

Black Swan: la mancilla del yo en el doble del espejo

Black Swan | Aronofsky | 2010)

Ignacio Roldán Martínez*

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), España

Orcid: 0000-0002-3582-4873

Recibido 30/07/2025; aprobado 05/02/2026

Resumen

Black Swan, de Aronofsky, película de 2010, se centra en los ensayos de la joven Nina para interpretar a los cisnes blanco y negro de *El lago de los cisnes* de Tchaikovski. La exigencia de liberar su inconsciente libidinoso permite la irrupción del elemento perturbador y fantástico del Doble, y aplicar al análisis los aportes de Freud sobre el Super Yo, el Yo y el Ello, y los contenidos en su ensayo *Lo siniestro*. Asimismo, la contraposición entre el blanco y el negro remite a la pregunta sobre el mal del mito platónico del carro alado, cuya respuesta enriquece Ricoeur cuando apunta a la falibilidad del ser humano, a la precomprensión de su condición miserable y a la culpa originaria. Por su parte, el mito de Narciso explica la función del espejo en el filme, la naturaleza del anhelo y el sentido trágico de la muerte de la heroína.

Palabras clave: espejo | identidad | Doble | mal | Narciso

Black Swan: blemish of the self in the mirror's double

Abstract

Aronofsky's *Black Swan*, 2010 film, focuses on young Nina's rehearsals to play the black and white swans in Tchaikovsky's *Swan Lake*. The demand to release his libidinous unconscious allows the irruption of the disturbing and fantastic element of the Double, and to apply to the analysis Freud's contributions on Super Ego, Ego and Id, and those contained in his essay *The Uncanny*. Likewise, the contrast between white and black refers to the question about the evil implied in the Chariot Allegory of Plato, whose answer Ricoeur enriches when it points to the fallibility of the human being, to the pre-understanding of his miserable condition and to original guilt. For its part, the myth of Narcissus explains the function of the mirror in the film, the nature of longing and the tragic meaning of the death of the heroine.

Keywords: mirror | identity | the double | evil | Narcissus

Cuando *Black Swan* (Aronofsky, 2010) se estrena en Estados Unidos, su director era ya conocido por películas como *Pi* (1998), *Requiem for a Dream* (1999), *The fountain* (2006) y *The Wrestler* (2008).

La película que nos ocupa muestra la decisión de Nina (Natalie Portman), joven bailarina de una compañía de ballet de Nueva York, de interpretar no solo al cisne blanco de *El lago de los cisnes* de Tchaikovski, sino también al negro; en consecuencia, su lucha por hacerse con la esencia de ambos. La protagonista vive bajo una triple presión: la de su madre Erica (Barbara Hershey), quien se retiró del ballet al quedar embarazada de ella; la del director de la obra (Vincent Cassel), que exige la perfección; y la de la bailarina Lily (Mila Kunis), la que a veces se percibe como una amenaza para su papel protagónico. Conforme avanza la acción, Nina asiste perturbada al emerger de su otro yo, el del Cisne Negro, en un

mundo de espejos y de reflejos que le estorban distinguir con claridad la realidad de la ficción.

En este estudio se pretende ampliar el campo de los análisis realizados hasta el momento, los cuales apuntan –la mayoría a partir de la figura del Doble– a la psiquis trastornada de Nina; a la rebelión contra la violencia materna o de género; y a la opresión de una sociedad narcisista en la que la búsqueda de la perfección en términos de competencia es el valor supremo.

El primer enfoque repasa la literatura del Doble a lo largo de los siglos XIX y XX y echa mano de los aportes de Freud y Lacan; los dos últimos llegan a contemplar la figura del Doble no como una amenaza, sino como posibilidad de maduración y liberación. Por nuestra parte, pensamos que estos enfoques pueden enriquecerse poniendo de relieve lo que algunos autores mencionan: el mito de Narciso, narrado por Ovidio, cuyos motivos

* ignacio.roldan@unir.net

son fáciles de identificar en *Black Swan*; pero también explorando una posibilidad que sugiere la trama del ballet: la relación entre el bien y el mal a partir del negro y el blanco, colores que identifican a las Odile y Odette de *El lago de los cisnes* de Tchaikovski. La suposición es que este contraste permite retroceder a relatos primordiales, como el de la culpa original contenido en el Génesis y el de la caída del alma narrado por Platón. Una suposición que no induce solo a retroceder hasta la Atenas clásica, dado que la reflexión sobre este acontecimiento ha sido retomada por Ricoeur, en especial en *Finitud y culpabilidad*.



En efecto, es relativamente fácil reconocer en la trama fílmica los motivos esenciales del ballet de Tchaikovski, sobre todo si atendemos a las figuras de Odette y de Odile, que se corresponden con las de las bailarinas Nina y Lily; pero resulta también sugerente remontarse al mencionado mito de Narciso, al considerar a una como reflejo de la otra, y, por lo tanto, expresión de la alteridad deseada en la identidad que desea. Por otro lado, una primera visión de *Black Swan* nos advierte del protagonismo que, a propósito de los ensayos y de la puesta en escena del ballet, adquiere el conflicto de las instancias psíquicas postulado por Freud: en el personaje de Nina asistimos a lo que podría ser la lucha del Ello por aflorar, a pesar del control al que el Yo lo somete a instancias del Superyó. Además, la reiteración de motivos como el del reflejo en el espejo y el maquillaje nos ponen en alerta sobre la naturaleza de la imagen reflejada –el Doble– y sobre su carácter sexual.

Estos elementos que acabamos de mencionar abren las puertas a un visionado a partir del cual realizar una lectura del relato que emplee de forma crítica nociones del psicoanálisis al servicio de una concreción en la película del mito del Doble, esto es, del Narciso que contempla su imagen reflejada en el estanque, el Ello que aspira a emerger de bajo las aguas; pero también de la oscuridad

que habita en el ser humano y que parece encarnarse con una voluntad ajena a la del propio individuo.

Apuntes sobre el Doble

Al analizar la función del Doble en la película de Aronofsky, y tras recordar que la trama se apoya en el ballet de Tchaikovski y en el relato *El Doble* de Dostoyevski, España (2012) sugiere que contiene referencias “a la transformación y manipulación del cuerpo con su consiguiente cambio de la identidad” (121) en filmes de Cronenberg y Polanski. Además, llama la atención sobre el parlamento de Thomas Leroy, director del ballet, en el que contrapone la virginidad, pureza y dulzura del cisne blanco a la lujuria del negro. Nina necesitará, pues, experimentar “la sensualidad, la seducción y el erotismo” (122) para lograr representar al cisne dual. La lucha por hacer aflorar estas actitudes se traslada a la confrontación entre los colores blanco y rosa de una añorada Nina y el negro de su despertar sexual. La pugna deriva en crisis psicótica y desdoblamiento de la personalidad, una de las cuales corresponde al *doppelgänger* o gemelo malvado (123-124). Calvo Pascual (2016) apunta en la misma dirección cuando recuerda que, gracias a la confusión creada en la película, el espectador, “fully immersed in the protagonist’s disturbed mental condition, (...) can vicariously experience (or at least witness with awe) the harmful effects to which an excessive search for perfection may lead” [completamente inmerso en el perturbado estado mental del protagonista, (...) puede experimentar indirectamente (o al menos presenciar con asombro) los efectos nocivos a los que puede conducir una búsqueda excesiva de la perfección] (120).

Por su parte, Lobo (2010) menciona a autores que a partir del Romanticismo han tratado en sus obras la figura del Doble. En esa época, “pasó a ocupar un lugar muy destacado, cambiando el punto de vista debido a que permitía la recreación de un clima de tensión y suspense, que en muchos casos dejaba al lector con una sensación de ambigüedad” (2). Entre las obras de la época se encuentran, además de la mencionada *El Doble* (1846) de Fiódor Dostoyevski, *Los elixires del diablo* (1815) de E.T.A. Hoffmann, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson y *El Horla* (1887) de Guy de Maupassant. Añadimos, por nuestra cuenta, *The picture of Dorian Gray* de Wilde, en la cual una obra artística, el retrato del personaje, alberga el Doble, cumpliendo un papel como el que cumple la

representación del cisne negro que Nina pretende. Con frecuencia, en las obras mencionadas nos enfrentamos con rasgos que Freud atribuye al Doble u otro yo: “The self may thus be duplicated, divided and interchanged” [El yo puede así ser duplicado, dividido e intercambiado] (2003, 142).

Con un enfoque distinto, pero complementario, Parraíso (2009) inserta el motivo del Doble en una de las cinco “estructuras de significado arquetípico o mítico” de Northrop Frye: la demoníaca. Las dos primeras estructuras, apocalíptica y demoníaca, se caracterizan “por no presentar ‘displacement’, desplazamiento del mito en la dirección humana” (69). Pero la estructura demoníaca se opone a la apocalíptica, “pues presenta el mundo de lo que rechaza absolutamente el deseo, mientras la apocalíptica ofrece lo absolutamente deseable. El mundo de la pesadilla, el dolor y la confusión es el suyo. Los poderes amenazantes, el infierno existencial, lo maligno, es su elemento” (69).

Fernández Cobo (2014) estudia, a raíz de la película, las transformaciones sufridas en nuestros días por el motivo del Doble:

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 (320).

De forma coherente con esta progresiva inserción de la figura del Doble en lo más profundo del individuo, Fernández Cobo vincula su aparición en *Black Swan* con la esquizofrenia, situando sus claves en el mundo de la razón y la observación. La crisis del sujeto contemporáneo se manifiesta en la disipación, caracterizada por un culto exacerbado a un cuerpo que se contempla como objeto de consumo, una desconfianza en el propio ser y la inversión del sistema de valores (2014, 320). El Doble, en definitiva, manifiesta que el sujeto no es uno, sino múltiple, como múltiples son las subjetividades, las relaciones y las informaciones que lo rodean (321).

La disipación en *Black Swan* es también objeto de estudio por parte de Christiansen (2016), aunque a partir del poscine; esto es, del universo cinematográfico que, además de emplear herramientas de predicción y mercadotecnia para satisfacer a las audiencias, se caracteriza por “the ubiquity of media and the fact that there is a constant cross-pollination” [la ubicuidad de los medios y el hecho de que existe una polinización cruzada constante] (516). Es precisamente esta ‘polinización’ la que permite transformar el cuerpo de Nina en cisne; y

es que el cuerpo no se define ya por lo que es, sino por lo que hace, razón por la cual se sumerge en un mundo sin esencias sólidas (533). En la raíz de la transformación se encuentran las tensiones de género: “oppressive stratifications of gender, sexuality, and desire are registered directly on Nina’s body, resulting in her body literally tearing open, while also transforming it into a hybrid body” [las estratificaciones opresivas de género, sexualidad y deseo se registran directamente en el cuerpo de Nina, lo que hace que su cuerpo literalmente se desgarre, al tiempo que lo transforma en un cuerpo híbrido] (515). Es este el contexto en el que emerge el Doble a imitación de Lily. Christiansen retomará su aproximación a la película en “Dolor y sujeto cinético en *Black Swan*” (2017), insistiendo en la transformación y muerte de Nina como una forma de rebelión frente a las tensiones de género y el biopoder. Años antes, el mismo Christiansen había dado cuenta de dos transformaciones: una, de niña a mujer, mediante la cual Nina se libera de la cárcel construida por la madre; la segunda, de representar a ser realmente el cisne negro, pasando del espejo que representa (es esta una modalidad del Doble) a la transformación en mujer-cisne:

Black Swan questions the notion of representation, framing it as a discussion between mirror and performance; Nina Sawyer wants to be the Black Swan, not just represent it. This leads us to another transgression, which is that of the morph. The morph is the bridge between the mirror and performance, because when Nina finally performs her role, she physically morphs into the unreal being of swan-woman hybrid, thus smashing the mirror of representation [Cisne Negro cuestiona la noción de representación, planteándola como una discusión entre el espejo y la performance; Nina Sawyer quiere ser el Cisne Negro, no solo representarlo. Esto nos lleva a otra transgresión: la de la metamorfosis. La metamorfosis es el puente entre el espejo y la performance, porque cuando Nina finalmente interpreta su papel, se transforma físicamente en el ser irreal de un híbrido entre cisne y mujer, rompiendo así el espejo de la representación]. (2011, 307)

Hemos mencionado la necesidad de liberación con respecto de la madre. Pues bien, a pesar de que Gómez Cardeña (2019) no centra su atención en la figura del Doble en *Black Swan*, de sus reflexiones se desprende un aspecto tan sugerente como que Nina es, a su vez, Doble de su madre Erica. La autora aplica las categorías de violencia y género al estudio del film y, al centrarse en la relación materno filial, se refiere a la hija como “reemplazante” (49) (no solo, por cierto, de Erica, sino también de la anterior bailarina principal, Beth), basándose en las relaciones fusionales o imitativas. Es Erica la que se proyecta en su hija, pues el narcisismo de los pa-

dres “renasce ao projetar-se nos filhos, encarregados assim de resgatar os pais das próprias frustrações” [renace al proyectarse en los hijos, quienes son así responsables de rescatar a sus padres de sus propias frustraciones] (Medioli, 2011, 43). En la misma línea, Stephenson fija su atención no tanto en el peligro del Doble, sino en la identidad misma de Nina, producto de una proyección materna que la induce al perfeccionismo; y es que Nina es, en parte, “the obsessive striving for perfectionism, presented onscreen by the mirror imago and the ethereal White Swan”, el cual es “dangerous, damaging and influential in the subject’s diegetic trajectory through psychosis” [el afán obsesivo por el perfeccionismo, representado en la pantalla por la imagen del espejo y el etéreo Cisne Blanco, (el cual es) peligroso y dañino e influye en la trayectoria diegética del sujeto a través de la psicosis] (2016, 80). Por eso, para Stephenson el Doble Cisne Negro es liberador: “In the end the most horrific fear for Nina, the grotesque emergence of the Black Swan, is actually the event that breaks the cycle of perfectionist delusion and allows her to identify as something other than an image” [al final, el miedo más horrible para Nina, la grotesca aparición del Cisne Negro, es en realidad el evento que rompe el ciclo del delirio perfeccionista y le permite identificarse como algo más que una imagen] (80). No sería aventurado pensar que el poder de liberación del Doble de Nina radica precisamente en ser el contrario del que ella es como Doble de su madre.

En cuanto al mito de Narciso, hay que reconocer que en la versión de Ovidio es ya una variante del Doble. Pero será a finales del siglo XIX cuando se incorpore a la descripción de la conducta del individuo: en 1899, Näck se refiere a él para explicar una desviación consistente en hacer del propio cuerpo objeto de enamoramiento y complacencia sexual, mientras que en 1898 Ellis lo empleaba para describir una conducta de admiración hacia sí mismo en la que se neutraliza la pulsión sexual (Alganza, 2010, 200).

Estos aportes los incorpora Freud a partir de 1910, pero en una interpretación más amplia, en la que el narcisismo es una fase más en el desarrollo de la sexualidad. De ahí que distinga entre narcisismo primario o normal y secundario o patológico; el primero “remite a una etapa anterior a la plena capacidad del niño para sentir interés hacia objetos externos y tendría que ver con el hecho de que el niño se elige a sí mismo como objeto de amor” (Alganza, 2010, 203). Es crucial, por tanto, para la construcción del yo. Ahora bien, en *Black Swan* es no-

table la presión que Erica proyecta sobre su hija, como si deseara alcanzar en Nina el éxito al que ella renunció al quedarse embarazada; y es que el narcisismo primario es, además, “una ‘reproducción’ del narcisismo de los padres, quienes atribuyen al niño y proyectan en él todas las perfecciones, todos los sueños, a los cuales ellos mismos hubieron de renunciar” (204). Sin embargo, para la constitución del yo es necesaria la superación de esta fase, de tal manera que el otro no sea ya uno mismo, sino precisamente el otro.

El Doble y el Mal

Al principio mencionábamos la posibilidad de abordar el problema del mal al advertir en el Doble la oscuridad que escapa a la voluntad del yo. De hecho, nuestra hipótesis es que el acceso fenomenológico al problema del mal que Ricoeur realiza en *Finitud y culpabilidad* (2004) permite un acceso distinto y coherente a la simbología de *Black Swan*¹.

En la obra mencionada, Ricoeur afirma que en la precomprensión del hombre, a la cual denomina lo patético de la ‘misericordia’ (2004, 24), se alcanza la percepción global del ser humano como miserable. De esta manera, el alma no es solo visión, sino transición en el movimiento surgido del anhelo, “aspiración (...) tendencia y tensión” (27), y se expresa como discurso patético mediante la alegoría y, posteriormente, el mito (25 y 27).

¿Por qué el hombre es miserable? ¿Por qué el alma no es ya solo visión, sino anhelo?: porque es un ser falible. Según Ricoeur, el rasgo global del ser humano ópticamente falible “consiste en una cierta no-coincidencia del hombre consigo mismo; esta ‘desproporción’ consigo mismo sería la ratio de la falibilidad” (2004, 21). Ser y a la vez no ser lo que se es y que se anhela: tal es la naturaleza del hombre. Desde nuestro punto de vista, es aquí donde se sitúa el origen del Doble, pues esta no coincidencia implica no unidad, sino dualidad. Pensamos, además, que la conciencia de la no-coincidencia es especialmente clara cuando el hombre tiene frente a sí la culpa, una culpa que es original, y que hace al ser humano consciente de su falibilidad, que se objetiva en el Otro-Yo. San Pablo lo expresó de forma admirable:

Porque no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero, eso hago. Y si hago lo que no quiero, ya no lo hago yo, sino el pecado que mora en mí. Así que, queriendo yo hacer el bien, hallo esta ley: que el mal está en mí. Porque según el hombre interior, me deleito en la ley de Dios; pero veo otra ley en mis miembros, que se rebela contra la ley

de mi mente, y que me lleva cautivo a la ley del pecado que está en mis miembros. (Reina-Valera, Romanos 7:19-23)

Como se puede apreciar, la conciencia de la culpa es de las experiencias vitales más profundas y misteriosas. Según Ricoeur, su confesión se desarrolla siempre en el ámbito del lenguaje: primero –insiste una y otra vez en ello– a través de expresiones simbólicas y, a continuación, mediante el mito; es a partir de este que especula la gnosis.

Ahora bien: ¿qué nos permite incluir la trama de *Black Swan* en la reflexión acerca del mal emprendida por autores como Ricoeur? La respuesta, ya sugerida, es algo tan simple como la oposición de dos colores contrapuestos, presentes ya en el libreto de Tchaikovski: volvemos a la confrontación entre el blanco de Odette y el negro de Odile. Es esta, pues, una encarnación del mal, como lo es su padre Rothbart. Más aún, si hablamos de la interioridad de los personajes, podemos operar a partir de la premisa de que, en el film, el cisne negro remite al caballo negro del mito platónico: es el *Epithimetikón*, que representa al alma apetitiva (los deseos, las pasiones). En consecuencia, se podría pensar que el cisne blanco remite al *Thimoeides* o caballo blanco, que representa al alma irascible (la fuerza de voluntad necesaria para alcanzar los ideales nobles) (Platón, 1992, 360-362). ¿Quién controla –o debería controlar– a los dos caballos?: el *Logistikón* o auriga, que representa al alma racional, al intelecto, y que en el film es, o debería ser, la misma Nina.



La caída del alma arrastrada por el caballo negro da en Platón razón del mal: la materia la encierra. Lo que interesa es esta tendencia a corporeizar el mal; y es que este se visualiza a menudo como algo “casi material que infecta como una suciedad, que perjudica con unas propiedades invisibles y que, sin embargo, opera al modo de una fuerza en el campo de nuestra existencia, indivisiblemente psíquica y corporal” (Ricoeur, 2004, 190). De ahí la angustia que siente el espectador frente al pi-

cor en la espalda que angustia a Nina y su obsesión por rascarse; en especial, cuando algo indefinido y negro empieza a emerger en esa zona. Este ‘algo’ se visualiza al principio como una mancha (este término lo emplea Ricoeur) que infecta el cuerpo virginal de la joven.

La mención del cuerpo virginal no es gratuita. Responde a una tendencia a identificar la mancha con la sexualidad, y así aparece en el mito de Platón, en el que las bajas pasiones se localizan en el vientre: de hecho, la gula y la lujuria han estado siempre estrechamente unidas. Nina descubre el placer sexual en el contacto heterosexual. En efecto, el director exige no solo perfección técnica, sino pasión, para interpretar al cisne negro: una pasión que se identifica con la libido, con el emerger del deseo sexual. Hay cierta sincronía de este emerger con el inicio de una progresiva separación de Nina con respecto de su madre. Y si, al principio, el contacto físico se da con una persona de otro sexo, que de alguna manera encarna al padre ausente (es el director de la obra), rápidamente deriva hacia la homosexualidad y, por último, hacia un onanismo endogámico. Curiosamente, conforme Nina se va encerrando en sí misma, la figura del Doble se fortalece; y si al principio se insinúa en el espejo, enseguida se proyecta en el cuerpo de su rival, Lily.

La muerte de Nina (vamos a suponer que muere) es trágica, pero desde el punto de vista de la protagonista vale la pena. El deseo (Eros) se ha cumplido, aunque la ha entregado en manos de la muerte (Thanatos). Sus palabras, entonces, son: “It was perfect” (“Ha sido perfecto”). De alguna manera, remiten a la escena en que Tetis, de argentados pies y madre de Aquiles, le comunica a este su destino; lo recuerda el héroe: “que el hado ha dispuesto que mi vida acabe de una de estas dos maneras: Si me quedo a combatir en torno de la ciudad troyana, no volveré a la patria, pero mi gloria será inmortal; si regreso, perderé la ínclita fama, pero mi vida será larga, pues la muerte no me sorprenderá tan pronto” (*Iliada*, Canto IX: 410-416). Es el castigo propio de la tragedia, como si a los humanos les estuviera vedado alcanzar una perfección por la que, sin embargo, merece la pena morir: “La muerte en la batalla era una aspiración, un ideal sin el que no podía conseguir la gloria (Kléos), ni por tanto, la condición heroica misma” (Rodríguez López, 2021, 178). Nina debe abandonar la seguridad del seno materno en el que habita, permitir que emerja el Doble y, por último, entregarlo en manos de la muerte para así alcanzar la perfección, aunque con ello descubra que es ella misma quien muere en la batalla.

Quizás sea esa la tentación de Narciso y la causa de su muerte. Como Nina, ve en el Doble la no-coincidencia consigo mismo, aquello que le falta para su plenitud y, como en el mito del andrógino narrado por Platón en *El Banquete*, aspira a la unidad perdida: “una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros” (Platón, 1992, 225).

Lo que nos interesa de este mito es el castigo: los dioses temían que el andrógino asaltara el cielo, razón por la cual lo seccionaron; el ser humano, por tanto, anhela la mitad que le falta, ya sea hombre o mujer; en un principio, la re-unión suponía la muerte, como si la nueva naturaleza impidiera recuperar la plenitud.

Ahora bien, esta búsqueda del alma en transición de Nina no se encamina al bien por el que se esfuerza el caballo blanco de Platón, sino que premeditadamente se deja cautivar por su opuesto: se orienta hacia el color negro, como buscando alcanzar un deseo que se le presenta como necesario. El Doble la atrae, es cierto, pero ya desde el principio parece adherirse a él. La razón es que su idea de perfección es extensiva, y no intensiva. No se contenta con un carro alado en el que el auriga refuerza al caballo blanco, sino que necesita, para estar completa, experimentar cómo el caballo negro se desboca, se ‘extiende’ más allá de la unidad a la que pertenece. ¿Quién ha puesto esta tentación en su interior? ¿Quién, este deseo? Evidentemente, el director del ballet. Este identifica con el deseo de placer sexual la pasión que Nina necesita para interpretar al *Black Swan*.

Si retornamos a la visión de Ricoeur, alejándonos del mito platónico del andrógino, podemos aventurar que Nina ha sido mancillada, pues en ella se ha desencadenado una impureza o un mal. De hecho, mediante la frecuente identificación de la cámara con la protagonista, el espectador se siente turbado; y es que “con la manilla, entramos en el reino del Terror; [...] por el psicoanalista, [el filósofo] se entera del parentesco de este miedo con la neurosis obsesiva” (Ricoeur, 2004, 189) en la que Nina se sumerge. Aplicar al análisis la hermenéutica contenida en *Finitud y culpabilidad* supone decantarse por quienes han reconocido en el Doble-Cisne Negro una amenaza inquietante, frente a quienes han adivinado en él la posibilidad de liberación de Nina.

Desdoblamiento especulares en el sujeto

Si retornamos ahora a las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro III: 338-510), encontraremos a Narciso donde lo dejamos: frente a su Doble. El Doble es él, pero está fuera de él. Se contempla a sí mismo en su reflejo, en esa imagen quieta en las serenas aguas de la fuente. Narciso encarna la belleza ególatra, hasta el punto de permanecer, como Nina, virgen para sí mismo. Ante su réplica, se enamora de ella e intenta atraparla, poseerla. No se da cuenta de que si su virginidad es exigencia de su hermosura, también su reflejo es intocable. Su vano intento le entregará a la muerte: ahogado lo contemplamos, mas no tanto en el agua como en el anhelo imposible por su belleza. Queda tras él, como memoria, la flor.

Reflejo, deseo, muerte y flor son los motivos que articulan el mito de Narciso, pero también la historia de Nina. En *Black Swan*, la belleza parece estar encarnada por su imagen virginal en los primeros espejos. Poco a poco, esta imagen es sustituida por otra que suscita el deseo, al vivirse como la carencia de algo debido. Si bien inspira temor en la protagonista, también suscita la ambición de alcanzar la perfección al poseerla.

El emerger de la sexualidad es la forma de exteriorizar al cisne negro y su símbolo es el carmín rojo, que ocupa su lugar junto al espejo ante el que Nina se maquilla. Este último hace las veces de la superficie del agua del mito de Narciso, aunque esta vez se multiplica para manifestar el trastorno de la bailarina. El carmín es rojo, y desde nuestro punto de vista manifiesta el inconsciente libidinoso que de a poco anula el control racional y da entrada al predominio del negro frente a los iniciales blanco y rosa.

El vértigo provocado por la sucesión de espejos conduce sin remedio hacia su resquebrajamiento; uno de los fragmentos, analogía del agua narcisiana, causa una herida profunda que bien podría desencadenar la muerte, y cuya sangre semeja una flor encarnada sobre el vestido blanco de la bailarina.



Ovidio no se preocupó demasiado del proceso por el que la imagen de Narciso reflejada en la superficie del agua cobra identidad propia. Aronofsky, sí. De hecho, una secuenciación de fragmentos despliega sus fases a una mirada atenta. A priori, podemos establecer que estas consisten, principalmente, en cuatro:

- Nina
- Nina frente al espejo
- Emancipación de la imagen de Nina
- Incorporación del Doble a la propia identidad

De la Nina inicial ya se ha hablado, en especial como proyección de los deseos de su madre. Las tres fases restantes son mencionadas por Laine de forma similar a la nuestra:

“the ‘beast’ first manifests itself in negative emotions (...). But later, these emotions are lodged in the physical shape of Nina’s uncanny double, who at first only exists as a reflection in the mirror, then as a hallucination outside the mirror, until finally she literally bursts through Nina’s skin” [La «bestia» se manifiesta primero en emociones negativas (...)].

Pero más tarde, estas emociones se alojan en la forma física del inquietante doble de Nina, quien al principio solo existe como un reflejo en el espejo, luego como una alucinación fuera del espejo, hasta que finalmente irrumpe literalmente en la piel de Nina] (2015, 131).

La segunda fase está directamente relacionada con la necesidad de Nina de contemplarse en el espejo. Esta preeminencia del ver se constata en los innumerables espejos omnipresentes tanto en casa como en el ballet. Para ella, son estos el instrumento necesario para su entrenamiento como bailarina y para su embellecimiento personal: necesita ver su figura reflejada en el espejo para mejorar su técnica, pero también para maquillarse. En este sentido, el hecho de que el carmín sea la ocasión para que comience el proceso de erotización nos permite considerarlo no como un mero símbolo que significa, sino como símbolo operativo. Se erige, así, en un motivo funcional, que imprime cierto sentido a la acción. De hecho, el rojo del carmín en el camerino inicia un proceso que se define ya no solo por la visión, sino por la atención –como tal, consciente– de la protagonista hacia lo que el azogue le devuelve.

En uno de los bordes del espejo del camerino destaca, además, una flor blanca. Qué sentido tiene es una pregunta que solo podemos contestar si lo relacionamos con el espacio original de Nina. Su apariencia es infantil, pues se trata de una flor recortada de una cartulina. Recuerda el entorno infantil o preadolescente en el que se nos presenta a la bailarina: esa habitación, poblada

de animalitos de trapo, y de tonos predominantemente blancos y rosas, en la que también está presente una flor artificial blanca. Es el mundo inocente en el que nuestra Nina-Odette despierta tras soñar que, en la obertura, Rothbart la convierte en el cisne negro del ballet de Tchaikovski; sueño en el que su figura se refleja en otra superficie especular, esta vez el suelo pulido del escenario desnudo en el que danza.

Del sueño inconsciente a la realidad: cuando Nina despierta en su dormitorio de ensueño, la figura que vela por ella es la madre. Ahora estamos en condiciones de asignar a esta el papel de Superyó. Proteger a su hija de la posibilidad de –como ella– quedarse embarazada y tener que abandonar su carrera es la razón de que ejerza un poder tiránico con apariencia amable.

Sin embargo, hay otra figura femenina a la cual Nina pretende suceder; es Beth, la bailarina principal ‘caída en desgracia’. Meliodi (2011) la relaciona también con el espejo y el carmín, pues considera a este como un objeto que representa un fragmento del otro, de Beth, a la cual quiere Nina aprehender en su búsqueda de identidad; y esto, “pois o outro que na função de espelho deveria refletir para ela a própria identidade, só pode ser apreendido em pedaço” [porque el otro, que en función del espejo debería reflejar su propia identidad, sólo puede ser captado en fragmentos] (44).

El espejo interpela, tienta al inconsciente para que aflore. Y el inconsciente es pasión, libido. La lucha entre el control racional y el Ello está servida. El cisne negro pugna por emerger desde lo profundo del cisne blanco. Y, en la medida en que lo consigue, se corporeiza: no solo en esa herida en la espalda, mancha de la que al final brotarán plumas negras, sino también en una autonomía de la imagen de Nina reflejada en el espejo. Así, si esta se inclina hacia un lado, uno de sus reflejos permanece erguido; en otra ocasión, la protagonista se encuentra de espaldas al espejo, mientras su imagen la mira amenazante.

No es de extrañar que esta corporeización llegue a su grado máximo al hacerse realidad en otra figura. De noche, en la que es seguramente la escena más comentada por los críticos, y que imita una similar de *El Doble* de Dostoievski, Nina transita un subterráneo con grafitis en los muros. Al fondo aparece una joven que camina en dirección contraria. Cuando se cruza con ella, observamos que es la misma Nina, no vestida de blanco, sino de negro; no con el pelo recogido, sino suelto; y, como era de esperar, muy maquillada. Su gesto es decidido, y la sonrisa que esboza mientras mira de

rejo a Nina bien podría interpretarse como irónica o despreciativa.

La escena es turbadora, inquietante. España advierte que en esta escena “el montaje se configura en torno a la alternancia de dos planos concretos –subjetivos desde Nina y los respectivos de réplica de su rostro desconcertado–, que subraya y prolonga en el tiempo la tensión” (2012, 124); pone también de manifiesto la abundancia de “subjetivismo descriptivo” en el film, recurso que aumenta la confusión.

Esta parece ser la decisión del meganarrador (el gran imaginador del relato fílmico): confundir, desorientar al espectador, hacerle sentir la perturbación que siente la protagonista. Y para ello, no duda en utilizar el encuadre con esta intención. Los planos se desdobl原因 gracias a los espejos, incluso, en alguna ocasión, hasta el infinito; la ocularización alterna la interna primaria y la cero (Gaudreault y Jost, 1995, 141-144), y en este último caso aproximándose por detrás a Nina para ver lo que ella ve. Se trata, en tales casos, de sumergirnos en su percepción y así sentir la perturbación que produce lo que Freud denominaba “lo siniestro” del Doble. El narrador, al fin y al cabo heterodiegético, utiliza también para su provecho una ocularización pretendidamente neutra (cero) cuando muestra aquello que, conforme avanza el metraje, llegamos a pensar que no ha sucedido: la relación homosexual entre Lily y Nina en la habitación de esta, la muerte de Lily... De hecho, es con esta última escena con la que Bordin (2014) ejemplifica el uso consciente y manipulador que Aranofsky hace del realismo del espacio².

Estos aspectos técnicos de la narración fílmica, ¿no recuerdan a alguna modalidad de discurso indirecto libre? Es lo que piensa Shaviro, quien apunta a su presencia en el filme y lo define como “a mode of presentation that is neither subjectively expressive, nor omnisciently objective, but somehow in between” [un modo de presentación que no es ni subjetivamente expresivo ni omniscientemente objetivo, sino de alguna manera intermedio] (2011, enero 5). Pero remiten también a lo que Schubert ha denominado “narrative instability”, referida a textos

that consciously frustrate and obfuscate the process of narrative understanding and comprehension, challenging their audiences to piece together what exactly happened in a text's plot, who the characters really are, which of the diegetic worlds is real, or how narrative information is received in the first place” [que frustran y ofuscan conscientemente el proceso de comprensión e interpretación narrativos, desafiando a sus audiencias a reconstruir qué ha sucedido exactamente en la trama de un texto, quiénes son

realmente los personajes, cuál de los mundos diegéticos es real o cómo se recibe la información narrativa en primer lugar]. (2019, 10)

Esta inestabilidad en el modo de narrar se traslada a la percepción del espectador, quien, de esta manera, se siente obligado a aunar su propia comprensión con la del film.

Volvemos a la escena mencionada del subterráneo: ¿qué figura es esa con la que se cruza nuestra protagonista? El rostro es el de Nina y, sin embargo, no es exactamente ella, pues la actitud es la desenfadada, osada e insinuante de Lily. Y es que el Doble ha emergido. Ya no es un Yo, sino un tú que es el Ello en rebeldía. En él, Nina acaba de contemplar la posibilidad de su sexualización al modo de Lily.

Gracias a esta exteriorización, Nina puede experimentar la alteridad en la identidad. Si bien la primera relación ha sido heterosexual, puede ahora dar un paso a la endogamia en una relación homosexual con Lily. Pero ¿será realmente con Lily o con ella misma? Es en el desenlace cuando aflora la duda. Mientras, la identidad en la alteridad se acentúa al entregarse al onanismo: el placer buscado en sí mismo, no en la entrega al otro del mismo sexo o de sexo distinto: Narciso se ha entregado a su imagen, incorporándola a sí o incorporándose a ella.

Sin embargo, la definitiva identidad en la alteridad solo se alcanza con la muerte de uno de los dos, el yo o su imagen. España apunta al respecto:

al final del relato, se ve sumida por una coexistencia imposible. En este momento, Nina acude a la eliminación, o lo que es lo mismo, a la autodestrucción, como vía para hallar su liberación. Se produce la muerte simbólica de estos dos estados o subjetividades, mediante dos nuevos fragmentos de carácter alucinatorio. (2012, 135)

Es sintomático lo que apunta Çelik (2023, 12), que la muerte del Doble supone el fin de las imágenes perturbadoras que el espejo devuelve. Sin embargo, Nina no advierte que es víctima del destino trágico del héroe clásico: porque a quien realmente mata es a sí misma. El asesinato del Doble ha equivalido a un suicidio. En la identidad ha logrado la perfección; pero esta perfección es efímera, como el abrazo de Narciso con su reflejo en el agua. En efecto, “It was perfect”; pero en esta expresión el tiempo verbal es el del pasado, como lo es el fenómeno sugerido por la expresión “One hit wonder”, que se emplea para aquellos artistas recordados por un solo éxito musical, fuera del cual no hay lugar para la memoria³ (Agudo, 2012, 4).

Conclusiones

La mayoría de los análisis de *Black Swan* realizados hasta la fecha se centran en la figura del Doble y en el trastorno de Nina. De ahí que se sumerjan en los estudios de Freud y Lacan, así como en el protagonismo que cobra la figura del Doble en la literatura del siglo XIX y su posterior enriquecimiento. Son acercamientos necesarios, exigencias inmediatas de la trama.

Pero, además, *Black Swan* hace un uso consciente de motivos ligados al mito de Narciso, tal y como lo narra Ovidio en sus *Metamorfosis*. Uno de ellos es la flor, reemplazada por la sangre que tiñe el vestido blanco de la bailarina al final del filme, roja como el carmín que previamente ha operado como símbolo de la incitación al placer. También la superficie del agua es reemplazada, esta vez por la de los espejos, los cuales, como aquella, reflejan la imagen del Doble.

Los motivos del mito operan sobre un sustrato más evidente: la trama que configura *El lago de los cisnes* de Tchaikovski, la cual, a su vez, da paso a la de los ensayos para su representación. Podríamos decir que estas dos últimas se relacionan e intensifican gracias al contraste del negro con el blanco, colores que identifican a Odile y Odette y que nos remiten al mito del carro alado de Platón. Retrotraernos a este nos autoriza a introducir la reflexión sobre el mal que anida en la condición humana y a recordar –con Ricoeur– que se puede contemplar al ser humano como miserable. Si a menudo se acude a las

tesis freudianas para explicar el conflicto del personaje central, Nina, es porque el elemento fantástico y siniestro del Doble emerge como una negra y perturbadora liberación de su inconsciente libidinoso.

En cuanto al modo de relatar, destacan aquellos recursos que provocan desorientación en el espectador y dan consistencia a lo fantástico: no solo la insistencia en fijar la mirada en los espejos y en sus reflejos, sino la asunción de la visión de Nina mediante la ocularización interna o, incluso, mediante un uso peculiar de la cero. Y es que la película asume el filtro de una persona con neurosis obsesiva.

La sexualidad, como en el mito de Narciso y en las tesis freudianas, opera de manera tanto implícita como explícita. Aletargada tras el rosa y el blanco de una añorada Nina, despierta en un apresurado contacto heterosexual con el director, para desbordarse con Lily en una relación homosexual, que es, en último término y realmente, endógama. Si el contacto heterosexual es necesario para despertar la libido, que se corporeiza en alteridad o Doble en la homosexual, asume finalmente la alteridad en la identidad en la endógama: el Doble es uno con el Yo, por lo que su muerte es la de Nina: matar al *Black Swan* es matar al cisne blanco. La perfección de la experiencia interpretativa a la que alude la protagonista puede haber sido verdadera, sí; pero su resultado es una muerte trágica que recuerda la condena del héroe clásico y de tantas figuras de la mitología, cuyo mal, mancha o mancilla ricoeuriana habita su propio yo.

Referencias

- Agudo, M. J. (2012). Cisne Negro. El one hit wonder de Nina. *Revista V.O. Versión Original*, (210), pp. 4-6. <https://www.calameo.com/read/0000418561277637566eb>
- Alganza, J. (2010). Apuntes sobre Narcisismo en psicoanálisis. La psicopatología del narcisismo. En M. Alganza (Ed.), *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental* (pp. 197-213). Universidad de Granada.
- Asse, J. (2002). El mito, el rito y la literatura. *Revista Casa del tiempo-Cariátide*, 45, pp. 54-71. <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2002/asse.pdf>
- Bargár, P. (2018). 'I Felt It... It Was Perfect': Apollo, Dionysus, Christ and Black Swan. *Communio Viatorum*, 3, pp. 313-333. https://www.researchgate.net/publication/330397856_'I_Felt_It_It_Was_Perfect'_Apollo_Dionysus_Christ_and_Black_Swan
- Bordin, R. (2014). The Realism of Space in Black Swan. *Cinesthesia*, 3(1). <https://scholarworks.gvsu.edu/cine/vol3/iss1/2>
- Calvo Pascual, M. (2016). 'It was perfect': desire, corporeality, and denial in Darren Aronofsky's Black Swan. *ES. Revista de Filología Inglesa*, (37), pp. 119-132. <https://revistas.uva.es/index.php/esreview/article/view/757>
- Çelik, G. K. (2023). New taste in the myth of Swan Queen in the film Black Swan: the inner conflict of Nina reflected in the mirrors. *Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation (WOLLT)*, 4(1), pp. 1-14. <https://doi.org/10.58306/wollt.1253165>
- Christiansen, S. L. (2011). Body Refractions. Darren Aronofsky's Black Swan. *Akademisk Kvarter*, 3, , pp. 306-315. http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol3/Christiansen_Body_Refractions.pdf
- Christiansen, S. L. (2010). Metamorphosis y modulation: Darren Aronofsky's Black Swan. En S. Denson & J. Leyda (Eds.), *Post-cinema: theorizing 21st-century film* (pp. 514-537). REFRAME Books. <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen/>

- Christiansen, S. L. (2017). Dolor y sujeto cinético en Black Swan. *Screen Bodies*, 1(2), pp. 25-41. <https://doi.org/10.3167/screen.2016.010203>
- España, A. (2012). The double and the mirror in Black Swan (Darren Aronofsky, 2010). *Fotocinema*, (4), pp. 120-139. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i4.5881>
- Fernández Cobo, R. (2014). Doble e identidad en Black Swan, de Darren Aronofsky. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (23), pp. 309-322. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523862
- Freud, S. (2003). *The Uncanny* (Trad. D. McLintock). Penguin Books.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Gómez Cardeña, S. (2019). El camino del cisne negro: violencias en la construcción del sujeto en Black Swan. *Conexión*, 8(12), pp. 39-54. <https://doi.org/10.18800/conexion.201902.003>
- Homero. (1908). *La Ilíada. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella*. Montaner y Simón Editores.
- Laine, T. (2015). *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. Berghahn Books.
- Landwehr, M. J. (2021). Aronofsky's Black Swan as a Postmodern Fairy Tale: Mirroring a Narcissistic Society. *Humanities*, 10(86), pp. 1-18. <https://doi.org/10.3390/h10030086>
- Lobo, E. (2010). El fenómeno del Doble y su relación con lo siniestro. *Nodus*, XXX, pp. 1-13.
- Medioli, C. G. (2011). O filme: Cisne Negro: alguns comentários. *Reverso*, 33(62), pp. 43-46. <https://psykebase.es/descarga/articulo/5406805.pdf>
- Ovidio. (2008). *Metamorfosis. Libros I-V* (Trad. J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca). Gredos.
- Paraíso, I. (2009). Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del Doble. *RILCE*, 25(1), pp. 69-81. <https://doi.org/10.15581/008.25.26305>
- Platón. (1992). *Diálogos, Tomo III* (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo). Gredos.
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Editorial Trotta.
- Rodríguez López, M. I. (2021). Furia, Tristeza, Venganza y Compasión: Aquiles y el encuentro con la muerte. *Eikón Imago*, (10), pp. 177-189. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.74144>
- Schubert, S. (2019). *Narrative Instability: Destabilizing Identities, Realities, and Textualities in Contemporary American Popular Culture*. Universitätsverlag Winter.
- Shaviro, S. (2011, enero 5). Black Swan. *The Pinocchio Theory*. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=975>
- Stephenson, L. (2016). A Dancer, Her Psychosis, and the Black Swan of the Real. *Medianz*, 16(2), pp. 65-82. <https://doi.org/10.11157/medianz-vol16iss2id209>

Referencias filmográficas

Aronofsky, D. (Director). (2010). *Black Swan* [Película]. Phoenix Pictures y RatPac-Dune Entertainment.

¹ Algunos estudios sobre Black Swan se plantean también el problema del mal, aunque desde un punto de vista distinto al que pretendemos. Sugerente es el camino que abre Landwehr (2021) al considerar la película como un cuento de hadas, lo cual le permite extraer una enseñanza moral de la confrontación entre Nina y una sociedad narcisista.

² “La cámara se desplaza desde los pedazos rotos de un espejo hasta la sangre que brota por debajo de la puerta del baño. La visión de la sangre no sorprende a la audiencia, que acaba de presenciar el asesinato de Lily por parte de Nina en ese mismo camerino. Más tarde se revela que no hay sangre y que el asesinato nunca ocurrió. (...) Los espectadores creen que la sangre en el suelo del baño es real y cuando se demuestra que su creencia es errónea, experimentan la ansiedad de Nina y se familiarizan más con su realidad interior” (Bordin, 2014, 1) (trad. propia).

³ Como se puede apreciar, nuestra interpretación es trágica, en el sentido clásico dado a la muerte del héroe. Difiere de la de Bargár (2018), cuyo enfoque teológico encuentra un atisbo de esperanza en el final de Nina, acudiendo para ello al tan mencionado poder transformador de la belleza.