

DOBLE E IDENTIDAD EN *BLACK SWAN*, DE DARREN ARONOFSKY

Raquel FERNÁNDEZ COBO

Universidad de Almería

Rfc206@ual.es

1 ¿Qué es el doble?

La definición que da Eduard Vilella en su ensayo *Doble contra senzill* (2007) es la más general y la que considero que mejor describe lo que puede ser susceptible de llamarse doble:

Són figures folklòriques, religioses, literàries, que poden voler dir moltes i diverses coses, i sobre les quals podrem arribar a discutir hores i hores sense arribar a cap acord; però que en tot cas posen de manifest una cosa, sobre la qual puede potser sí que ens posarem d'acord: val a dir que, més sovint que no pensàriem, l'home ha estat pensat de manera contrària a la d'un jo com a realitat única i monolítica (Vilella, 2007: 15).

Más adelante, precisa Vilella que doble sería el «personatge que encarna l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat o semblança, sigui psíquica o física, *latent* o *manifesta*» (Vilella, 2007: 169; la cursiva es del original). Lo que sí se puede afirmar con seguridad es que el doble, el *Doppelgänger* o el desdoblamiento siempre surgen cuando se produce un conflicto interno en el proceso de individualización que provoca que el yo entendido como realidad monolítica se ponga en entredicho. De ahí que el doble sea capaz de poner en duda la realidad y muestre el artificio que se esconde detrás del concepto de identidad. Ahora bien, ese conflicto siempre se produce en el escenario de la narración por medio de otros personajes y a través de la interacción con ellos. Dado que la identidad siempre se construye gracias a la imagen del otro, el análisis de las relaciones de todos los personajes –ya sea de una novela o de una película– es esencial para el análisis del doble porque ellos son los que aportan los atributos que construyen, representan y complementan la identidad que los une o los separa para dar lugar a lo que nos hace pensar en la existencia de un doble.

Por ello, he seleccionado como objeto de estudio una representación cinematográfica porque, por evidentes motivos técnicos, el filme tiene la capacidad de proyectar el plano espectral de los personajes; esa sombra, ese monstruo, ese *Otro* que camina a nuestro lado como un espejo de la realidad y que funciona como una incógnita. No obstante, el cine no es un espejo fiel de la realidad ni una copia del mundo, sino la realidad percibida de una de sus caras o de sus manifestaciones. Es decir, muestra una realidad concreta, encuadrada y determinada. No olvidemos que el cine es también una

máquina que funciona según normas concretas (normas productivas, criterios estéticos, códigos comunicativos) y finalidades precisas (económicas, expresivas, ideológicas). Así, las ficciones contemporáneas transmiten mitos arcaicos pero enmascarados, reescritos y adaptados a los nuevos problemas del ser humano y a sus condiciones socio-históricas. El motivo del doble nos da las claves esenciales para la comprensión de la siempre compleja y problemática identidad del ser humano, dándole una forma intemporal a las preocupaciones de nuestro tiempo.

Así, el propósito fundamental de este trabajo es analizar a través de la película *Black Swan*, *thriller* dirigido por el director norteamericano Darren Aronofsky, cómo el motivo del doble se adapta a un nuevo contexto, pues tal y como indica Eduard Vilella (2007), el horizonte cultural en el que se desarrolla ha sufrido cambios. La fractura en el individuo, los cambios de roles en las sociedades, el culto al cuerpo como objeto de mercado y una noción incierta de la realidad se han convertido en elementos fundamentales de un nuevo horizonte estético y cultural.

2. *Black Swan*: El lago de los cisnes como expresión de lo reprimido

En la oscura y negra tela que cubre la pantalla de una sala de cine aparece Nina como una luz danzante y pura que se desliza frágil y ligera entre las sombras donde una malvada ave negra la transforma en un precioso cisne blanco. La imagen se evapora cuando Nina despierta de ese bello y, al mismo tiempo, siniestro sueño. Muchos espectadores pueden dilucidar con ayuda del título del filme que, lo que aquí se representa es *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, uno de los ballets clásicos más conocidos en todo el mundo. En el sueño, la protagonista, Nina, encarna a la reina Odette y la siniestra ave negra simboliza al malvado hechicero Rothbart.

El cuento de hadas en el que Tchaikovsky se inspiró para crear su obra narra la historia de Sigfrido, un príncipe al cual su posesiva y controladora madre obliga a elegir esposa en una fiesta organizada para tal fin. Cerca del Palacio de Sigfrido hay un lago formado por lágrimas de otra madre que no ha parado de llorar porque el maléfico hechicero Rothbart convirtió a su hija en cisne. Allí, en ese mismo lago, el hechicero tiene a muchas doncellas secuestradas en el cuerpo de un cisne, del que solo pueden escapar a media noche, volviendo al amanecer a su forma animal. Para romper el hechizo, deberán encontrar un hombre que las ame y se case con ellas. Sigfrido se enamora de uno de los cisnes, Odette. Con el objetivo de mantener el maleficio, Rothbart crea un doble maléfico, Odile. Engañado por las apariencias, Sigfrido le jura amor eterno a esa perversa copia. Cuando se da cuenta de su terrible error corre desesperado al lago a buscar a Odette. Ambos saben que no existe forma de romper el maleficio y se lanzan al lago donde vivirán juntos y para siempre.

Aunque en la mayoría de las representaciones de este argumento mágico y romántico se ha querido imponer un final feliz, lo cierto es que la música que acompaña al cuarto acto tiene un tono trágico y elegíaco. De ahí que, en la película, Thomas Leroy, el escenógrafo de la compañía New York City Ballet decida inaugurar el año con una nueva versión en la que el Cisne blanco se suicida por amor. La historia contada por Thomas Leroy pone especial énfasis en la búsqueda de la libertad y la muerte como único camino posible para conseguirla. Elimina el sacrificio de amor en el que los

amantes se arrojan al lago y, en su lugar, la muerte del Cisne blanco adquiere un carácter de redención ineludible. Como se puede intuir, Nina será la elegida para el papel de Reina Cisne. Su representación como Cisne blanco no será un problema puesto que responde a su dulce y tierna personalidad. Pero el Cisne negro será un verdadero conflicto para la protagonista, que comenzará a experimentar una serie de transformaciones que preludian su trágico destino: como Odette, Nina será vencida por la sombra y la oscuridad.

El deseo de poder encarnar en un mismo personaje la pureza del Cisne blanco y la seducción perversa del Cisne negro encontrará su horizonte en la imposibilidad que, a su vez, se manifestará en el motivo del doble. Como en la tradición freudiana, el deseo de Nina se hallará condenado a no satisfacerse más que en el sueño. Un sueño enmascarado de elementos que esconden el verdadero y auténtico deseo de Nina: liberarse del hechizo que la encierra en ese cuerpo de niña/objeto. Un deseo que, por ser *aquello* reprimido, debe mantenerse oculto bajo la experiencia de lo que Freud llamó *das Unheimlich* (lo siniestro).

3. El deseo como producción de fantasmas

Para narrar el proceso de formación y transformación de Nina Sayers, el director, Darren Aronofsky emplea una construcción fílmica a lo *bildungsroman*, en la que, junto al desarrollo psicológico de Nina desde su niñez hasta su madurez como mujer, aparecen elementos fantásticos que son la cristalización de una mente paranoica. El filme muestra la fragmentación progresiva de la identidad de Nina provocada por la sobreprotección que sobre ella ejerce su madre y por las exigencias tortuosas del escenógrafo, Tomás Leroy, desde el momento en que es elegida Reina Cisne hasta su finalizado aprendizaje del rol del Cisne negro el día del estreno de la obra.

El filme constituye una trama mitopoética que se desenvuelve –y avanza– alrededor del deseo obsesivo que tiene Nina por alcanzar la perfección. Un deseo que es, a su vez, una carencia de su propia realidad, es decir, para ser perfecta Nina necesita encarnar correctamente ambos roles: la perfección del Cisne blanco que está estrechamente ligada a la sensualidad y oscuridad del Cisne negro. Ambos roles son insoslayables para alcanzar el objetivo que se propone la dulce y virginal Nina Sayers. Así lo anuncia Thomas Leroy en un momento del filme en que habla sobre Betz, la antigua imagen de la compañía, que será reemplazada por Nina: «todo lo que hace le viene de adentro, como un oscuro impulso. De ahí que baile como lo hace: tan poderosa, tan bella, tan destructiva, y perfecta algunas veces». En consecuencia, Nina se siente amenazada constantemente por esa *esencia de falta* que producirá los elementos fantásticos que existen solo en su psique. Por ende, «la realidad del objeto en tanto que producida por el deseo, es, por tanto, realidad psíquica» (Guattari y Deleuze, 1973: 32). Aquí el deseo es producción sí, pero producción de fantasmas. Esta manera de concebir el deseo ha sido expuesta principalmente por el psicoanálisis en los trabajos de Freud y Lacan. Mientras que los escritores de *Capitalismo y esquizofrenia* conciben el deseo como una gran fábrica, Freud y Lacan lo conciben como un teatro, y así se muestra en el sueño de Nina que inicia el film: como *la gran metáfora de la representación escénica*. El deseo de Nina produce un imaginario que dobla a la realidad, como

si detrás de la idea soñada hubiese un objeto o producción real. De este modo, en Nina se confunden dos deseos: un deseo consciente que es, en realidad, un deseo impuesto por otro personaje, la madre, que correspondería con su búsqueda de perfección; y un deseo inconsciente, oculto, reprimido, que se esconde en lo más íntimo y familiar de su ser: el ansia de libertad. La producción de fantasmas irá ligada a este segundo deseo y no al primero, que no es un deseo propiamente de Nina, sino de su madre, Erica Sayers. El control excesivo que ésta ejerce sobre la protagonista se extiende sobre el espejo y se proyecta como una sombra en el personaje de Lily. De este modo, el mito, lo fantástico y el deseo de lo imposible abren camino al conocimiento más profundo y oscuro de la personalidad de Nina, un pozo oscuro donde reside el secreto de su destino (la muerte).

3. 1. El espejo y las sombras

Erica Sayers es una ex bailarina que *nunca llegó a nada*, como señala Nina en una de las últimas secuencias del filme. A causa de su embarazo, Erica abandonó su carrera profesional para dedicarse por completo a cuidar de Nina y proyectar en ella sus deseos y sueños frustrados. A través de su hija, Erica tiene la oportunidad de llegar a ser una bailarina reconocida y sentir que su sacrificio artístico no ha sido en vano. Por ello, intentará crearla a su imagen y semejanza.

Los análisis de Jacques Lacan describen bien estos fenómenos de alienación. El psicoanalista francés desarrolló en su teoría el concepto de *estadio del espejo* (*stade du miroir*) y lo definió como el momento en el que el niño, al percibir su *imago* corporal ante el espejo, desarrolla su *yo* como instancia psíquica. Establece que para que se dé este proceso de conocimiento es fundamental un semejante, ese Otro –generalmente, es la implicación de la función materna– que sirva de estímulo y modelo visual por el cual el *yo* se identifica corporalmente y que, además, tiene la función de modelar al niño. La madre de Nina cumplirá este papel conduciéndolo hasta el extremo.

Erica despertará a su hija todas las mañanas para que no llegue tarde a sus ensayos de ballet y se quedará en casa, esperando a que regrese para consolarla y mimarla. La desviste, le corta las uñas para que no se auto-flagele y, cuando llega la noche, la duerme al son de la bailarina de la cajita musical que está sobre la mesita de un dormitorio envuelto de estereotipos infantiles y femeninos. Incluso la persigue, como un fantasma, en los momentos de intimidad. «Mi dulce niña, mi dulce niña», le repite constantemente a modo de estribillo. Con ello, pretende castrar a su hija reprimiendo sus impulsos sexuales, impulsos negativos y perversos por considerarlos el obstáculo principal de no poder



Fig. 1. Nina y su madre

continuar su carrera artística. Así, el lado oscuro que Nina comienza a palpar en su mente y proyectar hacia el exterior –hacia el mundo material– es, en realidad, los impulsos que su madre ha relegado al campo de las sombras como mera estrategia para infundir en ella el sentimiento de culpa, miedo y vergüenza ante tales pulsiones, y, así, mantenerla alejada de eso que a ella le impidió *llegar a ser* importante en el mundo del ballet: la fecundación y el consiguiente embarazo (fig. 1).

En consecuencia, Nina se encuentra paralizada en un estadio en el que no puede completar su desarrollo psicológico de niña a mujer. Erica impide su maduración reteniéndola en esa interdependencia madre/hija como una única identidad que no puede desmembrarse. No sorprende por ello que la única acción que realiza sin la intervención directa de su hija la tenga también en cuenta como objetivo principal: Erica encerrada en su habitación dibuja incesantes retratos de su hija mientras mira una de sus fotografías. Se puede apreciar cómo los distintos diseños empapan la habitación y podemos interpretarlo como una metáfora más del filme: Nina es esa siniestra fotografía impresa una y otra vez que su madre manipula, colorea, redibuja y crea a su antojo como a la bailarina de la cajita musical de su mesita de noche. La escasez de personajes relevantes en la trama connota aún más el solipsismo que alimenta la relación entre madre e hija y que, además, no permite la entrada del Otro. Erica parece que le ha quitado el lado perverso y sombrío al alma de Nina y lo ha transpuesto a esas fotografías siniestras del mismo modo que Dorian Gray podía contemplar cómo su alma envejecía pudriéndose en su retrato.

La sombra será también proyectado en la película en el personaje de Lily. La compañera de ballet de Nina es su lado opuesto: Lily es el lado siniestro de la fotografía que la madre pinta en su habitación y es, también, la sombra que camina oculta a su lado. Este personaje encaja perfectamente con la transformación que Leroy espera ver en Nina, es sensual, independiente, segura de sí misma, imprecisa, seductora y, sobre todo, transgresora; no solo disfruta de los placeres biológicos más cotidianos como el sexo, la bebida y la comida sino que, además, hace uso abusivo de las drogas (el tabaco y las anfetaminas). Desde su primera aparición en escena, Nina se siente amenazada por sus cualidades y, al mismo tiempo, seducida por ellas. Ya desde las primeras secuencias del filme, Nina la confunde en el metro con su imagen especular y, a medida que transcurre la trama, ese proceso de desdoblamiento irá *in crescendo* hasta el punto de encontrarnos una multitud de planos en los que el director superpone ambos rostros induciendo tanto a Nina como al espectador del filme a la confusión y la paranoia.

A través de este juego de rostros y sombras en un mismo plano, Darren Aronofsky hace identificable al personaje de Lily con el arquetipo de la sombra que Jung define en Aion como «aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y, abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente» (Jung, 1951: 379).

Además, el nombre de Lilith tiene una gran tradición mitológica. Para empezar, el término de Lilith en la Biblia se traduce como *criatura nocturna* o *lechuza* referido a una criatura sobrenatural que exalta una belleza inquietante y siniestra. También en árabe, *لايل* *lail* significa noche. Según una

antigua leyenda mágica judía, Lilith fue la primera mujer de Adán antes que Eva. La leyenda cuenta que cuando Adán la quiso someter sexualmente a su voluntad, ella se rebeló abandonándolo y huyendo del jardín del Edén para unirse con el demonio Asmodeo y convertirse en su amante (Graves, 1988: 163).

Lily, esa sombra que se concibe como un demonio en Nina es, en su origen, la representación del espíritu libre con respecto a la voluntad sobreprotectora de la madre. De modo que en el desarrollo de la trama, la luz irá cediendo el paso progresivamente a la sombra y Erica comenzará a perder el control sobre su hija porque, al parecer, se le escapó un pequeño detalle: según la mitología sobre la figura de Lilith, cuando la sexualidad femenina se convirtió en algo pernicioso, le crecieron unas alas que le ayudaron a volar y la convirtieron en un ser libre.

Las alas que vemos tatuadas en el personaje del filme no solo remiten a la progresiva transformación psicológica del personaje principal –que acabará transformado en un perverso Black swan –, sino que simbolizan la libertad de el aspecto más profundo y oculto del ser humano que nunca puede ser sometido por nada ni por nadie (fig. 2).



Fig. 2. Las alas de libertad de Lily

4. La amenaza de lo fantástico

Los deseos y los temores de Nina, impuestos en gran parte por su madre, se vuelven incontrolables y ella misma, de forma inconsciente, los impulsa al mismo tiempo hacia el exterior para darles cuerpo, relieve y autonomía. Se trata de un aspecto particular de un proceso humano fundamental: la enajenación. De este modo, las percepciones que su madre, Leroy y Lily provocan en su interior, son proyectadas hacia el espacio. A medida que progresa la trama, la objetivación de los deseos, necesidades y temores de Nina comienzan a reflejarse intensamente en todos los elementos con los que se interrelaciona: en los espejos de la sala de ensayo o los espejos del baño de su casa, en las fotografías manipuladas por la madre, en otros personajes o en su propio cuerpo. Como señala Edgar Morin:

Cuanto más poderosa se vuelve su necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse, fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista (Morin, 1972: 33).

Efectivamente, en las fantasías y visiones alucinatorias que unen la subjetividad y la objetividad de las necesidades más ocultas de Nina, se encuentra el doble: imagen especular de la persona. Esta imagen alienada y proyectada se manifiesta como un espectro autónomo y maligno en los espejos y los rostros de otros personajes como Lily o, al comienzo del filme, de una extraña con la que se cruza en los túneles del metro. Este doble de Nina parece adquirir una realidad absoluta, que, como indica Morin, es también una superrealidad o realidad surrealista puesto que el automatismo psíquico de Nina sobrepasa la realidad hasta alcanzar lo imaginario e irracional objetivado en esa imagen fundamental de sí misma donde proyecta la dualidad de su ser: su bondad y su maldad. El espejo representa, de este modo, la gran metáfora del autoconocimiento y, en particular, de los aspectos más negativos y oscuros que el ser humano tiende a negar.

Cuando Nina se ve reflejada en el espejo,

no es el comienzo de algo, sino la interrupción –la pérdida, la falta, la división– que inicia el proceso «fundador» del sujeto sexualmente diferenciado (y el inconsciente), y esto depende no sólo de la formación instantánea de alguna capacidad cognitiva interna, sino de la ruptura dislocadora de la mirada desde el lugar de Otro (Hall, 1996: 25; fig. 3).



Fig. 3. El doble de Nina en el espejo

El auténtico conflicto de Nina surge, por tanto, cuando en lugar de conciliar su ser con su sombra, se produce una disociación. Desde el momento en que Nina es elegida *Reina Cisne* se desarrolla un proceso de autoconocimiento; con la evolución del personaje en la trama, su yo se irá desligando y se irá ahondando ese dualismo moral del bien y del mal, siendo el doble un fantasma amenazante portador de todas las potencias maléficas que materializa el lado reprimido y oculto de Nina: su lado siniestro. En el fondo de ese proceso individual existe un proceso social, pues se trata de un enfrentamiento entre Nina, con todos sus anhelos más profundos e inconfesables –por temor a su madre–, y el deber, aquello que Erica, Leroy y, de forma generalizada, la sociedad esperan de ella como bailarina de una gran

compañía. Esta lucha interna entre el deber y el querer es la causa de todas las sucesivas alucinaciones y manifestaciones de tipo histérico que provocan el desdoblamiento de su personalidad.

Hemos de tener presente que en el doble encontramos un fenómeno vital y artístico que presenta una clara sintonía con los mismos fundamentos de la disciplina psicológica en cuestión. No hay que olvidar que Todorov, en su ya clásica *Introducción a la literatura fantástica* (1970), sostiene que en el siglo XX el psicoanálisis reemplaza y anula el género fantástico en tanto que pone en primer plano los tabúes que tradicionalmente se habían relegado al terreno de lo sobrenatural. Por ese motivo, cuando observamos el género en el cual se ha catalogado el filme, encontramos la denominación de *thriller* psicológico y no género fantástico. Por tanto, este filme nos sitúa directamente en el dominio de la patología, donde se delibera acerca de un sujeto enfermo. En este caso, las alteraciones de la percepción y la expresión de la realidad de Nina admiten el diagnóstico de una mente esquizoide.

No obstante, como explican Jourde y Tortonese, no podemos cometer el error de ignorar un factor fundamental en la construcción del doble: su pertenencia al ámbito de la literatura fantástica. Siguiendo con la tipología que ambos proponen, el doble, esa figura idéntica a Nina que la atormenta, se corresponde con lo que proponen como *doble subjetivo interno*, un tipo de doble que se ha supeditado en gran cantidad de ocasiones a los dictados de la psicocrítica. También es llamado *doble pseudofantástico*, puesto que corresponde a la expresión de fenómenos psicopatológicos como el sueño, la ingesta de drogas y de alcohol o la enajenación. Pero también, siguiendo el esquema de Rogers, además de esa presencia insólita; de ese *doble manifiesto*, la relación entre Nina y su madre proyectaría también un *doble latente*, es decir, aquél que establece una relación psicológica con otro personaje.

Lo cierto es que, ya se le asigne un nombre u otro, lo importante es que hay ciertas constantes que se mantienen en la figuración canónica del doble: el doble de Nina es agresivo –en una secuencia, ante el espejo, su doble le corta las yemas de los dedos–, fantasmático, como la parte oscura que emerge; una herramienta de conocimiento y, al mismo tiempo, una experiencia abismal, alucinante, que amenaza en todo momento con reemplazarla, privando a Nina de toda comodidad psicológica, esa que procura un sentimiento de identidad personal.

Para que todo ese mundo patológico inestable e imaginario resulte accesible al espectador, se utiliza un narrador homodiegético que evidencie el carácter subjetivo de la experiencia del desdoblamiento. Así, todo lo que el receptor –espectador en la sala de cine– ve y percibe está en la mente de Nina: ella nos lo muestra desde su propia psique; desde su propio ojo, que es también el objetivo de la cámara.

Asimismo es importante señalar la relación indisoluble del género fantástico con el miedo. El miedo es la base de todo fantástico y está unido a lo desconocido. Como señala Gerard Lenne: «El miedo supone la expresión privilegiada y estilizada del vértigo de la consciencia delante de la confusión entre lo imaginario y lo real» (Lenne, 1974: 30). En la trama de este filme, el miedo interviene como resorte dramático, sentido por Nina y contagiado después a los espectadores, indirectamente a través de la creación del decorado y la atmósfera, de un clima de perturbación e

inestabilidad que va *in crescendo* hasta culminar en la transformación de Nina en un auténtico Cisne negro. No se puede olvidar que el género fantástico es el cine popular por excelencia, un tipo de cine que pone en juego los sentimientos y las emociones simples pero que, en realidad, esconde un enigma mayor.

Nina se debate en el interior de una fundamental contradicción que se manifiesta en el exterior y es ahí donde el cine logra adecuarse a su función primera: la de inquietar. Vax en *Arte y literatura fantástica* dice que «la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra en su interior, sino que ve a su doble fuera de él» (Vax, 1960: 29). Pero, en realidad, la amenaza física que siente Nina ante la presencia de Lily o su reflejo en el espejo, por esa especial relación que existe entre espejo y muerte, es lo que David Roas ha denominado *miedo metafísico o intelectual* (Roas, 2006: 108-112). Se trata de un miedo de índole ontológica y cognoscitivo que es expresado en el enigma del personaje encarnado como doble, en la sangre de los dedos de Nina y en las mutilaciones de su cuerpo. Aunque el Otro suponga una amenaza física, lo inquietante radica en la duda de la identidad en la que se sumerge Nina.

4. 1. El cuerpo como soporte de lo bello y lo siniestro

La misma relación narcisista que se da entre Nina, Erica y Lily, se manifiesta también en la relación que la protagonista mantiene con su propio cuerpo. Esa relación Nina/cuerpo es significativa en cuanto que refleja una involución regresiva de la afectividad hacia el cuerpo/niña y el cuerpo/adorno, de tal manera que Nina se encuentra manipulada y consumida psíquicamente por la idea de alcanzar la perfección y la belleza expresadas mediante su cuerpo, que se concibe, de este modo, como objeto y objeto de obsesión: lo administra con una alimentación escasa, lo acondiciona con duros entrenamientos y lo manipula maltratándolo a su antojo. Asimismo, la clásica idea de perfección y belleza como atributos del alma se representa en este filme como atributos del cuerpo.

Esta mística del cuerpo como medio para alcanzar la perfección rige las formas de vida de las sociedades contemporáneas –sobre todo de las ciudades más desarrolladas–: gobierna las relaciones sociales y nuestro modo de organizarnos con las cosas y los objetos que nos rodean. Pero no siempre ha sido así, pues, como explica Baudrillard, «en la historia de las ideologías, las relativas al cuerpo tuvieron durante mucho tiempo un valor crítico ofensivo contra las ideologías de tipo espiritualista, puritana, moralizante, concentradas en el alma o en algún principio inmaterial» (Baudrillard, 2009: 165). Por el contrario, todos los valores carnales y materiales fueron considerados subversivos. Pero, con la entrada del siglo XVIII, comenzará un proceso de desagregación del alma que atravesó toda la era occidental y alrededor del cual se organizaba todo el esquema individual de la salvación y, por supuesto, todo el proceso de integración social. Hoy el cuerpo es un hecho de cultura y las instituciones sociales constituyen un discurso en el que el individuo nunca está reconciliado con su propio cuerpo. En este sentido, Aronofsky muestra como los valores del alma y los valores del cuerpo forman la contradicción más aguda en el personaje de Nina Sayers.

En una de las secuencias del filme, Leroy le encarga a Nina un trabajo que le ayudará a ejecutar el papel del Cisne negro: la incita, casi la obliga, a que se vaya a casa, se encierre en su habitación y estimule sus órganos sexuales con el objetivo de llegar al orgasmo. Cuando Nina intenta liberar esa energía sexual en su cama, es sorprendida por la madre que duerme en un sillón de su habitación, acechándola en todo momento. Así, los intentos de Leroy de reconciliar a Nina con su propio cuerpo siempre se ven frustrados por la presencia de Erica que, de forma brusca, castra los momentos de intimidad de la joven que, sin ninguna intención pernicioso, solo intenta aprender a gozar de su propio cuerpo.

Este suceso manifiesta que, por un lado, ha crecido encarcelada en esa ideología puritana que su madre le impone a través del control y los discursos infantiles que reprimen su cuerpo y condenan la sexualidad como algo maléfico y perverso. Y, por otro lado, como Nina es impulsada por su profesor de ballet, Thomas Leroy, a que se libere y explore su cuerpo para alcanzar ese lado sensual que caracteriza al Cisne negro. El choque de discursos contradictorios conduce a Nina a una fase de lucha de lenguajes interconectados entre sí que le provocan un estado esquizoide. En este sentido, el culto al cuerpo provoca un desdoblamiento y lo que Jameson llama una *ruptura en la cadena significante*, porque «al romperse la cadena de sentido, el esquizo queda reducido a una experiencia puramente material de los significados o a una serie de modelos presentes carentes de toda significación con el tiempo» (Jameson, 1991: 53).

El modo en que la protagonista se alimenta muestra una conjunción entre belleza y represión. Constantemente la dulce bailarina somete su cuerpo a un dolor extremo en pro de la corrección y la técnica que suponen el ballet clásico. Así, esa mística de la perfección, del cuerpo como niña y como objeto, influyen tan profundamente su psique angustiada y temerosa porque, en realidad, son formas de violencia y agresividad contra el propio cuerpo. Nina lo sacrifica a la vez que lo congela en su niñez y libera, también, las pulsiones agresivas contenidas ante la impotencia del control y limitaciones que le impone su madre y la técnica del ejercicio en sí. Ya Baudrillard señaló que «todas las contradicciones de la sociedad se reflejan y se resumen a nivel del cuerpo» (Baudrillard, 2009: 175). Y cuando el sociólogo francés habla de las contradicciones de la sociedad se refiere exactamente a lo que se muestra en este mismo filme: las exigencias de los roles que tienen los individuos en las sociedades postmodernas están forjados por discursos ambiguos que predicán la idea de belleza del cuerpo desligándola de la idea de lo bueno y saludable provocando, en consecuencia, una distorsión de la imagen real del cuerpo dando lugar a enfermedades como la anorexia, la bulimia y la esquizofrenia. En el filme, la pequeña y dulce bailarina no solo tiene una alimentación hipocalórica sino que, además, se castiga corporalmente expulsando todo lo que come.

El cuerpo es maltratado, flagelado y manipulado por las condiciones más extremas de la danza. Las heridas en los pies de Nina funcionan como metáfora de la contradicción entre la belleza del ballet y el dolor y sacrificio que implican. Las lesiones en los pies aparecen, además, como una fractura que abre una puerta hacia algo atroz y tenebroso. Algo tan familiar como el propio cuerpo, de repente, se revela como extraño, espeluznante, repulsivo y angustiante. Ya no se trata de ver más allá de la imagen,

de querer buscar símbolos y mitos que encarnen la dualidad del personaje, sino de poner al espectador sobre el tapiz de la pantalla de cine y ver si es posible sostener la mirada ante aquello que se ve mientras de fondo resuena el crujir de las articulaciones atrofiadas de los dedos de Nina. Con ello, se alcanza a experimentar lo que Freud llamó lo *siniestro* en su conocido ensayo *Das Unheimliche* (1919); la palabra alemana *unheimlich* es el antónimo de *heimlich*, palabra que pertenece a dos grupos de representaciones bastantes alejadas entre sí: por un lado, *heimlich* significa lo familiar, lo hogareño, lo confortable, y, por el otro, lo oculto, lo disimulado. Freud señala que *unheimliche* solo sería antónimo del primero pero no contrario del segundo. Por tanto, siguiendo el aforismo de Shelling, «*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha revelado» (Freud, 1919: 4).

Cuando a Nina se le agrietan las uñas de los pies y se le desgarran la piel de dos dedos en la fiesta de presentación de la compañía de ballet no solo se representa el dolor físico producido por el esfuerzo y las exigencias de la disciplina, sino que se manifiesta la sombra, eso oscuro y oculto que emerge dentro de ella. Las imágenes gravitan entre la belleza del cuerpo y lo repulsivo de las heridas, intentado apurar el límite y la condición de lo siniestro. De este modo, el filtro estético nos redime de la angustia y las autoflagelaciones se convierten en una grieta por la que escapar entre la realidad y lo desconocido (fig. 4).



Fig. 4. Nina se extrae un trozo de pluma de cisne

Todas las automutilaciones, reales o no, son el intento inconsciente de sosegar la angustia que le provoca la represión que lleva a cabo su madre y, al mismo tiempo, de evidenciar dicha represión. De este modo, no solo se fractura la identidad de Nina cuando proyecta su doble hacia el exterior, sino que la piel de sus dedos se desgarran, sus pies se agrietan y su cuerpo queda, finalmente, desmembrado en una escalofriante escena en la que muchos espectadores, sin duda alguna, sentirán la necesidad de apartar la vista de la pantalla. Todo lo que Nina oculta en lo más profundo de su alma salta hacia el exterior despedazando y amputando su propio cuerpo.

Las mutilaciones manifiestan como realidad algo que se revelará fantasía. Esa dinámica de ocultación/desvelamiento juega en el filme con las categorías de lo implícito y lo explícito, de la insinuación, la plurisignificación y la ambigüedad que responden a complejas estrategias de retórica visual en la «creación de atmósferas». Aquí es donde reside la fuerza artística de *Black Swan*: en eso siniestro que se halla presentado en todas sus secuencias, aparentemente velado, sin ocultarse del todo y que acecha a la protagonista en una atmósfera de misterio y suspense que va creciendo hasta que se produce una explosión estética y emocional con el enfrentamiento entre Nina y su doble en mitad del estreno de la obra *El lago de los cisnes*. Un espectáculo que se vuelve espectáculo de segundo grado. *Black Swan* es un símbolo de lo que, debiendo de permanecer oculto, termina manifestándose.

Con todo ello se llega a la conclusión de que el cuerpo de Nina no es más material que su alma. En este sentido, Aronofsky construye una mitología moderna del cuerpo, en la cual se concibe, no como elemento de perversión y lujuria de la mujer, sino como soporte privilegiado en el que se objetivan todos nuestros deseos y todos nuestros temores que están, en este caso, impulsados por las relaciones familiares –en la relación de Nina y su madre– y que, de una forma general, son controlados por el Estado a la manera que Guattari y Deleuze postulan en *El Anti-Edipo*. De este modo, el cuerpo se convierte en lo que Baudrillard llama *el mito rector de una ética del consumo* (Baudrillard, 2009: 255). Pero es una nueva ética que encierra, como se ha visto, una contradicción fundamental: la belleza y el erotismo constituyen sus leitmotivs esenciales en los que se esconde también lo siniestro bajo la forma de la autoflagelación y la mutilación del cuerpo.

A medida que se libera, la mujer se confunde cada vez más con su propio cuerpo [...] No es cuestión de negar la evolución de la mujer, lo que queremos decir es que esta emancipación concreta, no es más que la emancipación de las mujeres del cuerpo en cuanto a categorías inmediatamente evaluadas de acuerdo con una práctica funcional, se redobra en una transcendencia mística o, mejor dicho, se desdobra en una transcendencia mítica, en una objetivación como mito (Baudrillard, 2009: 168- 169).

5. Conclusiones

El mundo ficcional donde aparecía el motivo del doble ha sufrido dos tipos de transformaciones: por un lado, se elimina la frontera entre lo natural y lo sobrenatural que dominaba al motivo romántico del doble y, por otro lado, el motivo también hace su aparición bajo el dominio de lo invisible en la mente de los personajes, resultando un acontecimiento que se puede explicar desde la patología. Con *Black Swan* (2010) el motivo del doble se ve emparentado a la sintomatología de la esquizofrenia, así, la enfermedad ha sustraído de la literatura y de la imaginación del individuo el motivo del doble para colocarlo en una concepción contemporánea –y postmoderna– de la personalidad, según la cual los elementos clave del funcionamiento humano son la razón y la observación.

Black Swan muestra en pantalla los elementos que constituyen la crisis del sujeto y representan la noción de individuo bajo el signo de la disipación: el culto al consumo del cuerpo como un objeto más de la cadena productiva, junto con la desconfianza en la propia existencia y la alteración en la jerarquía de valores como en la ruptura que se produce entre Nina y su madre.

El discurso de la muerte del sujeto afecta a la concepción misma del arte y se manifiesta dejando entrever al yo como una narración ficticia que altera, de este modo, la teoría sobre el personaje. En *Black Swan* el personaje ya está construido y lo que ocurre es que se va diluyendo, se va disipando, se va desconstruyendo a lo largo de la narración. Como apunta Claudio Magris lúcidamente, «la historia de la novela no es tanto la del sujeto que adquiere juicio y se integra en la racionalidad de los procesos sociales como la historia del sujeto que no halla lugar en la concatenación social, sino que en todo caso, se sale de ella» (Magris, 1993: 27). Así, mientras el personaje de los relatos del siglo XIX se integra en la sociedad, en la novela del siglo XX, por el contrario, el personaje intenta huir de los procesos sociales. Pasamos del ciudadano de los relatos decimonónicos al hombre desnudo y sin adorno que recrean las narraciones postmodernas. Esto explica que el motivo esté tan presente en los

relatos del siglo XX y, sobre todo, por qué es tan fácil ver dobles en todo momento, puesto que el motivo encarna, da forma, a un problema existencial que venía gestándose con la idea misma de hombre y que culmina en un momento en que se acepta que el hombre no es uno, sino que, recordando a Pessoa, nos rodean multitudes.

Puede que en un contexto en el que el individuo está saturado de información, de relaciones y de comunicaciones que acortan cada vez más el sentimiento de identidad y la diluyen en su condición de archipiélago, *Black Swan* (2010) haya aparecido como manifestación de que el ser humano busca un nuevo horizonte de comprensión regresando al mito. Tal vez, el mito del doble no dé una respuesta a la incógnita de la identidad pero se puede afirmar que el motivo surge como «una revelación del ser» en momentos históricos en los que las sociedades entran en graves contradicciones con las ideologías mismas que las sustentan.

Aun así, en este trabajo he querido dejar patente la vigencia del mito del doble y su relación insoslayable con el género fantástico puesto que, aunque pretenda explicarse desde la patología, queda claro que lo tiene en cuenta y aparece como telón de fondo gracias a la intertextualidad que conecta lo sobrenatural, lo ominoso y las obsesiones de nuestro tiempo. Pero, sobre todo, señalar la importancia del cine como objeto de estudio para el motivo en cuestión pues, la experiencia cinematográfica ya estaba anticipada en el doble mucho antes de la invención del proyector.

Referencias

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?» en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 265-282.
- ARONOFSKY, Darren (2010): *Black Swan* [Vídeo DVD]. Fox Searchlight Pictures, 108 min.
- BAUDRILLARD, Jean (2009): *La sociedad de consumo*. Madrid, Siglo XXI.
- BAUMAN, Zygmunt (2001a): «La identidad en un mundo globalizador», en *La sociedad industrializada*. Madrid, Cátedra, pp. 161-175.
- (2001b): «Sobre los usos postmodernos del sexo», en *La sociedad industrializada*. Madrid, Cátedra, pp. 247-267.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, (1995): «Las máquinas deseantes», en *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1973, pp. 11-54.
- DOLEŽEL, Lubomír (2001): «Una semántica para la temática: el caso del Doble», en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros, pp. 257-275.
- FREUD, Sigmund (1919): *Lo siniestro*, en <http://www.polvoestelar.com.mx/babilonia/Libros/Sigmund%20Freud/Sigmund%20Freud%20-%20Lo%20Siniestro.pdf> (última consulta, 13-12-2010).
- GERGEN, Kenneth J. (1992): *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.

- GRAVES, Robert (1988 [1964]): *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza.
- HALL, Stuart (1996 [2003]): «¿Quién necesita identidad?», en Stuart HALL y Paul du GAY, eds., *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.
- JAMESON, Fredric (1991): *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- JUNG, Carl Gustav (1964): *El Yo y el inconsciente*. Barcelona, Luis Miracle.
- (1951): *Aion*. Barcelona, Paidós.
- LACAN, Jaques (1998): «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Escritos*. Madrid, Siglo XXI.
- LENNE, Gérard (1974): *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama.
- MAGRIS, Claudio (1993): «Gran estilo y totalidad», en *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona, Península, pp. 7-38.
- MORIN, Edgar (1972): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico» en David ROAS, comp., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/ Libros, pp. 7-44.
- (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* II/3 (enero-junio), pp. 95-116.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- VILELLA, Eduard (2007): *Doble contra senzill: la incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida, Pagès.