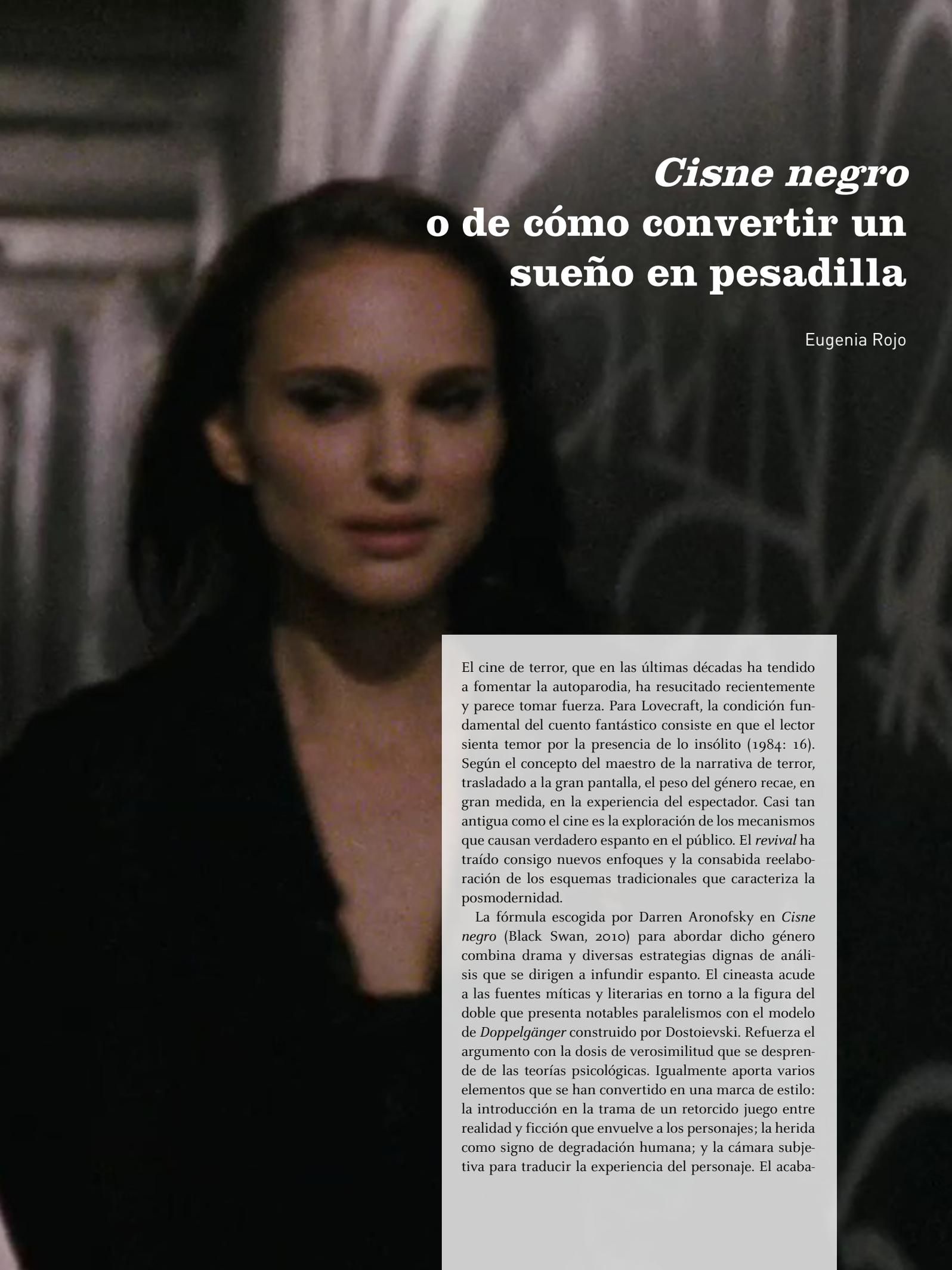




**PUNTOS
DE
FUGA**

Figura 1. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)



Cisne negro o de cómo convertir un sueño en pesadilla

Eugenia Rojo

El cine de terror, que en las últimas décadas ha tendido a fomentar la autoparodia, ha resucitado recientemente y parece tomar fuerza. Para Lovecraft, la condición fundamental del cuento fantástico consiste en que el lector sienta temor por la presencia de lo insólito (1984: 16). Según el concepto del maestro de la narrativa de terror, trasladado a la gran pantalla, el peso del género recae, en gran medida, en la experiencia del espectador. Casi tan antigua como el cine es la exploración de los mecanismos que causan verdadero espanto en el público. El *revival* ha traído consigo nuevos enfoques y la consabida reelaboración de los esquemas tradicionales que caracteriza la posmodernidad.

La fórmula escogida por Darren Aronofsky en *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010) para abordar dicho género combina drama y diversas estrategias dignas de análisis que se dirigen a infundir espanto. El cineasta acude a las fuentes míticas y literarias en torno a la figura del doble que presenta notables paralelismos con el modelo de *Doppelgänger* construido por Dostoievski. Refuerza el argumento con la dosis de verosimilitud que se desprende de las teorías psicológicas. Igualmente aporta varios elementos que se han convertido en una marca de estilo: la introducción en la trama de un retorcido juego entre realidad y ficción que envuelve a los personajes; la herida como signo de degradación humana; y la cámara subjetiva para traducir la experiencia del personaje. El acaba-

do final consiste en diversas capas de efectos especiales, tanto de corte artesanal como de los que posibilitan las nuevas tecnologías.

En el film se relatan las vicisitudes de una integrante del Ballet de la Ciudad de Nueva York, designada *prima ballerina* para representar el papel principal en *El lago de los cisnes* (Lebedínoye óziero, Piotr Ilich Chaikovski, 1877). Una propuesta similar a la de Aronofsky brindaban Michael Powell y Emeric Pressburger en *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes, 1948). La película británica también retrataba el áspero ambiente del ballet profesional, en el que una estrella era rápidamente sustituida por nueva e inocente carne a merced de los antojos del productor. Si la producción de *The Archers* se basa en el conocido relato de Hans Christian Andersen para enmarcar su *mise en abyme*, el film de Aronofsky se sirve del ballet clásico por excelencia, el cuento de hadas creado por Chaikovski.

La obra rusa jugará dos papeles en el film: de una parte, el de la propia representación de la danza, que se hará efectiva durante los ensayos y en el estreno al final de la historia. De otra parte, el de los paralelismos entre el doble personaje de la ficción del ballet ruso y de la protagonista del relato fílmico, así como el de ambos destinos. Nina Sayers (Natalie Portman) será la escogida para encarnar a Odette, la joven reina. No obstante, tal y como manda la tradición que comienza a mediados del siglo XX, será la misma bailarina la que habrá de ponerse igualmente en las zapatillas del cisne negro, Odile, la hija del malévolos barón von Rothbart.

Entre la tradición del doble y la personalidad freudiana

El personaje de Nina supone una nueva traducción del tópico literario del doble. Lecouteux (1999: 147-157) sitúa su origen en el doble astral, procedente de la triple concepción del alma en la tradición germánica¹. Las sagas escandinavas desarrollarán estas nociones, que coinciden en numerosas culturas, desde la Antigüedad egipcia y clásica hasta la Edad Media europea. A partir de aquel germen mítico, las historias de desdoblamiento se difundirán y cobrarán fuerza en la literatura decimonónica². En el caso de *Cisne negro*, el director acude nuevamente al imaginario de sus orígenes rusos y se inspira en *El doble* (1856) de Dostoievski. Si bien la novela está envuelta en un tono cómico y decadente, dispar en este sentido de la atmósfera pavorosa del film, el terror psicológico se hace ostensible en algunos fragmentos que pueden reconocerse también en pantalla.

En el clima general de paranoia con el que se envuelve el relato del desgraciado protagonista de *El doble*, el Sr. Goliadkin, el anciano Antón Antonovich le advertirá de lo ocurrido a una tía suya: «Antes de morir vio a su doble delante de ella...» (Dostoievski, 1985: 54). El térmi-

no psiquiátrico *heautoscopia*, del griego *ἑαυτόν* (*heautón*, «sí mismo») y *σκοπός* (*scopós*, «mirar», «observar»), será empleado por primera vez por Menninger-Lerchenthal aplicado a pacientes que describen percepciones como la de toparse con una réplica de sí mismos. El psiquiatra puso el fenómeno en relación con el *Doppelgänger*, que en alemán significa «el que anda al lado de uno mismo» (LÓPEZ-IBOR, 2011: 32).

Tras abandonar la fiesta a la que nunca ha sido invitado, Goliadkin pasea por el puente Izmailovski y se estremece al sentir una presencia, la de un transeúnte misterioso que desaparece en la nada y que más adelante se revelará como su propio doble para exclamar: «¿Acaso me estoy volviendo loco?» (DOSTOIEVSKI, 1985: 44). Lo mismo se cuestionará la frágil Nina cuando se cruce por primera vez con su oscuro *alter ego* [Fig. 1] que, al igual que el del protagonista de la ciudad de los zares, se trata de un «[...] sujeto conocido por su malevolencia e impulsos bestiales [...]» (1985: 96).

El doble vendrá uno de los tópicos heredados por la literatura romántica alemana y posteriormente por el cine fantástico. Según la leyenda, ver al doble es signo de mal agüero y constituye una advertencia o premonición de la propia muerte. En la triple concepción del alma en la cultura germánica, el doble espiritual, *Fylgja*, se despiende de la persona para anunciarle el final de su existencia, generalmente en forma de mujer o de animal (LECOUTEUX, 1999: 147-157). En el relato de Aronofsky, la visión del doble no solo representa un mal presagio, sino que, además, marca el punto de inflexión en la psique del personaje. A causa de la división de la personalidad, el *alter ego* comienza a controlar la vida de la bailarina e intenta reemplazarla, como ocurre con Goliadkin II en la novela rusa. En términos freudianos, asistimos a la muerte del Yo en manos del Ello. El protagonista de *El doble* presenta igualmente los claros síntomas de un esquizofrénico o de quien sufre un trastorno de identidad disociativo, medio siglo antes de la aparición de la figura de Freud en la disciplina psiquiátrica.

Tanto el film como la novela entrañan la muerte de una mente sana donde el espectador observa atónito hechos que, a primera vista, solo pueden explicarse por la fantasía o la magia. El empleo del doble y la visión subjetiva del protagonista se erigen como recursos que permiten presentar al espectador los hechos con cierta ambigüedad, con el propósito de provocar angustia y desconcierto. Al igual que Goliadkin, Nina llegará a un estado en el que será incapaz de distinguir sus sueños de la realidad, y su imaginación y zozobra se diluirán con los acontecimientos de su entorno.

La metamorfosis constituye otro elemento característico que va de la mano de la tradición del doble. En *El lago de los cisnes*, la transformación se produce a causa de un encantamiento. Durante su baile final dionisiaco, cuando



Figura 2. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

Nina se convierte en ave, lo que estamos observando es producto de su propia mente enajenada. En *La Ciudad de Dios* (412-426) de San Agustín se describe la mutación de un hombre en animal. Esta solo puede ser obra del diablo, ya que supone una desnaturalización de la imagen de Dios. Todas las descripciones clásicas de metamorfosis son interpretadas por el de Hipona como meras ilusiones satánicas, capaces de engañar a los sentidos humanos (LECOUTEUX, 1999: 124). En el film, la conversión se genera a raíz de la fuerza de lo que, en la educación represiva de Nina, se identifica con el mal. Irremediamente, el personaje acaba por sucumbir a la antítesis de sí misma, su lado más primitivo y libidinoso que, hasta el momento, había permanecido dormido.

Aronofsky halla una magnífica excusa para desarrollar una historia de *wereswan*, un híbrido mitad mujer, mitad cisne, que a su vez se desdobra en cisne blanco y negro. El recurso del doble no es, en última instancia, sino otra vía para presentar las contradicciones internas del personaje y contraponer ideologías. De este modo, se pueden mostrar dos facetas confrontadas: la muchacha angelical que en pantalla llega a adquirir un aire zoomorfo, con las piernas en segunda posición y tutú blanco que hace las veces de plumaje; y la mujer desenfrenada, su versión más oscura. Para Bachelard el cisne simboliza a la dama desnuda y su immaculada blancura representa la inocencia de una ninfa. Constituye además un objeto de deseo en secreto y su canto, la metáfora de la *petite morte* (2005: 53-59). El cisne es la figura sublimada en la que el poeta, el director en la diégesis, Thomas Leroy (Vincent Cassel), pretende reconocerse. Este observa durante un ensayo: «Acabo de seducirte, cuando tiene que ser al revés», refiriéndose a la falta de entrega pasional de Nina. En el desenlace, aquella bailarina técnica, rígida y predecible se convertirá en un ser seductor e impulsivo y su papel en la obra comenzará a poseerla. El mensaje de Leroy manifiesta esta lucha interna: «La única perso-

na que interfiere en tu camino eres tú». En los mismos derroteros se encuentra Goliadkin, al reconocer: «Soy mi propio verdugo, sí señor» (DOSTOIEVSKI, 1985: 90).

Los personajes de Aronofsky sufren tormentos similares a los de Dostoievski, presos de una obsesión: el Max de *Pi, fe en el caos* (Pi, 1998), la del número capaz de dar un orden al universo; madre e hijo en *Réquiem por un sueño* (Requiem for a Dream, 2000), la de la fantasía de una dicha inalcanzable; Tommy Creo, la de salvar a su mujer de una enfermedad incurable en *La fuente de la vida* (The Fountain, 2006); y Randy Robinson en *El luchador* (The Wrestler, 2008), la de un hombre demacrado que combate por volver a la cima de su carrera. El obcecado anhelo de Nina consiste en llegar a la inconquistable perfección en su disciplina. Cuando recibe el ascenso, su director, que emplea el sexo para controlar a sus bailarinas, le transmite su auténtico propósito: el de llegar a dicha perfección a toda costa. A medida que avanza la presión, la joven se sumergirá en una pesadilla interna que hará su realidad cada vez más inconsistente. En esta crisis de identidad, su personalidad se irá desvaneciendo, se dividirá y pululará por ambientes sofocantes gobernados por la monomanía y la turbación.

Vínculos dentro y fuera de la diégesis

Las relaciones maternofiliales de *Carrie* (Brian De Palma, 1976) o *La pianista* (La pianiste, Michael Haneke, 2001) se encuentran en las figuras de Nina y Erica (Barbara Hershey). La escena en la que le ofrece una succulenta tarta para celebrar la asignación del papel principal en la obra, alude a la enorme ternura que encierra el amor pernicioso de una madre. La exbailarina la mantiene en un estado infantil, al igual que lo hace su perpetua cárcel del mundo del ballet. Con el rango de *prima ballerina*, la protagonista pasará de ser la niña que ha de complacer a los demás a explotar su ego para buscar la propia satisfacción. Por su inmadurez y sobreprotección, se encuen-

UNA DE LAS CLAVES TÉCNICAS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE ARONOFSKY SE ENCUENTRA EN LA SUBJETIVIDAD: LA NARRACIÓN A PARTIR DEL PUNTO DE VISTA DEL PROTAGONISTA

tra completamente ajena a la crudeza de la vida, que irá saliendo a flote como en uno de sus viajes en metro, cuando un viejo le propina gestos obscenos. Nina intentará deshacerse de sus cohibiciones eróticas en la intimidad de su habitación, como aconseja Leroy, aunque lo impedirá la imagen de su madre en gesto vituperante. La degradación de la protagonista y el tira y afloja con su madre producen un efecto

intimidatorio en el receptor, una renuencia como la que despertaba *Repulsión* (Repulsion, Roman Polanski, 1965) en su exploración de la personalidad enajenada, para desarrollar un interesante híbrido genérico a caballo entre el drama y el terror al que se ajusta el planteamiento de Aronofsky.

Además de su doble personalidad y papel, Nina presenta proyecciones: de una parte, en el personaje de Winona Ryder [Fig. 2], la diva sustituida que trae a la memoria a la Irina de *Las zapatillas rojas*. Aronofsky suele reaprovechar la vida personal de sus actores y la entremezcla con la ficción, consiguiendo así un efecto convincente y, a la par, enroscar aún más la trama. No solo lo hace con la estrella adolescente de los 90, sino también con el galán venido a menos, Mickey Rourke, en *El luchador*. Asimismo, establece una rivalidad entre el personaje interpretado por Mila Kunis, la joven promesa, y el de Natalie Portman, la estrella consagrada.

La personalidad de Nina se nutre de su interacción con los demás personajes. Cuando esta roba el pintalabios y los pendientes de Beth, entre otros enseres, puede reconocerse una sinécdoque fetichista del modelo venerado. En su visita al hospital comprueba que ambas tienen puntos en común: la autodestrucción, la búsqueda por la excelencia y un sombrío destino. De otra parte, Lily, su competidora en escena, sobre la que arroja sus propios celos y aspiraciones, representa lo que Eve Harrington para Margo Channing en *Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950). Inicialmente se muestra como una amenaza para Nina, por tratarse de una candidata a encarnar el papel de cisne negro y por representar la antítesis de la represión y el epítome del desempeño artístico apasionado y desbocado. Sin embargo, constituye también el motor que la induce a la desinhibición que precisa para su rol de ave impetuosa e inclemente.

Lily ha sido descrita como el *Doppelgänger* de la protagonista, la desconocida que, en medio de la crisis persecutoria, intenta tomar control a través de la sustitución (ESPAÑA, 2010: 127). En realidad, Nina ya tiene el propio

doble en sí misma aunque, en su funcionamiento psíquico, desde la lógica freudiana, el Ello está personificado por Lily (Mila Kunis) y el Super-Yo, por la madre (Barbara Hershey). Inicialmente, Beth representa el ideal del yo y a mitad del relato pasa a ser, más bien, el reflejo de un futuro funesto, mientras que Leroy encarna el detonante de la emergencia del Ello (FREUD, 1992: 135-214). Consiguientemente, todos ellos, al tiempo que presentan paralelismos con los personajes de *El lago de los cisnes*, conforman la materialización orgánica y animada de la mente de la protagonista. Los actuantes en la esfera de la realidad desencadenan en ella una serie de sentimientos y reacciones y, a la vez, suponen la personificación de sus inseguridades, objetivos, fracasos y frustraciones. El recurso del solipsismo supone una vía para la convergencia entre el punto de vista del espectador y el de la protagonista y, al tiempo, expresa la paulatina emergencia del lado antitético y de las contradicciones de la bailarina.

En el proceso de exploración interna, el personaje principal pierde la cordura, como Mima, que confunde sueño y realidad, hasta el punto de cuestionarse su propia identidad, en *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1998), de la que el film de Aronofsky se considera *remake*. La necesidad de madurar acaba por resultar desmesurada, al igual que en *¿Qué pasó con Baby Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane, Robert Aldrich, 1962) cuando Jane, que afirma ser niña todavía, descubre horrorizada frente al espejo su rostro de anciana. En *El doble*, Goliadkin se negará a sí mismo, exclamando: «En fin, que no soy yo, que sencillamente no soy yo y basta» (Dostoievski, 1985: 12). Nina irá asumiendo la emergencia de su *alter ego* hasta comprender por fin que no puede existir sin él, ni este convivir con su lado piadoso.

El poder sobrecogedor de la cámara

La diégesis se ambienta en la Nueva York invernal, ciudad que se ve escasamente retratada, puesto que la vida de Nina transcurre entre su casa y el teatro. Apenas puede apreciarse el espíritu de la Gran Manzana en las escenas de metro. Los interiores se componen de estancias blanquinegras³ que se captan con una fotografía de un claroscuro barroco. Esta estética envuelve los acontecimientos relativos al horror y se contrapone con una iluminación naturalista para el relato dramático. Asimismo, se emplean cámaras Vicon, de alta resolución y gran flexibilidad por su pequeño tamaño, así como *steadycams*. La cámara en mano facilita la libertad del operador y sugiere cierto grado de improvisación. Su empleo tiene como objetivo subrayar los componentes *verité* que equilibran los agitados y artificiosos elementos visuales del género de terror.

Una de las claves técnicas en la cinematografía de Aronofsky se encuentra en la subjetividad: la narración a partir del punto de vista del protagonista. La cámara

subjetiva redacta el monólogo interior de los personajes, que se enmarcan en contextos muy específicos, como la lucha libre o, en esta ocasión, el ballet profesional. Hacia el inicio de la historia, se muestra a Nina ensayando unos giros sobre su propio eje, donde se intercalan planos de la bailarina con los de la cámara subjetiva virando y deteniéndose para encuadrar a Leroy. No es más que otro guiño a *Las zapatillas rojas* por medio del cual, más allá de transmitir el estado ansioso de la bailarina, se establece una conexión con la figura despótica de Lérmontov. Tras un duro día, Nina regresa a casa para darse un baño reconfortante. Junto a ella, el espectador se relaja antes de sufrir un sobresalto, en el que tras caer unas gotas de sangre sobre el agua, fruto de su automutilación, se produce otra autoscopia en plano subjetivo.

Hacia el final del relato tiene lugar el gran estreno, cuyo rodaje implica un equipo especializado de técnicos y artistas. El enfoque de Powell en *Las zapatillas rojas* para una escena de este calibre consiste en efectuar un deslumbrante recorrido de modo que el espectador siempre tenga un punto de vista privilegiado de la acción, traspasando la frontalidad teatral, para realizar un puro ejercicio cinematográfico. Algo similar persigue Aronofsky al colocar a sus camarógrafos dentro del escenario a danzar frente a los bailarines, a modo de ballet dentro del ballet. Los actores acercándose a la cámara bruscamente y los giros inesperados dotan a los planos de dinamismo, además de la intriga y turbación que le añaden la música y el maquillaje.

Perfeccionamiento digital y sonido hiperbólico

La filmación se encuentra altamente manipulada en la fase de posproducción por medio del sonido, la música y la edición, con elementos que van desde el sutil extra-

ñamiento hasta la pura fantasía. Animación con After Effects, imágenes HDR renderizadas por ordenador, *keyframing* y rasterización conforman algunas de las técnicas para el tratamiento digital. Para los cineastas independientes que disponen de estrechos presupuestos, estos efectos suponen una buena oportunidad que les permite desarrollar todas sus intenciones estéticas. En *Cisne negro*, hasta los elementos más insospechados sufren retoques por medios informáticos. Por encima de la etiqueta *indie*, el film se inscribe en lo que Lipovetsky y Serroy denominan «el arte del trampantojo» en la era del hipercine, cuyo objetivo último radica en la búsqueda del impacto visual, que se pone de relieve con medios técnicos cada vez más sofisticados, los cuales suprimen la distancia del observador. El resultado consiste en una imagen híbrida analógica-digital nacida del arte de consumo de masas: el cine *hyper-high tech* propio de la sociedad de la desmesura (2009: 43-53).

Ejemplos de retoques digitales salpican toda la película. En la apertura de la misma, durante el sueño de la protagonista, el lustroso suelo de baile está modificado digitalmente para conseguir un efecto destellante. Lo mismo ocurre con la pluma que asoma del omóplato de Nina, corregida para proporcionarle aún más volumen. Todos estos pormenores pulidos maniáticamente con programas informáticos resultan prácticamente imperceptibles e innecesarios, ajustándose así a la estética hipermoderna de la saturación y de la lógica del exceso del séptimo arte. En

EL USO DE SONIDOS INICIALMENTE DISOCIADOS AL ELEMENTO DEL QUE PROCEDEN CAUSA SENSACIONES ANTAGÓNICAS Y, A LA POSTRE, PROVOCA EL ESPANTO

Figura 3. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)





Figura 4. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

otros casos resultan justificables en fragmentos como el de las bailarinas pasando fugazmente con el mismo rostro de la estrella durante el debut. Aquí el recurso del solipsismo se hace más intenso y señala la total pérdida de contacto con la realidad del personaje principal, que inicia su fase autodestructiva, y despierta la misma angustia en el observador, de ojos insensibilizados por los medios de comunicación, que resulta cada vez más difícil de impresionar.

Aronofsky supera a *Las zapatillas rojas* en su obsesión por los espejos. Suponen un elemento fundamental, presente en el ejercicio de la danza, que obliga a observarse continuamente, permite representar la pérdida de identidad en el proceso de degradación mental de la protagonista y, fundamentalmente, genera la desorientación y el susto del espectador. Su empleo constituye uno de los trucos más antiguos del cine de terror. La mitología, las leyendas y la literatura están atestadas de historias en las que un individuo observa su reflejo y sufre las consecuencias de dicho acto. Desde Narciso hasta Dorian Gray padecen en carnes propias los resultados de contemplar su propia imagen. Para Lecouteux el trasfondo de dicha maldición está asociado a la creencia de que el alma puede pasar total o parcialmente a la representación de su poseedor. La reproducción de la propia imagen atrae al doble, lo fija y cataliza el maleficio, además de suponer un vínculo con la muerte y con el mundo invisible (1999: 167-170).

Todos los espacios, repletos de espejos en múltiples formas y toda clase de superficies reflectantes, se combinan con trucajes físicos y digitales. Una de las escenas más impactantes se centra en la figura de Nina en el probador, antes del día del estreno, cuando su reflejo cobra vida propia [Fig. 3]. El trucaje se obtiene grabando tras un espejo polarizado, de modo que se puede insertar la imagen grabada en la que se aprecia el reflejo de Nina moviéndose de forma independiente y la dimensión infinita de dos espejos enfrentados.

Otro de los fragmentos más complejos de tratar digitalmente fue la metamorfosis de la conclusión fílmica [Fig. 4]. El producto final, más que una imagen monstruosa, consiste en un espléndido híbrido de cisne y mujer, una reformulación de la mítica harpía. La anatomía es prácticamente humana, por deseo expreso del director, que prefirió jugar con la belleza de la actriz y la espectacularidad de las alas (cuyo plumaje es real y en parte generado por ordenador) para contraponerlo a la abyecta intensidad del momento de la transformación, en el que las plumas brotan literalmente de la epidermis.

El cineasta neoyorkino no renuncia al trabajo artesanal en la configuración de un universo repulsivo cercano al *gore*, sirviéndose de maquillaje, maquetas, marionetas y arreglos prostéticos. La autolesión de Beth en el rostro o las numerosas heridas de Nina resultan de la combinación de maquillaje y prótesis, que se integran en la creación de una marca personal del director, la incisión en la imagen de la lesión sangrante como exteriorización del estado anímico. La protagonista corta las uñas virulentamente a una mano articulada con medios electrónicos. El maquillaje de Rothbart está basado en un dibujo de un sátiro miguelangelesco y aderezado con prótesis. La imagen-exceso que plantean los autores de *La pantalla global* (2009) se hace patente a través del empeño en la espectacularidad y el detallismo. En consecuencia, la obstinación por el acabado perfecto obliga a que incluso el logrado maquillaje sea en ocasiones retocado digitalmente en la posproducción.

Los giros de las danzas báquicas, el desgarrar de la piel, las apariciones súbitas o el crujiir de la madera bajo los castigados pies de los bailarines se perciben acústicamente de forma desproporcionada, a juego con la estética hiperbólica de un cine que se enmarca en la hipermodernidad. No obstante, la exageración del sonido satisface las necesidades propias del cine de terror. Una estrategia consiste en hacer uso de sonidos inicialmente disociados



Figura 5. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

del elemento del que proceden, para producir sensaciones antagónicas y, a la postre, provocar el espanto. Entre algunos ejemplos, destacan el del beso robado del director, acompañado por el rechinar de cuchillos o el suspiro que suena mientras Nina colorea sus labios con el *rouge* de Beth. Cuando la protagonista estrena zapatillas, comienza a rasgarlas y a retorcerlas para adaptarlas al pie, imagen y sonido remiten a la condición de una disciplina que, al igual que en *El luchador*, fuerza al cuerpo a hacer aquello que va en contra de su propia naturaleza.

En lo que concierne a la música, el artífice es el eterno compañero de Aronofsky, Clint Mansel, tanto de la versión de la obra de Chaikovski como del total de la banda sonora. Esta funciona como un convencionalismo de los filmes de terror, a modo de ambientación y como elemento para subrayar la tensión dramática. Precisamente su ausencia aporta a algunas escenas un aspecto naturalista, generalmente en los intervalos de menos carga emotiva del relato, que se acentúa con un leve sonido ambiental. Cabe destacar el *collage* de planos de mínima duración, en la plataforma de baile de la discoteca, en el que se integran flashes, luces de colores, caras duplicadas y hasta el propio Rothbart entre las jóvenes [Fig. 5], danzando bajo los efectos del éxtasis al ritmo bacanal de The Chemical Brothers.

Conclusiones

El director americano consigue recoger la tradición del doble y apartarla de sus connotaciones mágicas, mediante los supuestos de las disciplinas psiquiátrica y psicológica. De este modo acrecienta el grado de credibilidad y, al mismo tiempo, la ansiedad propia del suspense. Sobre la ola de renovación del género de terror, mantiene a duras penas el equilibrio entre el cine independiente y la producción espectáculo. El elemento realista de la cámara y el importante peso del sonido se acompañan de los efectos especiales propios de la era digital, no solo como

mecanismo de impacto, sino también con la finalidad de expresar el poder de simbolización de los objetos, de destacar los fenómenos clásicos del horror y potenciar las herramientas básicas del miedo audiovisual.

La obra está concebida esencialmente para el goce visual. No obstante, su grandilocuencia no se encuentra reñida con el compromiso intelectual. En la trama, el arte de la danza encubre las heridas que tan mordazmente se reiteran en el film y que, como en toda la filmografía del americano, vaticinan la adversidad y reproducen un alma en descomposición. El director comienza ya a definir sus inquietudes y a revelar una estética que se encamina a una idiosincrasia reconocible. En este relato

concreto, retrata la mente del artista, perenne buscador de imposibles, que pretende peligrosamente extraer de aquello frágil y circunspecto su fracción más salvaje y oscura.

En este peculiar *slasher* en el que el asesino es a la vez víctima, la fábula acabará por consumarse en la esfera de la realidad: la última representación de Beth será la de Melpómene, la musa de la tragedia. Nina, como Odette, solo hallará en el autoaniquilamiento la consumación de su sueño. Sobre el *instinto de muerte* freudiano o *le mimetisme* de Callois, Horkheimer y Adorno van a coincidir en que debe tomarse como una exégesis de la profundidad de los impulsos destructivos en la sociedad moderna. La agresión constituiría, asimismo, un elemento consustancial al ser humano (2007: 245-246). Quizás resulte más edificante asumir el giro interpretativo, mucho más positivo, que le confiere Marcuse al concepto, al proponer que *Thanatos* no procura la destrucción de la vida, sino la eliminación del dolor inherente en ella (1955: 29). ■

ARONOFSKY COMIENZA YA
A DEFINIR SUS INQUIETUDES
Y A REVELAR UNA ESTÉTICA
QUE SE ENCAMINA A UNA
IDIOSINCRASIA RECONOCIBLE

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)
- 1 En su detallado análisis de la figura del doble en el imaginario colectivo, el autor indica que *Fylgja* es el doble espiritual de las personas, que puede abandonar a su poseedor mientras este duerme. *Hamr* representa el doble físico, la parte apta para la metamorfosis y el *alter ego* que suele hacer acto de presencia para completar alguna acción inconclusa. Por último, *Hugr*, el principio activo universal, que anima y cobra forma en el *Hamr*.
 - 2 Entre otros ejemplos significativos, se encuentran E. T. A. Hoffmann y sus cuentos *El hombre de arena* y *Los autómatas*; Edgard Allan Poe con *William Wilson*; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; o *¿Él?*, de Guy de Maupassant. Igualmente se extiende al siglo xx con *El rincón feliz*, de Henry James; *El otro*, de Miguel de Unamuno; o *El hombre duplicado*, de José Saramago; y se manifiesta en diversas variaciones en la obra borgesiana.
 - 3 A excepción del dormitorio de la protagonista, bañado en rosa y cuajado de peluches, que denota su carácter de infante sobreprotegido en el interior de un apartamento claustrofóbico. Algo similar ocurre con su vestuario, que se irá oscureciendo hasta que, en la segunda parte de la narración, Nina se embute por primera vez en una prenda negra, justo cuando decide ignorar a su madre y salir con Lily.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- BACHELARD, Gaston (2005). *El agua y los sueños: ensayo. Sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (1985). *El doble*. Madrid: Alianza.
- ESPAÑA, Ana (2010). El doble y el espejo en *Cisne negro*, *Fotocinema*, 4, 120-139.
- FREUD, Sigmund (1992). La represión y Lo inconsciente. *Obras completas*, vol. 14 (1914-16) (pp. 135-214). Buenos Aires: Amorrortu.
- LECOUTEUX, Claude (1999). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ-IBOR, Juan J.; ORTIZ, Tomás; LÓPEZ-IBOR, María I. (2011). Percepción, vivencia e identidad corporales, *Actas Españolas de Psiquiatría*, 39, 3-118.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1984). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- MARCUSE, Herbert (1955). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
- TWENTY CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT ESPAÑA, *Cisne negro* (2011). Contenido adicional. Madrid [Blu-ray].

Eugenia Rojo (Buenos Aires, 1978) es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Jaume I de Castellón y licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València. Ha realizado un máster universitario en Historia del Arte y Cultura Visual, y su proyecto final consistió en un estudio relacional de los corpus fotográficos de Diane Arbus (1923-1971) y Nan Goldin (1953), expuesto en el Congreso Internacional «Me veo, luego existo». *Mujeres que representan, mujeres representadas*, del 5 al 7 de noviembre de 2013. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte en la Universitat de València.