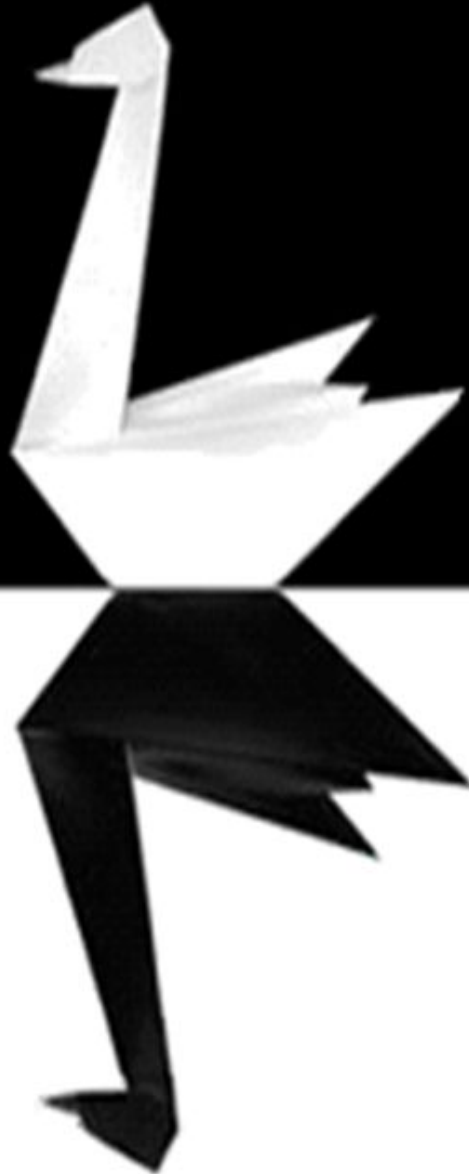


**"DESARROLLOS SOBRE PATOLOGÍA
DEL IDEAL (YO IDEAL) "**
Psicoanálisis aplicado a la película "El Cisne Negro"



Autores:

Dr. Alberto Loschi - Lic. Antonio Virgillo
Lic. Inés Lamuedra - Lic. Verónica Sánchez
Lic. Alicia Vidal

Notas de introducción:

A modo de introducción haremos un breve comentario acerca de la simbología de los cisnes en general y en especial de los cisnes negros.

Los orígenes del simbolismo animal se relacionan con el totemismo y la zoolatría. Y si consideramos que el tótem encarna al 'padre muerto', el protopadre, podemos decir que la figura del cisne remite y contiene ese padre primitivo.

En la mirada mítica los animales no son una mera existencia instintiva. En ellos burbujan fuerzas sutiles, naturales y poderosas.

El simbolismo del cisne puede variar dependiendo de las diferentes tradiciones, pero en general se lo utiliza como símbolo del amor puro, que perdura más allá de la muerte, ya que una vez que encuentran pareja, se unen a ella de por vida, y si alguno de los dos muere, el otro rechaza encontrar un nuevo compañero.

Por ser un animal que vive en el agua, se lo relaciona con la participación en la esencia de la vida, por lo tanto con la mujer, aunque otras tradiciones ven en ellos una imagen masculina.

Bachelard, profundizando más en el mito del cisne, reconoce en él su hermafroditismo, pues es masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico, y femenino por el cuerpo redondeado y sedoso. Por todo ello la imagen del cisne se refiere siempre a la realización suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto canto (símbolo del placer que muere en sí mismo).

El canto del cisne:

Se dice que este animal muere cantando y puede presentir su propio fin, incluso dejando oír su más bello canto en este justo momento, viniendo de ahí la tan famosa frase "el canto del cisne".

A qué se refiere la expresión "canto de cisne"?

Generalmente a la última actuación de una persona, un acto que suele ser heroico o especialmente destacado. El origen de esta frase lo encontramos en la Antigüedad clásica. Poetas como Marcial o Virgilio coincidieron, en su momento, en que el cisne tenía la habilidad de predecir su propia muerte, y cuando lo hacía, en la proximidad de su hora, emitía el canto más bello que jamás había proferido. Esto es realmente una creencia popular, pero ha pasado a nuestro idioma como parte de nuestra herencia cultural.

Teoría del "Cisne Negro":

Esta teoría se debe al matemático y financista libanés Nassim Taleb, quien la define como aquellos eventos que se presentan de manera súbita y sorpresiva, causando un gran impacto. Estamos hablando de situaciones que rara vez se presentan y cuando se dan es de manera muy esporádica, incluso una vez en la

vida; pero, aunque la probabilidad de su ocurrencia sea remota, no se descarta del todo.

En palabras del propio autor, *"antes de ocurrir, los hechos son impredecibles. Después, retrospectivamente son predecibles. Incluso tenemos métodos científicos para explicar lo que pasó"*.

El profesor Taleb lo define en su libro: "El cisne negro, el impacto de lo altamente improbable", como un *hecho fortuito* que satisface estas tres propiedades: gran repercusión, probabilidades imposibles de calcular y efecto sorpresa. En primer lugar, su incidencia produce un efecto desproporcionadamente grande. En segundo lugar, tiene una pequeña probabilidad pero imposible de calcular en base a la información disponible antes de ser percibido el hecho. En tercer lugar, una propiedad nociva del "cisne negro" es su efecto sorpresa: en un momento dado de la observación no hay ningún elemento convincente que indique que el evento vaya a ser más probable. Desde luego, estas propiedades no son ajenas a las crisis financieras que vivió el autor cuando se ganaba la vida como operador bursátil.

Este es el caso, por ejemplo, del grave accidente nuclear de Fukushima en el Japón, el cual se produjo pese a todas las previsiones que se tomaron después de los dos anteriores en Hamsbur y Chernóbil. También se han considerado cisnes negros por parte de los analistas el derrame de crudo en el Golfo de México en 2010, el ataque a las Torres gemelas en Nueva York, o la crisis financiera global reciente.

Nosotros podríamos agregar que los accidentes entrarían dentro de esta categoría de "cisne negro".

Pasamos ahora a una sinopsis del ballet "El lago de los cisnes", que es el primero de los tres que escribió el compositor ruso Tchaikovski (1840-1893). Este ballet es uno de los más conocidos de este compositor. Su primera presentación tuvo lugar en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1877. Paradójicamente, no fue muy aceptado en su momento.

"El lago de los cisnes":

Primer acto:

En uno de los jardines de su castillo, el príncipe Sigfrido celebra, junto con sus amigos, su cumpleaños. La reina, madre de Sigfrido, llega a la fiesta para recordarle a su hijo que debe escoger una esposa y que, con ese propósito, le ha preparado una fiesta al día siguiente, a la que estarían invitadas jóvenes muchachas. El príncipe deberá elegir a una de ellas. Esto causa una gran tristeza en Sigfrido. Sus amigos deciden invitarlo a ir de caza.

Segundo acto:

En el bosque cerca del lago comienzan a salir de las aguas unos cisnes que se van convirtiendo en hermosas jóvenes. Sigfrido llega al lago y apunta con su ballesta hacia las jóvenes-cisnes cuando aparece su reina, Odette. Ella le cuenta que fue transformada en cisne junto con sus compañeras por el malvado mago Rothbart, que vuelven a su forma humana solamente en la noche y que el hechizo solo puede romperlo aquel que le jure amor eterno.

El príncipe y la Reina Cisne se enamoran rápidamente. Cuando Sigfrido va a jurarle amor eterno a Odette aparece Rothbart, quien hace que las jóvenes vuelvan a convertirse en cisnes, para evitar que el príncipe rompa el hechizo. Antes de que se marche Odette, Sigfrido le dice que jamás la va a volver a ver ya que no puede jurarle amor eterno a un ave.

Odette se aleja convertida en cisne.

Tercer acto:

Se celebra la fiesta en el castillo donde Sigfrido deberá elegir esposa. Entra la reina madre junto a Sigfrido y el maestro de ceremonias da comienzo al festejo. Se presentan las jóvenes casaderas y la reina madre le pide a Sigfrido que elija esposa. Él piensa en Odette, se niega a escoger esposa y su madre se enoja con él. En ese momento el maestro de ceremonias anuncia la llegada de un noble desconocido y su hija. Es el barón Rothbart que llega a la fiesta con su hija Odile. El príncipe, hechizado por el mago, cree ver a Odette en Odile (de ahí que muchas compañías de baile utilicen a la misma bailarina para ambos papeles). Él la escoge como su esposa, la reina madre acepta y Sigfrido le jura a Odile amor eterno. Rothbart se descubre y muestra a Odette a lo lejos. Sigfrido se da cuenta de su terrible error y corre desesperado hacia el lago.

Cuarto acto:

A las orillas del lago las jóvenes-cisnes esperan tristemente la llegada de Odette. Ella llega llorando desesperada, contándoles a sus amigas los tristes acontecimientos de la fiesta en el castillo. Aparece Sigfrido y le implora su perdón. Reaparece Rothbart reclamando el regreso de los cisnes. Sigfrido y Odette luchan contra él, pero todo es en vano, pues el maleficio no puede ser deshecho. Los dos enamorados se lanzan al lago. Rothbart muere a consecuencia de ese sacrificio de amor y los otros cisnes son liberados del maleficio. Se ven aparecer sobre el lago los espíritus de Odette y Sigfrido, ya juntos para siempre.

Existen otras versiones para el final del cuarto acto. En algunas, Odette y Sigfrido luchan por su amor y rompen el hechizo matando a Rothbart y pudiendo así vivir juntos.

En otras, Odette, al descubrir que Sigfrido ha jurado amor eterno a otra y que, por tanto, el hechizo no puede ser roto, sale llorando y se suicida tras despedirse del mago y de su enamorado, este final podría coincidir con el de la película que nos convoca.

Síntesis de la película "El Cisne Negro":

Nina Sayers es una joven bailarina de una prestigiosa compañía de ballet de Nueva York. Vive con su madre, Erika, bailarina retirada quien en su juventud llegó a ser integrante del cuerpo de baile, no habiendo podido cumplir con su anhelo de ser primera bailarina.

La compañía de ballet a la que pertenece Nina atraviesa por un mal momento, por lo que su director, Thomas Leroy, decide re-estrenar "El lago de los Cisnes". Para interpretar el papel protagónico de esta obra escogerá a una nueva bailarina, pues considera que su bailarina principal actual, Beth Macintyre ya no llama tanto la atención.

La protagonista deberá ser capaz de interpretar tanto al inocente Cisne Blanco como al malvado Cisne Negro.

El día de la audición, Nina despierta con un sueño en el cual se ve bailando el Cisne Blanco en la escena del prólogo, cuando Rothbart lanza su hechizo.

Durante la audición es duramente criticada por Thomas con respecto a su técnica rígida, que si bien sería perfecta para la interpretación del Cisne Blanco, no lo es para la del Cisne Negro. Además, en ese momento, es interrumpida por Lily, la chica nueva que viene de San Francisco.

Nina visita a Thomas para pedirle que reconsidere darle el papel. Él le dice que su manera de bailar sistemática y delicada la hace ideal para interpretar el Cisne Blanco, pero que le falta la pasión y la soltura del Cisne Negro. A continuación fuerza un beso en ella, a lo que le responde mordiéndolo. Más tarde, Nina es elegida para ser la Reina Cisne.

La joven comienza a presenciar sucesos extraños a su alrededor y en su propio cuerpo. Se le aparece su doble en el túnel del subte; en su espalda aparecen marcas de que se ha rascado y sangra.

Luego de ser presentada como la nueva primera bailarina por Leroy, Beth se enfrenta a él y a Nina y, más tarde, es atropellada por un auto que destroza sus piernas. Thomas cree que lo hizo intencionalmente.

Thomas se vuelve cada vez más crítico del baile "frígido" de Nina como Cisne Negro, le dice que debe dejar de ser tan perfeccionista y dejarse llevar. La incita a tocarse y a disfrutar un poco.

Lily comienza a hacerse notar, resultando ser todo lo contrario de Nina. Thomas la describe como talentosa, espontánea y abierta al bailar, por lo que Nina empieza a verla como a una rival que amenaza con ocupar su lugar.

La relación entre ambas bailarinas no comienza bien por las indiscreciones de Lily sobre comentarios de Nina acerca de Thomas. Para compensar la situación, Lily llega a su casa y la invita a cenar. Nina primero se niega, pero ante la intromisión y oposición de su madre termina aceptando.

Durante la salida, Lily le ofrece a Nina una cápsula de éxtasis.

Al llegar al departamento, bajo los efectos de la droga y el alcohol, Nina tiene otra pelea con su madre, se encierra en su cuarto y tiene relaciones sexuales con Lily.

A la mañana siguiente Nina se despierta sola y tarde para el ensayo. Cuando llega al estudio se encuentra a Lily bailando como la Reina Cisne. Furiosa la enfrenta y le pregunta por qué no la despertó a la mañana. Lily extrañada le dice que pasó la noche con uno de los muchachos que habían conocido. Esto pone en evidencia que Nina alucinó todo el episodio del sexo.

Las alucinaciones de Nina empeoran durante los ensayos y en su casa, que culmina en una violenta pelea con su madre y un desmayo de la joven.

Preocupada por el comportamiento de su hija, Erika trata de impedir que asista al estreno, pero Nina fuerza su camino a través de ella e insiste en que ella sí puede bailar.

Lily y Thomas se desconciertan al verla llegar ya que Erika había llamado diciendo que estaba enferma.

Durante el primer acto todo va bien hasta que Nina se distrae cuando tiene una alucinación, y se cae de los brazos del príncipe.

Angustiada regresa a su camarín y se encuentra con Lily vestida como el Cisne Negro, quien burlonamente le anuncia su intención de bailar como tal. Nina se enfurece y la empuja contra un espejo que se rompe. Forcejean y Nina termina clavándole un trozo de vidrio en el vientre, y matándola. Nina esconde el cuerpo y sale al escenario donde interpreta con pasión y sensualidad el Cisne Negro. Sus ojos se ponen rojos, sus brazos se cubren de plumas y se convierten en alas, y finalmente se transforma en un cisne negro.

Al final del acto recibe una gran ovación del público y del resto del elenco. Thomas le dice que vuelva al escenario a recibir los aplausos y ella, tomándolo por sorpresa, lo besa apasionadamente.

Al volver a su camarín, alguien golpea su puerta. Nina abre y se sorprende al ver a Lily que vino a felicitarla por su maravillosa actuación como el Cisne Negro. Entonces se da cuenta de que su pelea con Lily era una alucinación, pero ve el vidrio destrozado. Baja la mirada hacia su estómago y encuentra una profunda herida de la que extrae un trozo de vidrio. Se da cuenta de que se apuñaló a sí misma. Llorando se prepara para el último acto y baila en el escenario sin problemas como el Cisne Blanco.

En los últimos momentos del ballet, antes de arrojar al vacío, ve a Rothbart, al príncipe y por último a su madre, que llora sentada en la audiencia.

Nina cae mientras la mancha de sangre aumenta en su vientre. El teatro estalla en aplausos.

Cuando Thomas y el resto del elenco la felicitan entusiasmados por su actuación, Lily grita horrorizada al descubrir que Nina está herida. Thomas manda por ayuda y le pregunta desesperado a Nina qué es lo que hizo. Con su mirada fija en las luces del escenario, Nina dice: "Lo sentí. Perfecto. Fue perfecto". A medida que la pantalla se funde a blanco, se escucha al público aclamando su nombre.

Prehistoria de Nina:

Erika, madre de Nina, es una ex bailarina que en su juventud llegó a ser integrante del cuerpo de baile, no habiendo podido cumplir con su anhelo de ser la primera bailarina.

Al fracasar en la concreción de ese ideal sublimado, y no pudiendo resignarlo y hacer un duelo por ello, hace una regresión a un ideal sexual más primario: *'tener un hijo del Padre'*. Esto la lleva a tener un affaire con un sujeto del cual queda embarazada y que luego desaparece. Reproduce el contenido de todos los mitos de héroes. Un dios (Zeus) metamorfoseado en una apariencia animal o humana posee y embaraza a una mujer para luego desaparecer. El producto de esa unión es un héroe destinado a una acción maravillosa y su posterior muerte. Así es el mito de Leda y el cisne y, con el mismo contenido aunque con otro relato, el argumento del "Lago de los cisnes" donde el hechicero Rothbart ocupa el lugar de Zeus. Con Zeus o Rothbart resulta obvia la referencia al padre del incesto. En el caso de Nina, ese protopadre está encarnado por un desconocido desaparecido del que sólo se sabe que era un bailarín-coreógrafo al ser mencionado de manera encubierta, como un secreto, en una charla, entre Erika y Nina.

El embarazo de Erika resultó así un cisne negro, un accidente.

A raíz del mismo, Erika tiene que renunciar a seguir con su carrera de bailarina. Debe haberse debatido entre abortar y continuar bailando, o abandonar su ideal de ser primera bailarina y continuar con el embarazo. En la realidad aconteció esto último, pero en lo real del mundo interno aconteció lo primero. Erika desmintió que ese ideal había ya fracasado y lo sustituyó por el embarazo. De ese modo 'aborta' en el nuevo ser el proceso de separación-individuación (lo no nacido), y continúa bailando a través de Nina. En la simbiosis con Nina perpetúa ese embarazo ideal, un 'embarazo' que encubre un 'aborto'.

En el feto queda depositado y encarnado el ideal al que Erika no había renunciado. Por lo mismo tampoco podrá diferenciarse de la hija en tanto Nina es la portadora de ese ideal. A través de la simbiosis madre-hija se perpetúa el embarazo. No hay nacimiento. Nina queda marcada con esa identificación directa al ideal materno. Es un trauma mudo que precede y preside su existencia, marcando un destino.

Ella nace y crece bajo la sombra de ese destino, que viene con la carga del ideal de la madre y, más allá, de sus ancestros.

Sin un padre adoptivo y con una madre que sólo vive para una hija que la continúe como bailarina, Nina crece bajo esa sombra, dedicándose al baile como una prolongación, sin diferencia, del cuerpo de la madre.

Cuando Beth, la primera bailarina de la Compañía de Ballet a la que Nina pertenece debe retirarse, y Nina tiene la posibilidad de concursar para

sustituirla, parece repetirse lo mismo ocurrido antes de su nacimiento: *la madre se retira y ella recibe esa herencia*. Pero ahora, este suceso de la realidad tridimensional la lleva a tener que diferenciarse, a desprenderse del cuerpo de la madre con el que está consustanciada, consustanciación sólo posible en la bidimensionalidad de la identificación directa. Nina ha vivido hasta el momento en la bidimensionalidad de un sueño. En ese sentido aún no ha nacido al mundo de la realidad tridimensional. Y el film comienza con ese sueño.

El sueño:

"Anoche tuve un sueño muy raro. Soñé que bailaba el Cisne Blanco, pero era una coreografía diferente, era más bien como el Bolshoi. Era el prólogo, cuando Rothbart lanza su hechizo".

La escena del comienzo muestra a la primera bailarina –el Cisne Blanco– en el momento –prólogo– en que es seducida y hechizada por el brujo Rothbart. Es la escena de incesto; ideal en el que Erika y Nina quedan identificadas. La coreografía del Bolshoi alude a otra época, mientras que la bailarina que aparece en el sueño es Nina misma. Se superponen así una escena del pasado (Erika) con su presente (Nina). Tal escena condensada es memoria de lo que está en su génesis –la seducción y embarazo de Erika–, y la que anuncia su destino en tanto no ha metabolizado y transformado la identificación directa con la madre, no se ha diferenciado.

Este sueño es previo a la audición para elegir el elenco de “El lago de los cisnes”. Consideramos que tal audición es el estímulo que activa aquello que está latente desde antes de su gestación: el trauma mudo. El contenido del mismo, por ser previo a su existencia, no puede ser recordado, vuelve entonces en forma alucinatoria, alucinación onírica que ocupa el lugar del recuerdo.

Este sueño es una suerte de prótesis de un recuerdo. A través de imágenes oníricas Nina “recuerda” aquello que nunca fue consciente, las memorias de su origen.

Representa, por un lado, la escena de su concepción: su madre es seducida y poseída por un ser ideal, el brujo, que encarna al protopadre. Éste la embaraza y luego desaparece. Pero deja su marca trágica que marca un destino: el hijo del incesto.

A la vez, esta primera escena representa el momento de la identificación directa con el ideal materno: Nina es la “hechizada” siendo un feto, marcada por esa herencia.

El hechicero encarna a los antepasados trágicos, los padres del incesto, es ‘el muerto’, el que transmite toda la carga ancestral.

El sueño escenifica la identificación directa de Nina con ese ideal. Un ideal que obliga al incesto y que es muerte.

La transmisión psíquica. Identificaciones directas:

S. Freud ha expresado, a partir de 1913, en "Tótem y Tabú"^[1] que, nada de lo que haya sido retenido podrá permanecer completamente inaccesible a la generación que sigue o a la ulterior.

Poco más tarde, en 1914, nos dice que "*his majesty, the baby*", debe cumplir los sueños, los irrealizables deseos de los padres, deseos que contienen, a su vez, los contenidos provenientes de sus antepasados.

Estudiando la patología del Ideal (yo ideal), pensamos que las identificaciones directas actúan como propiedades estructurales de la vida entera del sujeto. Son ejes organizadores de la vida psíquica. Los mitos dan figurabilidad a esos contenidos inefables, que cobran expresión en el delirio, las alucinaciones, la actuación.

Según Rascovsky^[2] la angustia de nacimiento divide el psiquismo fetal del psiquismo infantil. En el ámbito del psiquismo fetal hay conexión directa e inmediata entre el ello y el yo. En el ello están los objetos ideales como imágenes: los eidolon.

El yo fetal, al percibirlos, es esas imágenes. Se identifica como una copia. Percepción e identidad son simultáneas. El yo ideal se conforma por identificaciones directas con los contenidos del ello que no pudieron integrarse al yo posnatal.

Los contenidos del ello están constituidos por las profantasías genéticamente heredadas, el Edipo trágico (incesto y parricidio). Los contenidos del yo prenatal no pueden ser recordados ni tampoco olvidados. Se hacen presentes en la conciencia a través de actos, vivencias, afectos.

Los padres de la historia personal configuran un espacio transicional que metaboliza, desintoxica y transforma esos contenidos a través de la elaboración y atravesamiento del complejo de Edipo-complejo de castración.

Cuando en la transmisión transgeneracional falta el espacio transicional que permite la transformación de los contenidos recibidos, la subjetividad queda avasallada. La transmisión no se efectúa entre los sujetos sino a través de los mismos.

Hay ausencia de palabras. Los padres tienen un imperativo de transmitir lo que no pueden elaborar ni duelar por déficit de su propio narcisismo.

Las identificaciones directas serán destino en la medida que no puedan "advenir yo" a través de identificaciones secundarias tróficas. Las primeras constituirán un trauma mudo, no nacido. Darán lugar a un guión que será tragedia en el estricto sentido del teatro griego. El protagonista será llevado por los dioses a un destino único e inevitable, sin mediación posible, donde quedará atrapado. Ofrecido en sacrificio.

Dice Joyce Mc Dougall en el capítulo X, "Un cuerpo para dos", de su libro "Teatros del cuerpo" (1995): *"Hay personas que han vivido de forma intensa, y a veces cruel, la imposibilidad, incluso la prohibición fantasmaticada de individualizarse, de abandonar el cuerpo-madre, creando así un cuerpo combinado en lugar del propio cuerpo, cuerpo monstruo que la psique intenta hacer "hablar". Estos intentos se asemejan a las fantasías y esquemas corporales que se observan clásicamente en la psicosis, compuesta de mitos, de fragmentos y de quimeras... "*

Nina, a semejanza de una paciente de Mc Dougall, *"...vivía a su madre como invasora, asfixiante, narcisísticamente volcada a si misma, pareciendo no tolerar a aquella niña ("niña adorada"), más que en la medida en que ésta respondía exactamente a lo que la madre esperaba de ella y luego, desinvistiéndola cuando la niña no se adaptaba a sus expectativas"*.

De la pesadilla a la realidad:

Así como fue poseída la madre, ahora es Nina la poseída. Ser poseída por el "hechicero" es el deseo incestuoso. Llama la atención que la presentación directa de ese contenido incestuoso en el sueño no provoque la reacción de angustia como defensa del yo. Por su forma y contenidos, el sueño es una pesadilla, sin embargo no hay angustia (es importante reconocer cuando un sueño con contenido de pesadilla no se acompaña de angustia). El yo coherente no ha podido defenderse y queda invadido por la carga tanática del ideal: "el hechizo".

Los contenidos latentes cobran vida en el sueño y entran en actividad en la vida de Nina. Sale del sueño identificada con el personaje y entra en el automatismo de la compulsión de repetición. La repetición sustituye al recuerdo de lo que no fue, lo que no ha entrado en la historia y por lo tanto no puede ser recordado ni olvidado; pasa a ser vivido. Nina, en lugar de reaccionar con angustia separando 'la pesadilla' del yo coherente, despierta con un gesto de placer. Está en comunión con el incesto, 'hechizada'.

Sale del sueño poseída y transformada, y a partir de allí lo que no provocó angustia en el sueño se desarrolla como pesadilla en la vigilia. El yo coherente, privado de identificaciones tróficas con los padres de la historia personal, que hubieran podido 'desintoxicar' la carga tanática de los padres del incesto, empieza a debatirse con angustia frente a esa carga ideal proyectada en la figura de un doble persecutorio (Lily). Recordemos que los progenitores de Nina son un padre desconocido, como suelen ser los padres del héroe, y una madre que no se ha desprendido de la hija, que encuentra en ella la prolongación de su ideal no resignado y que en la simbiosis que mantiene la priva de nacer. Son los padres del incesto. Nina carece de padres tróficos que posibiliten el nacimiento y la diferenciación; de tal modo es una suerte de ideal no nacido de Erika.

La realidad externa empieza a repetir la historia de la génesis de Nina: así como su madre tuvo que retirarse de la danza, Beth, la 'bailarina madre' (a quien las bailarinas jóvenes llaman menopáusica) debe retirarse.

Además la Compañía de Ballet está en quiebra. Estos hechos representan para ella la pérdida de un continente. Los roles se invierten, en lugar de ser la Compañía-madre la que la sostiene, es Nina la encargada de 'salvarla'.

Ante estas situaciones y haciendo una identificación automática con el lugar del héroe, Nina se ubica en el lugar de salvadora.

Pero al faltar un continente adecuado, su yo es incapaz de elaborar estos contenidos del yo ideal que conservan su carga tóxica. No llega a ser bailarina mediada y contenida por la madre de su historia personal y de la mano de un padre, lo es por identificación directa: es bailarina en lugar de la madre; un asesinato.

Ser elegida por Thomas como Reina Cisne cobra para Nina el significado de ser poseída por el Dios. Se superpone su historia con la de su madre.

En un acto solemne, frente a figuras importantes del mundo del ballet Nina es presentada formalmente por Thomas como la nueva primera bailarina. Previamente, él se despide públicamente de Beth diciéndole unas palabras de elogio, pero Beth no lo tolera y se va llorando de la sala.

Así Nina se ve sustituyendo a Beth y, a la vez, Beth se accidenta. Es atropellada por un auto y como consecuencia se lesionan gravemente sus piernas. Nina es culpable. Beth es la madre, que ella dañó.

Thomas no cree que lo de Beth haya sido un accidente. En un diálogo con Nina le dice: *"Estoy seguro que lo hizo a propósito, porque todo lo que Beth hace viene de adentro, de un impulso oscuro; eso es lo que la hace tan emocionante cuando la ves, tan peligrosa, incluso perfecta a veces, pero tan destructiva"*.

Pensamos que todo lo que Thomas dice de Beth corresponde a los contenidos tanáticos del yo ideal de Nina.

Al no haber un tercer elemento que permita diferenciar, un padre que la ayude a diferenciarse de su madre, Nina queda presa de su destino.

Al aparecer la sexualidad de Nina estallan los conflictos con la madre. La simbiosis entre ambas es la prolongación del embarazo; en un sentido Nina no ha nacido. Como plantea Joyce Mc Dougal^[3], el cuerpo de ella y el de la madre son el mismo: un cuerpo para dos.

La necesidad de diferenciarse de su madre queda representada a través de la ruptura de los espejos. Cobrar un cuerpo propio es salir del espejo, del mundo ideal, bidimensional y nacer a la realidad, tridimensional.

Pero el déficit de identificaciones secundarias con los padres de la historia personal y el permanecer atrapada y comandada por el ideal materno, tiñen con un tinte trágico ese brote sexual. Para Nina la sexualidad es ser poseída por el padre del incesto, ocupar el lugar de la madre y entonces matarla.

Thomas le dice que su baile es frígido, y que ella no puede ser como Lily, sensual y espontánea (su doble). Nina se siente derrotada. Todo va tomando un carácter trágico e incestuoso.

En la película aparece reiteradas veces la masturbación, como la actuación de la sexualidad incestuosa, es decir, comandada por los objetos internos.

En el diálogo que mantienen Nina y Erika, en el que ésta le pregunta si Thomas intentó algo con ella, lo que Nina escucha es que su madre la quiere destronar. Al aparecer la sexualidad se quiebra ese cuerpo para dos, no hay lugar para las dos; es una u otra.

Erika le dice que no quiere que cometa su mismo "error". Ese error es haber quedado embarazada de Nina y haber tenido que abandonar el baile, es decir, el "error" es Nina.

En el Club, Lily y Nina conocen a dos muchachos, uno de ellos pregunta: "No me dijiste quien eres.

N: Soy bailarina.

Nina no le dice su nombre, se presenta como bailarina.

La identidad de Nina es ser bailarina, esta es la identidad con la madre. Al negar su nombre pone en evidencia lo que no tiene nombre, lo no nacido. Lo que permanece atrapado en la identificación directa.

Al llegar a su casa con Lily, Nina discute con su madre. A continuación las dos jóvenes tienen una relación homosexual, que termina con la aparición de la doble de Nina que trata de asfixiarla con la almohada.

Nos preguntamos qué representa la escena sexual entre Nina y Lily, qué contenidos inconcientes tiene el encuentro homosexual femenino. Nina ha proyectado en Lily los contenidos del yo ideal (su doble). En ese sentido, Lily es también esa madre prehistórica, la del incesto. Lo que está en el trasfondo es el Padre: Nina, en unión homosexual con Lily participa del falo paterno. Éste puede ser el contenido del lesbianismo: a través del partenaire se accede al falo del Padre.

La homosexualidad defiende de la paranoia y los celos.

Si Nina se hubiese establecido en una perversión homosexual estos contenidos podrían haberse equilibrado. Sin embargo, la presión interna es más fuerte y la defensa homosexual no se sostiene.

Las ideas paranoides y las alucinaciones se incrementan. Nina ve en Lily (su doble) aquella que se va a quedar con su lugar de Reina Cisne y con Thomas. No se trata de una rivalidad edípica entre identidades diferenciadas, la tensión narcisista es más regresiva: ella es 'la otra' (el doble). Al ocupar ella el lugar es la "otra" la que lo ocupa y al matar a la "otra" que le ocupa el lugar se mata ella. Todo acontece en ella.

Nina y su madre comparten y están encerradas en la misma piel. Erika le dice a Nina enojada: "*¿estamos dejando tranquila a tu piel?*".

Este órgano representa la fantasía primordial de mantener un cuerpo para dos. Rascarse y romper la piel es dejar de ser "perfecta", salir de la simbiosis. La sangre que sale de su piel lastimada representa lo que las une y lo que Nina quiere que se vaya para poder tener un cuerpo-mente propio.

Erika no acepta la necesidad de Nina de separarse y diferenciarse de ella. Le corta las uñas, como cortándole las alas, castrándola; haciendo uso del cuerpo de Nina como si fuese el propio.

Es una madre invasora, sofocante, que acepta a su hija en tanto ésta responda a lo que ella anhela, encarnando su ideal narcisista ("*mi niña adorada*"), pero que la decatectiza cuando no cumple con tales expectativas.

Las grietas en la piel (lastimaduras) representan en Nina la falta de una piel psíquica interna que funcione como límite entre ella y su madre.

Vemos en Nina el fracaso del proceso fundamental de diferenciación progresiva entre el cuerpo propio y la primera representación de mundo externo, el pecho materno.

Al observar la vinculación entre madre e hija, es evidente que Nina ha sufrido la interdicción de individuarse, de dejar el cuerpo-madre, creando así un cuerpo combinado en lugar del cuerpo propio, un cuerpo monstruo que la psiquis trata de hacer hablar y que se expresa en sus alucinaciones. La ruptura de esta unidad entre ambas es vivida como un despedazamiento.

En sus síntomas (alucinaciones) se expresa la problemática de la alteridad. La doble que se le aparece en sus alucinaciones representa a su madre de la que intenta diferenciarse y termina matando, pero al hacerlo se mata a ella misma.

Al acercarse al momento de ocupar el lugar de la Reina Cisne, cae la defensa homosexual y se presentan los celos y la paranoia. Homosexualidad, celos, paranoia son modos en que irrumpen los contenidos trágicos de la sexualidad incestuosa. El sueño del comienzo se va haciendo realidad y, ahora sí, es pesadilla.

Los contenidos del yo ideal, hasta entonces dormidos, cobran vida y, al estar imposibilitados de asimilarse al yo, se presentan a Nina bajo la forma del doble. La imagen del espejo figura los contenidos del ideal, virtual, bidimensional. Normalmente tales contenidos aparecen domeñados por el yo y la imagen del espejo responde al yo. El doble se presenta cuando esos contenidos dejan de responder al yo, la imagen sale del espejo.

El doble:

Borges refiere, en el "*Libro de los Seres Imaginarios*", acerca de un mito de la época legendaria del Emperador Amarillo. Según este: "*En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se*

salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Este rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico. En el fondo del espejo irán despertando. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas."

Lo que le ocurre a Nina, la protagonista, se inscribe en la dimensión de la experiencia de encuentro con el doble. En el terreno de la conformación de la subjetividad, podría decirse que el "juego de los espejos" es un movimiento constitutivo de apropiación continua de sí, ya sea por la observación de sí mismo, o bien de su doble.

Otro ejemplo que traduce este mismo suceso desde el campo de la literatura lo encontramos en "William Wilson", cuento de Poe. En esta obra, William se presenta a sí mismo como un sujeto perverso, miserable, que ha cometido numerosos delitos.

Narra su infancia y juventud en un colegio isabelino. Lugar en el que conoció a otro chico con su mismo nombre, además de ser muy parecido a él y nacido el mismo día. La lógica competencia entre ambos, se resuelve pronto a favor de William, considerándolo una prueba de su superioridad. Por otra parte, su homólogo comienza a imitar su forma de vestir, la manera de andar e incluso la forma de hablar. Pero lo verdaderamente extraordinario tiene lugar cuando William una noche, mientras su homólogo duerme, se acerca a éste y descubre que ambos son exactamente idénticos. En el relato del personaje encontramos un paralelo con el efecto que produce en Nina su hallazgo del doble; dice entonces:

Mis ojos se fijaron entonces en su rostro. Lo miré y sentí que se me helaba el cuerpo y que un entumecimiento me envolvía, Mi corazón me latía con fuerza, las rodillas me temblaban, y mi espíritu se sentía presa de un horror absurdo pero intolerable. Jadeando, bajé la lámpara hasta acercarla a la misma cara. ¿Eran éstos...éstos, los rasgos de William Wilson? Bien veía que eran los suyos, pero me estremecía por efecto de la calentura al imaginar que no lo eran. Pero, entonces, ¿qué había en ellos que me confundía de tal manera? Lo miré mientras mi cerebro daba vueltas en un torbellino de pensamientos incoherentes. No era ése su aspecto... no, no era así cuando estaba despierto. ¡El mismo nombre! ¡El mismo rostro! ¡El mismo día de ingreso en la escuela! ¡Y su incomprensible obstinación en imitar mi actitud, mi cox, mis costumbres, mi figura!

Al ver esto, William abandona inmediatamente la academia, sólo para descubrir que su doble se ha marchado el mismo día.

Con el tiempo William realiza estudios universitarios, haciéndose más depravado cada vez, ganando enormes cantidades de dinero mediante engaños

al jugar a las cartas con un pobre noble y la seducción de una mujer casada. En esta etapa, su doble aparece, con la cara siempre cubierta, susurrando unas pocas palabras que alertan a los otros sobre el comportamiento de William. En el último de estos incidentes, en ocasión de un baile, William arrastra a su doble a una antecámara y lo apuñala. Pero entonces ocurre algo insólito: cuando William, tras desviar un momento su atención hacia la puerta, que al parecer alguien intentaba abrir, y volver la vista hacia su homólogo, se ve a sí mismo en la persona que tiene enfrente, moribunda, como si de un espejo se tratase:

Un amplio espejo eso fue lo que en mi confusión creí al principio se hallaba entonces donde antes no viera yo ninguno y cuando me dirigí hacia él en el colmo del terror, mi propia imagen, pero con rasgos muy pálidos y salpicados en sangre avanzó a mi encuentro con paso débil y vacilante..

Era Wilson el que se hallaba ante mí en la agonía de la muerte. Su máscara y su capa yacían donde las había arrojado, en el suelo. ¡Ni un hilo en toda su indumentaria, ni una línea en todos los marcados y singulares rasgos de su rostro que no fueran, hasta en la identidad más absoluta, los míos propios!

Las últimas palabras de su homólogo confirman el resultado:

Has vencido y yo sucumbo. ¡Pero en adelante tú también estarás muerto, muerto para el Mundo, para el Cielo y para la Esperanza! En mí existías tú y en mi muerte verás por esta imagen, que es la tuya, cuán absolutamente te has asesinado a ti mismo.

Así también ocurre en la trama de la película que nos convoca, ya que la forma en la que el destino de la protagonista se cumple, es por medio de la manifestación de la presencia del doble que irrumpe y se apropia.

En estos acontecimientos hallamos inscriptos dos planos contrapuestos a la vez. Marca de la ambigüedad que caracteriza la figura del doble, cuando, al tiempo de presentificarse se devela como ajeno. Es el lugar de lo extraño, un espacio extremo, borde de lo mismo y lo diferente.

A efectos de rastrear psicoanalíticamente este concepto, comencemos, en Freud, por su artículo sobre "Lo ominoso". Basado sobre un cuento de Hoffman: "El hombre de la arena", donde estudia la condición traumática del encuentro con el doble. Refiere al mismo como aquella emoción que evoca el retorno de lo reprimido. El automatismo y la condición de extrañeza no sería algo ajeno o nuevo, sino algo muy familiar: *"Todo lo que debería haber permanecido secreto y oculto pero vino a luz será percibido como Unheimlich, ominoso"*, que es la experiencia límite de encuentro con el doble, lo que provoca susto, terror, no-reconocimiento, y que tiene origen en el retorno de contenidos reprimidos. En dicho contexto, describe Freud, *"un retroceso a fases singulares de la historia del desarrollo del sentimiento yoico, una regresión a épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del otro"*. En otras palabras,

configura el efecto siniestro que provoca la aparición de este "otro yo" cuyo surgimiento se remonta "a las épocas psíquicas primitivas y superadas".

Encontramos así el orden de la presentación (*Darstellung*), situado como tal en el primer plano de la experiencia psíquica, la aparición del doble constituye una "regresión tópica" a la instancia anterior al espejo, el reino de lo "no separado". Esta condición de ensoñación esta estructuralmente reprimida, discriminando lo mismo de lo ajeno.

En ese sentido, el doble deja de ser meramente una imagen, siendo una realidad exterior al sujeto que, sin embargo, en su propia apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares y al escenario cotidiano de la vida. Juega con los dos planos contrastados al mismo tiempo: en el momento mismo en que se muestra presente, se revela como perteneciente a un más allá inaccesible, habita el lugar de lo extraño.

Con el ánimo de localizar un antecedente genético del registro del doble, hemos de observar que Miller, en su descripción de los tres tiempos del goce, localiza un primer momento mítico, anterior al Estadio del Espejo, donde el niño todavía no está interesado por su imagen, y donde el goce queda del lado del cuerpo y relacionado con la imagen investida del otro.

Por su parte, Lacan introduce, en el esquema óptico, un principio de disimetría, aquel que le permite seguir la huella de lo extraño en lo imaginario. De este modo, al irrumpir el objeto, como un objeto extraño, rompe con las leyes del campo visual y, por consiguiente, "cristaliza, o condensa la Triebregung" (la moción pulsional). Ante su propia presencia se dispara una señal de alarma y así se manifiesta la angustia que esta presencia suscita.

En otras palabras, el fenómeno de lo Umheimlich, surge a razón de la función del resto libidinal, resto que está cortado de lo imaginario. La angustia no es sin objeto, por ello surge ante un quantum suplementario de libido, un quantum de Triebregung que se asoma como cuerpo extraño en el campo imaginario forzando la entrada del mismo y, provocando de esta manera, una "infracción a las leyes de la percepción".

El Triebregung se hace visible ante los ojos de Nina, deviene objeto, un objeto siniestro que en tanto tal rompe con lo familiar.

Otto Rank describe el fenómeno del doble haciendo referencia a la propia imagen vista en el espejo y con la sombra y el miedo a la muerte, dado que éste opera en primera instancia como desmentida de la muerte en el Yo. La castración evidencia la falta, de modo que la duplicación, como técnica frente a la angustia de aniquilamiento, se convierte en una estrategia defensiva que preserva el narcisismo primitivo. Tras el atravesamiento de esta etapa se invierte la connotación del doble, mudándose en ominoso. El doble, que no queda absolutamente soterrado con el narcisismo, regresa en etapas posteriores como instancia observadora o como elemento persecutorio.

Por último, ya que iniciamos este derrotero partiendo desde un relato literario de Borges, tracemos un paralelo en el encuentro con el doble, a partir de una obra que data de 1888, "El Horla", casi podríamos decir que narrada en primera persona, por el escritor francés Guy de Maupassant.

En el curso del relato, el personaje principal se ve de espaldas él mismo, surge a la sazón una despersonalización y la perturbación ante la manifestación del pequeño objeto a; en este fenómeno encontramos que se confunde interior-exterior, ya que él se ve como Otro lo vería de espaldas. A través de este Otro surge ese cuerpo extraño enquistado en el propio sujeto, plasmándose la escisión del sujeto bajo la forma de un guante dado vuelta.

En este paulatino proceso de desdoblamiento, encontramos casi al principio del cuento una conversación entre el personaje con un monje:

"- pero, de existir sobre la tierra otras criaturas, ya las habiéramos visto..."

"- Es que vemos, acaso, la cienmilésima parte de lo que existe -me responde- El viento, por ejemplo, es una de las fuerzas más potentes de la naturaleza... ¿lo habéis visto, sin embargo, alguna vez? ..."

Luego, en otro pasaje, dando cuenta de su sensación de extrañeza y angustia ante la irrupción de lo ominoso agrega:

"- Imaginaos a un hombre que sueña que le persiguen para asesinarlo, que siente un puñal clavado en su espalda, que jadea, que se arrastra cubierto de sangre, desfalleciente y a punto de morir, y tendréis una idea aproximada de mi estado."

"...No obstante, algunas veces la fiera se ha revuelto contra su domador y lo ha matado. ¡A mi vez, yo podré... yo quiero deshacerme de él; pero para eso es preciso conocerle, tocarle, verle!"

Finalmente, vencido el Yo por la presencia incestuosa, advierte su desenlace hacia el final de la obra:

"- No... no... no hay duda, no hay duda alguna, ¡no ha muerto! ¡Entonces si él no ha perecido será preciso que yo me suicide!"

El Horla pone en evidencia que el doble (los contenidos del yo ideal) no mueren, como tampoco el homónimo de William, es el yo coherente el que sucumbe.

En este preciso punto se anudan la experiencia del personaje de Maupassant, William y Nina. El yo triunfa cuando destruye la imagen que lo acosa, pero paradójicamente, al igual que tantos personajes que encarnan este arquetipo heroico (Hamlet de Shakespeare, que cae mortalmente herido tras la estocada con la punta del sable envenenado, Dorian Gray de Oscar Wilde, que muere cuando atraviesa el lienzo de su retrato con un estilete; o Nina, cuando finalmente logra destruir a su adversaria apuñalada por su espejo), se invagina en ese espacio narcisista, obturando el mito bajo la presencia de lo fatal.

Nacimiento y muerte:

Después del último ensayo, Nina se enfrenta a una escena primaria encarnada por Thomas y Lily. Interpretamos que así alucina el momento en que su madre -Erika- es poseída por su instructor de baile (el padre desaparecido) y queda embarazada de Nina. Rápidamente los personajes de la escena alucinada se transforman y ahora son Rothbart y ella misma como su doble, es decir, la misma escena del sueño inicial pero ahora como alucinación. En la indiscriminación ella suplanta a la madre y a su vez, Lily (su doble) la suplanta a ella.

En un intento desesperado de discriminación, corre y recogiendo los objetos que le había sacado a Beth (bailarina madre) se dirige al hospital a devolvérselos.

N: (Pone los objetos sobre la mesa donde está apoyada Beth: un perfume, un lápiz de labio, una lima). (Llorando) Lo siento mucho, sé cómo se siente ahora, ella trata de reemplazarme... ¿qué debo hacer ahora?

B: me robaste mis cosas...

N: sólo trataba de ser perfecta como tú...

B: ¿perfecta?, yo no soy perfecta, no soy nada, nada (agarra la lima y se la clava reiteradas veces en la cara mientras dice esta palabra), nada!...

Mientras se está clavando la lima, la cara de Beth se convierte en la de Nina.

Nina le saca la lima y se va con las manos llenas de sangre.

Al llegar a su casa se lava las manos y se le aparece su doble con la cara ensangrentada y la bata de Beth. Nina se escapa y escucha voces en el cuarto de su mamá. Los retratos hablan: "¡Mi niña adorada! ¡mi niña adorada!", "¡Es mi turno! ¡es mi turno!", Nina los arranca de la pared, aparece su doble que camina hacia ella y termina siendo su madre. Nina corre a su cuarto, cierra la puerta y coloca el palo de madera para trabarla. Nina siente un tirón en su espalda, se mira en el espejo y ve, en la zona donde se ha rascado que le salen plumitas negras. Sus ojos se ponen rojos. Erika fuerza la puerta y la rompe: "¡estás enferma!". Nina le dice "¡fuera!" y le cierra la puerta en la mano. Queda sola en el cuarto, estando de pie sus piernas se quiebran y cae al piso golpeando su cabeza contra el caño de su cama. Aparece la imagen de su cajita de música, cuya muñeca bailarina ahora tiene el cuerpo roto.

Al acercarse a la conciencia estos contenidos de la identificación primaria que hacen al yo ideal, se le presentan en forma de alucinaciones. Podemos decir que a través de tales alucinaciones se aproxima al 'recuerdo' del trauma que le dio origen. En ese proceso la angustia es creciente, el 'nacimiento', que la simbiosis había impedido, se hace inminente y preanuncia la tragedia; parece un nacimiento imposible. En las alucinaciones, alternativamente ella es su madre y su madre es ella, si ella 'nace' su madre muere, si su madre vive ella muere abortada.

En la pelea con Erika, la puerta del cuarto que Nina cierra representa la piel que ella intenta poner entre ambas, pero que su madre rompe. Erika es una

'madre-piel' y Nina tiene que romper esa piel para que nazcan sus alas, para dar lugar al nacimiento de lo no nacido –el cisne negro-. Erika se opone a que Nina se rasque porque no quiere que 'eso' nazca. 'Eso' es el aborto del yo ideal.

De ahí que cuando cierra la puerta expulsando a su madre sus piernas se quiebran, cae al piso y se golpea la cabeza. Es el yo coherente el que se rompe y cae (desintegración psicótica) y brota el monstruo (aborto del yo ideal); la metamorfosis se concreta. Sólo puede existir como ideal, fuera de eso es un aborto. Su cuerpo se transforma, le salen plumas, sus ojos enrojecen, los dedos de sus pies se unen semejando las patas del cisne. Ese cuerpo-cisne metaforiza los contenidos del yo ideal imposibles de asimilarse al yo y que, al presentarse con su carga tóxica por no haberse metabolizado adecuadamente con los padres de la historia personal, aniquilan al yo.

Cuando despierta después de la pelea con su madre ve medias en sus manos y a Erika al lado de la cama.

E: Te rascaste toda la noche...

N: mi presentación es esta noche

E: les dije que no te sentías bien

Nina se levanta para irse pero la puerta está cerrada y sin el picaporte.

N: ¡¿Dónde está?!

E: Te quedarás aquí hasta que te recuperes. Este papel te está destruyendo.

Nina levanta violentamente a Erika del sillón donde estaba sentada, arriba del picaporte,

Abre la puerta y se va.

E: ¡¿Qué le pasó a mi niña dorada?!

N: ¡Se fue!

E: ¡No puedes manejarlo!

N: ¡¿No puedo?! ¡Yo soy la Reina Cisne, tú sólo perteneciste al cuerpo de baile!

La salida de la habitación representa la salida del cuerpo de la madre, su nacimiento.

Nina llega al teatro y baila el primer acto. Ve a su doble bailando con el cuerpo de baile y se deja caer por el bailarín que baila el papel del príncipe.

Se siente abochornada y al llegar al camarín alucina un encuentro con Lily que pretende bailar el Cisne Negro por ella. En ese momento Lily se convierte en su doble.

Nina la empuja contra un espejo que se rompe; forcejean, su doble intenta ahorcarla y ella agarra un vidrio del piso y se lo clava en el vientre. Al matarla vuelve a ser Lily. Nina siente horror por lo que hizo y esconde el cadáver en el baño.

Después de matar a su doble, su rival, puede bailar el Cisne Negro. Ahora ella lo es.

Lo que debió ser una pesadilla en el sueño del principio se hace realidad. Un neurótico se hubiera protegido con un sueño de angustia y, al despertar, mantendría una distancia protectora de esos contenidos. Nina no pudo protegerse, quedó 'hechizada' por esos contenidos ideales entregando su yo. La

pesadilla se desarrolla en la realidad. Finalmente se produce la metamorfosis de Nina en Cisne Negro y su yo cae.

Al precipitarse la ruptura de la simbiosis se hace presente el aborto de lo que no fue.

El acto final, en el que Nina se arroja hacia la muerte, pone en escena la intención filicida de Erika de abortar. Dramatiza ese momento diferido de su prehistoria en el que Erika, embarazada de Nina, se debate en el dilema de abortar y continuar bailando, o seguir el embarazo y renunciar al baile. En la realidad acontece esto último, pero en el mundo interno de las dos acontece lo primero: Erika aborta y continúa bailando a través de Nina. De ahí que al romperse la simbiosis, al nacer Nina, lo que se da a luz es un aborto. Podría pensarse como un aborto "diferido". En este 'nacimiento' se evidencia el aborto diferido de Erika. En ese momento cúlmene Nina cumple los dos deseos de Erika, el ideal de perfección como primera bailarina y el aborto del bebé. Es el canto del cisne que antecede a la muerte.

El análisis de los contenidos de este film nos llevo a relacionarlos con los de la anorexia, los ataques de pánico y los de la muerte súbita.

Encontramos que en la anorexia la conflictiva con la madre parte de contenidos del yo ideal que no fueron metabolizados en el complejo de Edipo de la historia personal. De hecho Nina muestra signos de anorexia.

El ataque de pánico muestra la reacción del yo ante la irrupción de estos contenidos y, un paso más allá, cuando hay ausencia de respuesta del yo es la muerte súbita.

Habíamos dicho que un yo más neurótico hubiera despertado con angustia del sueño inicial, cuya estructura es la de una pesadilla por su contenido incestuoso -ser poseída por el padre primitivo-. Nina no puede defenderse con angustia y queda presa del hechizo. Será en la realidad donde su yo intentará defenderse con angustia de la pesadilla. Pero un paso más y no habría ni sueño de angustia, ni sueño, ni ataque de pánico y, en un cortocircuito, la irrupción brusca de esos contenidos del yo ideal se presentan como muerte súbita.

Podríamos pensar que entre el sueño inicial y la muerte final la película desarrolla los contenidos que subyacen a una muerte súbita. Quizá Nina murió súbitamente durmiendo y lo que vimos es el sueño que no pudo soñar.

.

[1] Sigmund Freud: "Obras Completas". "Totem y tabú" (1913), Tomo XIII. Ed. Amorrortu

[2] Arnaldo Rascovsky: "El psiquismo fetal". Ed. Paidós.

[3] Joyce Mc Dougall: "Teatros del cuerpo". Cáp. X: "Un cuerpo para dos". Tecnipubliciones, Madrid.