeza de turco del arte...?

Cuando pensaba en cómo escribir este artículo, me encontré inmediatamente recordando una ocasión especial: Nureyev había muerto y la Royal Opera House le había organizado, con cierto retraso, un homenaje póstumo. Entre las varias personas que rendían tributo a su memoria, apareció Irek Mukhamedov, la estrella del Bolshoi, quien leyó un poema de Pushkin. Algo en su forma de leer el poema y las inflexiones de su voz cuando habló en ruso me recordaron la intensidad de Nureyev al bailar. Esa intensidad que Nureyev daba a sus interpretaciones era, probablemente, el resultado de su investigación minuciosa de la psicología de sus personajes o, quizá, algo basado en una comprensión intuitiva profundamente inteligente de la música

y de los papeles que interpretaba, algo similar a lo que Maria Callas dio al mundo de la ópera. Una característica del ballet ruso ha sido siempre la importancia que se da a la psicología de los personajes interpretados. Sin ella, el ballet se reduciría a una exhibición de virtuosismo acrobático incapaz de emocionar al espectador. Los bailarines y coreógrafos que logran conmover con su arte son aquellos que integran a su baile lo que piensan y sienten, consciente o inconscientemente, mostrándonos así el componente emocional de la danza. Oír hablar a Alicia Alonso de este tema confirma lo que acabo de mencionar. Recuerdo a Galina Ulanova en un ensayo de *Romeo y Julieta*, ya entrada en años y sin la ayuda del maquillaje y el vestuario, subir al escenario y transformarse rápidamente en una jovencita quinceañera, Julieta.

Algún tiempo después de haberlo visto por primera vez en el homenaje a Nureyev, vi a Mukhamedov bailar en “Rasputín” en una noche fría de verano inglés. Esa noche quedé convencido de que si había un bailarín capaz de trascender su lenguaje habitual, el corporal, era él. Ese fue el comienzo de este trabajo.

En las pocas ocasiones en las cuales los psicoanalistas prestan atención al ballet, suelen hablar, con razón por supuesto, de las vicisitudes típicas de la formación de un bailarín, ligadas sobre todo a la constante lesión de la autoestima, al profesor demasiado exigente y sádico que usa regularmente el ridículo y la humillación como parte de su método de enseñanza. Estas tácticas se racionalizan en el mundo del ballet exagerando la necesidad de corregir y avergonzar al estudiante para que tome conciencia de lo que no está bien y de lo que hay que corregir. La película *El cisne negro* (*Black Swan*) ilustra eso a la

perfección. *Las zapatillas rojas* (*The Red shoes*), con alusiones a la relación entre Diaghilev y Nijinsky, refleja magistralmente esta dinámica. Tanto en las dos películas que cito como en la relación entre Diaghilev y Nijinsky, las consecuencias son trágicas. Es esta actitud de ciertos maestros lo que el alumno vive como una herida narcisista. Esto debe ser digerido y utilizado productivamente por los estudiantes de ballet para evitar que se cree una herida permanente que podría afectar, y a veces destruir, la creatividad del alumno. La meta del buen profesor debe ser proporcionar al estudiante buenas experiencias balléticas que se puedan sostener después. Podemos establecer un paralelo entre la enseñanza del ballet y de muchas otras disciplinas, la psicoanalítica por ejemplo. En esta última el paralelo con la supervisión de candidatos es evidente y nunca mejor dicho aquello de que “no hay malos alumnos sino malos profesores”. Para Anna Freud, la parte más importante de un análisis era el primer encuentro, en el cual el analista debe saber cómo “enganchar” a su futuro paciente. Ese primer encuentro, como el primer amor, marca profundamente y no se olvida nunca (*Il y a toujours une première fois*, Luis Rodríguez de la Sierra, Paris, 2012). Todo esto, aunque cierto, no es el tema central de este “borrador” de un trabajo cuya intención es la de tratar de entender cómo coreógrafos y bailarines tratan de transmitir a través del lenguaje corporal, del movimiento, las emociones, sentimientos, y todos los matices del fuero interno de los personajes que retratan.

A primera vista, la danza clásica nos parecería una experiencia muy diferente y ajena a la psicoanalítica ya que nuestro trabajo se basa principalmente en la palabra, pero esto no es realmente siempre cierto puesto que también prestamos atención a una variedad muy rica de comunicaciones que son

de tipo no verbal. Esto es importante en todos los pacientes pero se vuelve muy relevante en los pacientes silenciosos y en aquellos que, por su naturaleza, comunican sus sentimientos a través de sus cuerpos. No es un grupo tan pequeño como parece a primera vista si tenemos en cuenta a los pacientes psicósomáticos, a la histeria de conversión, a los niños, a los adolescentes y a otros tantos.

Aunque el psicoanálisis y la psicología han tenido prácticamente poco que ver con el mundo del ballet en el pasado, los cambios que se han producido en el mundo de la danza clásica han hecho que las dos profesiones se acerquen y, para mi sorpresa, las varias conversaciones con bailarines organizadas por nuestra sociedad despertaron gran interés tanto en el público como en los psicoanalistas y en los bailarines. Actualmente se enfatiza la capacidad de transmitir emociones a través del baile, no sólo el deslumbrante despliegue de habilidades técnicas y energía corporal a los que el público ha estado acostumbrado. Es aquí donde Kenneth MacMillan, como coreógrafo, evoca y estimula el pensamiento analítico. Los ballets de Macmillan suelen ser sobre las exploraciones sombrías de los estados mentales del fuero interno de sus personajes. En parte, su disposición a retratar la soledad, los celos patológicos, la avaricia y la violencia en un medio usualmente asociado con el escapismo y los cuentos de hadas explica tanto la atracción sentida por sus grandes ballets en todo el mundo como la hostilidad con que sus esfuerzos fueron recibidos dentro de la Royal Opera House. Macmillan se convirtió primero en alcohólico y después dependía de los medicamentos recetados mientras luchaba con la depresión. Nos preguntamos entonces: ¿existe un vínculo entre la fragilidad mental y el poder creativo?

Tolstoi (*¿Qué es el arte?*, 1896) escribió una vez: “La misión del arte es despertar en nosotros un sentimiento ya vivido y luego por medio de movimientos, líneas, colores e imágenes expresadas en palabras comunicarlo a otros de forma tal que puedan experimentar el mismo sentimiento”. Esas palabras de Tolstoi nos muestran que el psicoanálisis y el ballet tienen más en común de lo que uno hubiera pensado a primera vista: vivencias, movimientos, imágenes y la transferencia de sentimientos son comunes al ballet y al psicoanálisis. En el ballet, evidentemente, está ausente la comunicación verbal. Desde esta perspectiva sería justo decir que el proceso educativo en la formación de los bailarines debe tener como una de sus metas revelar la individualidad de los artistas, poniendo de relieve sus rasgos personales únicos, contribuyendo así al desarrollo de su personalidad. Una comprensión psicoanalítica de todo esto podría ayudar a identificar los rasgos emocionales y caracterológicos únicos del individuo; descubriría los conflictos, problemas y ansiedades latentes, tanto inconscientes como preconcientes que obstaculizan su creatividad. Todo esto será perfectamente comprensible para cualquiera que esté familiarizado con la obra del coreógrafo británico Kenneth MacMillan quien intuitivamente muestra en sus coreografías una gama infinita de sentimientos. ¿Qué significa para el artista bailar en uno de sus ballets: (*Judas Tree, Mayerling, Manon*). ¿Cómo se comparan con los grandes clásicos como *Giselle, La bella durmiente, El lago de los cisnes*, etcétera? ¿Qué se siente al interpretar las obras de Balanchine donde se eliminan las emociones sacrificadas en aras de la llamada *pureza de la línea* y del baile por bailar y nada más? Gelsey Kirkland, famosa bailarina del American Ballet Theatre, describe lo que eso significaba para ella en su libro *Bailando sobre mi tumba (Dancing on my*

grave). ¿Qué pasa con el bailarín que se expresa a través de su cuerpo y a quien no se le da la oportunidad de verbalizar sus emociones, pensamientos, fantasías, o a aquel que no tiene el interés ni la inclinación a hablar de ellos? ¿Qué sucede cuando la sublimación proporcionada al bailar un tema, un argumento, no está a su alcance? ¿No es una de las grandes paradojas de la vida que una actividad como el baile que se asocia usualmente a estados de alegría y euforia pueda también asociarse a un sufrimiento intenso y doloroso?

Durante muchos años, Vaslav Nijinsky ha servido como el cliché romántico de un genio del ballet víctima de la locura en la flor de su juventud. Su sufrimiento se refleja en la cita siguiente de su diario (Nijinsky, 1936-68, pp. 168-169): “Una vez fui a dar un paseo y me pareció ver algo de sangre en la nieve. Seguí los rastros de sangre y sentí que alguien que todavía estaba vivo había sido asesinado... entonces Dios me hizo caminar hacia un precipicio diciéndome que lo habían herido y que había que salvarlo... Me acerqué al borde y resbalé, pero algunas ramas que no había notado antes detuvieron mi caída. Me quedé sorprendido y pensé que era un milagro. Dios había querido ponerme a prueba... finalmente me desenredé de los arbustos pero no caí. Dios me dijo: ‘*Ve a casa y di a tu mujer que estás loco*’. En el camino de regreso vi los rastros de sangre, pero ya no creía que fuesen reales”.

Chaikovski, un compositor estrechamente asociado al ballet, es otra figura frecuentemente mencionada al hablar de la danza clásica. Sus conflictos sexuales, no muy diferentes de los de Vaslav Nijinsky, se pueden ver en los ballets para los que compuso la música, especialmente *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*. Su lucha entre sus sentimientos homosexuales y la

presión de conformarse y casarse se refleja en el carácter del príncipe Sigfrido, reacio al matrimonio y finalmente enamorado de una mujer inalcanzable con quien no puede casarse, mitad mujer, mitad cisne, Odette. Odile, el cisne negro, la mujer sexual, la hembra, representa el peligro, la muerte y el miedo a la mujer. La amenaza del padre edípico representada por el hechicero von Rothbart nos muestra el drama vivido por Chaikovski. La presencia de la muerte evoca la pérdida de la madre del compositor primero al ir muy pequeño al internado y algo más tarde con su muerte. Este trauma se repite con la pérdida de su larga relación platónica y epistolar con Nadezhda von Meck, otra mujer inalcanzable a quien nunca conoció en persona.

Aurora, la bella durmiente, está destinada a dormir por cien años hasta que se despierte con un casto beso. Los conflictos y la ambivalencia del compositor con respecto a una relación heterosexual se pueden también ver aquí con el contraste entre una sexualidad durmiente, inocente y una sexualidad incipiente al despertar de ese sueño. Bruno Bettelheim escribe elocuentemente sobre la historia de *La bella durmiente* en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

El ballet clásico puede, por supuesto, representar todo tipo de cosas diferentes para muchos. Eso depende de las respuestas conscientes e inconscientes que provoca en el espectador, el entorno donde se desarrolla la experiencia, etcétera. Mi primer contacto con el ballet ocurrió cuando yo era un niño y mis padres me llevaron a ver a Tamara Toumanova y a Vladimir Oukhtomsky. Ella bailó, entre otras cosas, *La muerte del cisne*. ¡Quedé “enganchado” para siempre! Si pensamos en las etapas del desarrollo en la niñez, el amor, la muerte y la traición es,

posiblemente, un título muy apropiado para un artículo sobre el tema de la danza clásica. Estas tres cosas son muy importantes en el desarrollo de cualquier niño que tenga que lidiar con las vicisitudes de su primer amor; sentirse traicionado por el padre del sexo opuesto al que el niño ama apasionadamente, fantasías de muerte alrededor del padre rival y de sí mismo. Es interesante ver como este tema se repite muy a menudo en muchos de los ballets clásicos: *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La bayadera*, etcétera. Las ideas de amor, muerte y traición pueden encontrarse en las fantasías de individuos tanto normales como perturbados, así como en leyendas, imágenes artísticas y temas musicales. Si bien lo sublime parece yuxtaponerse a lo morboso, hay una amplia gama de fenómenos de amor y muerte que, psicoanalíticamente hablando, abarca un amplio espectro que va de lo normal a lo patológico. Las fantasías de morir con el ser querido, las fantasías de resurrección, el deseo de extender la vida y el amor después de la muerte pueden encontrarse en la música, la ópera, la literatura, en el cine, etcétera. En *Giselle*, Albrecht y Giselle se reúnen una vez más en el segundo acto después de la muerte de la protagonista; en *El lago de los cisnes*, (donde) Siegfried y Odette mueren juntos y viven para siempre después de la muerte.

En *Giselle* encontramos la representación de la imagen de la muerte de Hamlet (“*We have shuffled off this mortal coil*”) cuando Giselle entra a formar parte de las *Willis*. Su baile en el segundo acto describe el paso a un círculo de existencia diferente.

Los psicoanalistas siempre hemos tenido dificultades al explicar la naturaleza del amor, pero se ha insistido en que es un fenómeno narcisista basado no sólo en una idealización

tonta del ser querido sino, como dijo Platón, en un sentimiento de insuficiencia, deseo y anhelo. En la Edad Media el amor romántico era el amor no consumado sexualmente. La dicha eterna, un estado narcisista, está, según Schopenhauer, asociada al gran dolor de no lograr la posesión del otro. Un amor tan dolorosamente anhelante era a menudo para “el doble”; un amor narcisista, que en la mayoría de los esquemas psicoanalíticos del desarrollo puede ser más antiguo que el amor heterosexual. Nada define esto mejor que la expresión “mirando a sus ojos” que es lo mismo que mirarse en un espejo complaciente y placentero, la expresión de amor que a menudo se asocia a los bebés que miran a los ojos de sus madres. Lacan (*L'état du miroir*, 1936) nos habla de ello y Winnicott también en su artículo (1967) *Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño* (En *Realidad y juego*, 1967. Granica, Buenos Aires, 1972) donde describe cómo el niño se ve, por así decirlo, en la sonrisa o en el brillo de los ojos de la madre.

En *Don Quijote*, Cervantes se mofa del amor romántico. El protagonista no ama lo que es sino lo que él, un loco, imagina que existe. Freud (1914, “Sobre el narcisismo: una introducción”, Standard Edition 14: pp. 67-102. Londres: la prensa 1957), menos despectivamente, entendió que amamos a los demás por lo que creemos que una vez fue, o nos volvemos dependientes del objeto amoroso como compañero idealizado al vivir a través de él como si de esa forma nos adorásemos a nosotros mismos. ¿Esta cualidad narcisista del amor es patológica o también tiene raíces en lo normal? Los conflictos aparentes entre el narcisismo y el amor objetal (la capacidad de amar a los demás) se encuentran a lo largo del psicoanálisis y la mitología amor-muerte del amor cortesano medieval fue

cuestionada primero por Freud y luego por la obra de Kohut. La teoría de este último (1966), según la cual el narcisismo se despliega como una secuencia de desarrollo normal, sugiere nuevas dimensiones para la resolución de ciertas antiguas controversias. Una de esas controversias, de interés para artistas y psicoanalistas por igual, tiene que ver con la diferencia entre amar y estar enamorado. Este último es un estado transitorio, en gran parte narcisista, mientras que el amor se vive a menudo como un sentimiento más racional, más duradero, como una relación de objeto genital y más madura. Una vez que el establecimiento de un yo narcisista se entiende como un logro de madurez equivalente al amor objetal, es fácil, dice él, ver cómo amar y estar enamorado son sentimientos semejantes a fases anteriores del yo y pueden coexistir en el adulto. La esencia de la posición de Kohut es que hay una vida de desarrollo narcisista muy separada que nunca se supera sino que se transforma. Según esta opinión, la línea de desarrollo narcisista es paralela a la línea de desarrollo objeto-libidinal. La posición de Kohut requiere, por lo tanto, que abandonemos las viejas opiniones según las cuales el narcisismo es meramente un precursor de las relaciones de objeto y del amor objetal y, por lo tanto, un estado del desarrollo que debe ser superado. En lugar de eso, nos dice Kohut, debemos considerar la libido narcisista como algo que se transforma progresivamente y aceptar que dichas transformaciones son logros del desarrollo normal. Este nuevo punto de vista explicaría cómo personas que se enamoran románticamente (pensando en el amor romántico como una expresión del *self* idealizado o narcisista) son también capaces establecer relaciones de amor objetales, es decir, de amar a alguien por quien es y no simplemente por ser un reflejo narcisista de cómo fuimos o de cómo nos gustaría ser.

¿Cuáles son algunas de las transformaciones del narcisismo con potencial adaptativo? Kohut las enumera como la creatividad del hombre, su capacidad de empatía, de contemplar su propia mutabilidad, su sentido del humor y su sabiduría. ¿Y cuál es la relación entre la idealización romántica del otro y la creatividad? Kohut nos dice que para el individuo medio, la idealización, un punto de transición en el desarrollo de la libido narcisista, sobrevive sólo cuando se está enamorado. El individuo dotado de talento también idealiza su trabajo y se frustra con él. Ese trabajo, como una persona amada, tiene capacidades propias, no representa simplemente los deseos narcisistas no transformados del niño que busca su doble o su alma gemela, o la dependencia del objeto de su amor, un compañero idealizado a través del cual uno puede vivir la vida como desearía que fuera si fuese perfecto, la esencia del narcisismo patológico. Algunas de las ideas de Kohut sobre el narcisismo y la idealización pueden ser muy útiles para entender la creatividad que acompaña a algunos de los grandes ballets clásicos tales como *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, etcétera.

Alicia Alonso, la gran bailarina cubana, posee la inteligencia y la intuición artísticas que la hacen conquistar problemas físicos graves como la ceguera y en conversaciones con ella, es un placer oírla hablar de lo que el proceso creativo significa para ella como bailarina y como coreógrafa. Al escucharla, uno recuerda las palabras de Freud cuando nos dice que cuando tenía dudas sobre sus ideas, consultaba a los artistas. Alicia Alonso, en su conversación en Londres en el seno de la Sociedad Británica de Psicoanálisis, marcó un hito al ser la primera artista cubana en participar en una de las “Connecting conversations”, los intercambios a los que me refiero al

principio de este artículo y que consisten en conversaciones entre un psicoanalista y un artista.

El amor apasionado, “*l’amour fou*”, ha sido condenado bastante a menudo por el pensamiento psicoanalítico como patológico, como una forma de sado-masiquismo o como una expresión de aquellos estados de conciencia narcisistas patológicos requeridos para la idealización de un objeto amoroso frecuentemente no muy digno de amor. Dulcinea del Toboso sería uno de esos objetos que Don Quijote solamente puede amar a través de una idealización psicótica.

Se ha conceptualizado el amor de muchas maneras: romántica, sensual, parental, etcétera. Entre estas variaciones del amor aparece también, extrañamente quizá, la muerte. Las connotaciones mortales del amor se pueden ver de dos maneras: el ideal del amor romántico, un amor que no se consuma sexualmente, y el amor donde los amantes buscan consumir sensaciones al borde de la muerte en vez del orgasmo. No en vano los franceses se refieren al orgasmo como “*la petite mort*” (la pequeña muerte). Ambas ideas son el tema central en algunos de los grandes ballets clásicos como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La bayadera*, *La bella durmiente*, etcétera. Por otro lado, tenemos las connotaciones mortales de lo que los franceses llaman “*l’amour fou*”. Esto se encuentra en algunos de los ballets de Macmillan: *Romeo y Julieta*, *Mayerling*, *Manon*, *El árbol de Judas*. Todos estos ballets, aunque pertenecientes al mundo de la danza clásica, presentan una diferencia muy llamativa con los grandes clásicos que he mencionado antes. En las coreografías de MacMillan, los elementos sexuales y agresivos son casi explícitos y la coreografía no hace ningún intento de disfrazarlos. Tampoco lo hace Alicia Alonso en

su magnífica interpretación de *Carmen*, tan distinta a la estilización de su magistral *Giselle*. Alicia Alonso hace así un despliegue de su versatilidad al demostrar su capacidad de transmitir todo tipo de sentimientos. En el grupo de los ballets que he mencionado primero, los grandes clásicos, uno tiene que pensar inmediatamente en los ideales del amor romántico y la ausencia de actividad sexual real que conduce a la reunión de los amantes después de la muerte. El orgasmo se substituye así por la muerte y la reunión después de la muerte. Una característica central del amor romántico, como se entendía en la Edad Media, y más tarde, es la incapacidad de los amantes de vivir sin el otro.

Un tema que se repite en algunos de los ballets clásicos pero que también se puede encontrar en la literatura (en la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*, el amor se consume después de un largo período de espera) y en el mundo de la ópera es el de la unión que los amantes no lograron en vida sino en su muerte conjunta. Lo vemos en *El lago de los cisnes* y se insinúa en *Giselle*, donde vemos cómo Albrecht se queda solo después de su breve reunión con Giselle en el segundo acto cuando ella lo ayuda a derrotar a Mirta y a la muerte a la que fue condenado por ella. Aquí el amor romántico ha sobrevivido a pesar no estar atado a las viejas reglas de un caballero enamorado de una mujer casada de rango social superior o algún otro tipo de mujer inaccesible, como Odette, la mujer-cisne de *El lago de los cisnes*. En *Giselle* los papeles se invierten ya que es la mujer de rango social inferior quien se enamora románticamente de un aristócrata. Albrecht baila para vivir y de esa forma, con la ayuda de Giselle, logra desafiar y vencer a la muerte ya que en este ballet bailar es vivir.

Las nociones de muerte, amor y traición pueden entenderse de muchas maneras, por supuesto, y para ello tenemos en cuenta las varias etapas del desarrollo descritas clásicamente por Freud. En cada una de estas diferentes etapas, los conceptos que hoy debatimos tienen un significado diferente pero me limitaría a aplicarlos a la primera trágica historia de amor que todos los seres humanos atraviesan, una donde el amor es finalmente traicionado y donde el peligro de muerte o destrucción acecha a los protagonistas, es decir, el complejo de Edipo. A su alrededor, podemos tratar de especular sobre la noción de amor romántico actual que hoy en día sobrevive como humano y normal a pesar de muchos psicoanalistas que insisten en identificar su supervivencia meramente como un fenómeno neurótico. Creo, personalmente, que esa es una opinión muy limitada y empobrecida ya que el amor romántico puede ser considerado dentro de un amplio espectro que va desde lo normal hasta lo patológico. Pensemos por un momento en las diferentes pasiones desplegadas por los personajes de *Mayerling*, la obra maestra creada por MacMillan e interpretada la noche de su muerte por Irek Mukhamedov. Por supuesto, en el caso de *Mayerling* estamos hablando más de la pasión, del *amour fou*, que del amor romántico que se asocia a Albrecht y Giselle, a Siegfried y Odette, a Solor y Nikiya, a Florimund y Aurora; las mismas pasiones que vemos a MacMillan desarrollar y delinear también en *Romeo y Julieta*, *Manon*, *El árbol de Judas*.

A pesar de las apariencias, el mismo tema de amor y muerte descrito por Roland Petit aparece en su ballet *El joven y la muerte* (“*Le Jeune homme et la Mort*”, creado para Nathalie Philipart y Jean Babilée en 1946), la historia de un poeta que se suicida por amor, para encontrar que su tentadora es

la muerte. El conflicto simbólico aquí es entre el amor y la muerte, igualmente magnífico en su belleza, y presentando al muchacho el terrible dilema de tener que elegir entre la muerte que representa una liberación del dolor, del rechazo, de la soledad, y elegir el amor, que encarcela al espíritu aunque parezca que lo está liberando. En este ballet la muerte logra la última liberación y al hacerlo vuelve a la idea propagada por el amor romántico: que la última consumación del amor no es el orgasmo, sino que sólo se puede lograr a través de la muerte.

Las fantasías de amor y muerte condensadas en el deseo de morir con la persona amada son parte de aspectos normales y patológicos de amar y del enamoramiento. Uno de los temas románticos clásicos por excelencia es el anhelo de una persona de morir con un ser querido. Es un hecho que muchos, ya sea consciente o inconscientemente, tienen la fantasía de que la máxima prueba de amor es la de morir o desear morir con la persona amada. Encontramos este fenómeno en los grandes ballets clásicos y sin duda es el tema central de *Mayerling* (MacMillan). Es quizás importante recordar que el amor apasionado no es necesariamente incompatible con principios como la constancia del objeto y la preocupación amorosa por el objeto amado. Todo depende del funcionamiento normativo del yo y de la capacidad de individuación y de amor hacia el objeto, cosas que previenen la pérdida patológica de los límites entre el yo y el objeto. Las oscilaciones en el funcionamiento de adaptación del yo permiten la fusión y la reunión de dos individuos cuyas identidades separadas están fundamentalmente intactas a pesar de experiencias regresivas temporales de la fusión. Por otro lado, la patología se produciría si la persona no resuelve los deseos conflictivos de separación y unidad. Por lo tanto, la fantasía de morir juntos en su sentido patológico

estaría caracterizada por la fusión patológica a consecuencia del disturbio caracterológico o permanente de la función del yo, sobre todo cuando se trata de la regresión incontrolada a un estado en el cual el *self* y el objeto se perciben como un todo, el resultado de una fusión total. Las sensaciones subjetivas de la fusión con el otro pueden variar en un espectro que va de lo normal a lo patológico de acuerdo a los niveles de funcionamiento del yo y al grado de transformación del narcisismo, de la normalidad a la patología.

La conexión entre los temas de resurrección y el amor romántico se aclara cuando descubrimos que ciertas fantasías de resurrección contienen ideas de felicidad sensual después de la muerte, como en la condensación de las fantasías de morir juntos y resucitar después, fantasías evocadas por la llamada “pequeña muerte” (*la petite mort*) del orgasmo. Las sensaciones de muerte y fusión que acompañan al clímax sexual son parte de la gama normal de fenómenos psíquicos. Debe quedar claro, creo, que las fantasías de resurrección (*Liebestod*) van de lo normal a lo patológico. En el ballet *La bella durmiente* vemos lo opuesto de la fantasía de morir juntos: el deseo de ser despertado y resucitado de un sueño sepulcral para así conseguir la reunión con el objeto amado. Está lleno de todas las connotaciones del despertar sexual. El contenido manifiesto en el deseo de ser despertado por el ser amado refleja el deseo latente opuesto al de morir para reunirse con él.

Me gustaría ahora centrar nuestra atención en dos ballets que presentan un tema fascinante, que no sólo es el deseo de morir juntos, sino que representa un pacto suicida. Me refiero a *Romeo y Julieta* y a *Mayerling*, entre otros. Ernest Jones (que escribió específicamente sobre la muerte juntos en dos artículos: “Morir juntos”, 1911; “Un caso inusual de morir

juntos”, 1912) concluye que el deseo de morir juntos es una repetición del deseo original de dormir y estar, por supuesto, con la madre. Es un suicidio sin intención suicida donde el deseo de morir en los brazos del ser amado representa un deseo de procrear un niño con el ser querido y, en otro nivel, un retorno al vientre de la madre.

El tema de la traición, componente importante del complejo de Edipo, se encuentra ampliamente representado en el mundo del ballet clásico: Giselle traiciona a Hilarion; Giselle es traicionada por Albrecht quien, sin que ella lo sepa, está comprometido con Bathilde. En *El lago de los cisnes*, Siegfried traiciona a Odette con Odile y en otro de los ballets de MacMillan, *Manon*, la protagonista traiciona a su joven amante Des Grieux y lo abandona por un hombre mayor. En *La fuente de Bajchisarái*, Jan Girei deja a Zarema por María. En todas estas obras, la traición (en aras del amor) lleva a la muerte. Las connotaciones edípicas del tema son clarísimas y nos recuerdan, repito, que fue Freud quien, en su *Introducción al psicoanálisis*, nos recordó que los artistas lo sabían todo antes de que se inventara el psicoanálisis. Hablamos, evidentemente, del dilema universal e insoluble de querer matar a la persona que, al mismo tiempo, hay que preservar. Cómo estas preocupaciones se transforman en arte es algo magistralmente ilustrado por MacMillan tanto en *Mayerling*, como en algunos de los otros ballets suyos que he citado en este artículo. La danza, según Curt Sachs (*The world history of dance*, 1966), expresa los sentimientos que el nacimiento, la sexualidad y la muerte despertaron en el ser humano y representa la capacidad de simbolizar que escenifica esta imagen dinámica como objetivación de la cultura. En su obra MacMillan demuestra lo ya descrito por Sachs: que aunque ha pasado mucho tiempo desde que la

danza prehistórica tuvo lugar alrededor del Tótem, la danza actual es una vivencia sublimada que produce un placer social entre los espectadores porque su significado primitivo sigue latente en nuestro inconsciente. Parafraseando a Sachs, yo diría que aunque es difícil rastrear todo eso en los grandes clásicos del período romántico, los ballets de MacMillan lo hacen presente a través de los sentimientos intensos que provocan.

Bibliografía

- BETTELHEIM, B.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. London, Thames & Hudson, 1976.
- FREUD, S. (1914); "Introducción del narcisismo". En *Obras Completas*, op. cit., t. XIV.
- FREUD, S. (1916): "Introducción al Psicoanálisis". En *Standard Edition*, XVII, Londres: la prensa 1957.
- GILBERT; J.: "Dancers are like children-they should be seen and not Heard". En *The Independent on Sunday* del 8 de marzo de 2009.
- JONES, E. (1911): "On dying together". En *Essays in Applied Psychoanalysis*, London, Hoggarth Press, 1951.
- JONES, E. (1912): "An unusual case of dying together". En *Essays in Applied Psychoanalysis*, London, Hoggarth Press, 1951.
- KIRKLAND, G.: *Dancing on my grave: An autobiogrophy*. Published by Berkley books, New York, 1986.
- KOHUT, H.: "Forms and transformations of narcissism". En *Journal of the American Psychology*, 1966.
- LACAN, J.: "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica"

- En: *Escritos I*, México, Siglo Veintiuno, 1972, pp. 11 a 18.
- LANGER, S.: *The problems of Art*. Published by Barnes & Noble, New York, 1957.
- NIJINSKY, V.: *Diario*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- RODRÍGUEZ DE LA SIERRA, L. (2012): *Il y a toujours une première fois*. (Trabajo aún no publicado), Paris, 2012.
- TOLSTOI, L.: *¿Qué es el arte?* Barcelona, Alba, 1896.
- WINNICOTT, D. (1967): “Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño”. En: *Realidad y juego*. Buenos Aires, Granica, 1972.