

El camino del cisne negro: violencias en la construcción del sujeto en *Black Swan*

The Pathway of *Black Swan*: Violence and Construction of the Subject

SOPHIA GÓMEZ CARDEÑA

Sophia Gómez Cardeña es licenciada en Psicología y magíster en Estudios de Género por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y docente contratada del Departamento de Psicología de esa universidad. Trabaja como investigadora independiente en temas de género y salud mental. Es integrante del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades (Red LIESS). Ha publicado en la revista *Anthropía* (2018) y es autora de la investigación *Políticas, prácticas y retos para la inclusión de la diversidad LGBTIQ en tres centros laborales de Lima Metropolitana*, texto publicado por la ONG Presente (2019). Ha sido ponente en el IV Congreso Internacional sobre Estudios de Diversidad Sexual en Iberoamérica, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México en el 2018, y en las Jornadas de Investigaciones Feministas y de Género 2017, a cargo de FLACSO Ecuador.

El camino del cisne negro: violencias en la construcción del sujeto en *Black Swan*

The Pathway of *Black Swan*: Violence and Construction of the Subject

Sophia Gómez Cardeña

Pontificia Universidad Católica del Perú

sophia.gomezc@gmail.com

Recibido: 13-05-2019 / Aceptado: 01-10-2019

<https://doi.org/10.18800/conexion.201902.003>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

El cisne negro, violencia estructural, violencia simbólica, maternidad, cuerpo, reconocimiento / *Black Swan*, structural violence, symbolic violence, motherhood, body, recognition

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es analizar la película *Black Swan* (2011), del director norteamericano Darren Aronofsky, para comprender la producción subjetiva de un sujeto atravesado por múltiples violencias: Nina, la bailarina de *ballet* protagonista del film. Para este propósito, se explicarán los procesos de reconocimiento, las dinámicas de poder y violencia, y la vivencia del cuerpo desarrollados a lo largo de la película. Se concluye que el personaje de Nina sufre una doble violencia, una ligada a un esquema patriarcal de violencia estructural contra las mujeres y lo femenino, y

otra a nivel íntimo y vincular: la fusión y ausencia de reconocimiento de ella como un ser separado de su madre.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the film *Black Swan* (2011), directed by Darren Aronofsky, in order to understand the identity construction of a subject crossed by multiple violence: Nina, the ballet dancer. For this purpose, the analysis will focus on the relationship of the following concepts: the processes of recognition, the dynamics of power and violence, and the experience of motherhood. It is concluded that Nina's character suffers a double violence. The first one is linked to a patriarchal scheme of structural violence towards women and the feminine and the second one is related to an intimate and symbolic violence: the fusion and lack of recognition of her as a human being separated from her mother.

El camino del cisne negro: violencias en la construcción del sujeto en *Black Swan*

1. Introducción

En el presente trabajo, se analiza la película *Black Swan*, del cineasta estadounidense Darren Aronofsky (2011), director de películas tales como *Pi: el orden del caos* y *Requiem for a Dream*. *Black Swan* (Aronofsky, 2011) narra la historia de Nina (Natalie Portman), una joven bailarina perteneciente a una compañía de *ballet* en Nueva York. La joven logra el papel principal en la puesta en escena de *El lago de los cisnes*, ante el orgullo de su madre Erica, quien mantiene una relación simbiótica y perturbadora con su hija. Nina es puesta bajo una gran presión para lograr encarnar dos seres en apariencia opuestos: el cisne blanco y el cisne negro. Así, tratará de abandonar su mesura y pasividad habitual para entregarse a la búsqueda de la perfección del caos, lo cual traerá consecuencias fatales para ella.

Este artículo se ubica dentro de una tradición académica de análisis de productos culturales —en este caso, una película— como una forma de comprender las representaciones de la realidad emergentes de estos materiales. En el caso específico del cine, Badiou (2004) lo identifica como una situación filosófica. Es decir, además de su fin de entretenimiento, el cine es también una plataforma de pensamiento,

que permite analizar dinámicas complejas de la subjetividad y de la sociedad que la produce (Cambra, 2018).

El ensayo se nutre de la teoría de género, de las ciencias sociales y de aportes de la psicología para lograr su objetivo: analizar la producción subjetiva del personaje principal del film (Nina) y articular posibles hipótesis explicativas sobre el desenlace de la historia: la transformación de Nina en cisne negro y su posterior muerte. Se opta por la elección de estas perspectivas teóricas al ser las más idóneas para el objetivo por alcanzar.

De manera precisa, los ejes conceptuales de análisis incluyen la categoría de *violencia* —violencia simbólica y violencia estructural— y el concepto de *maternidad*. Es importante precisar que, en este artículo, no se hará uso de conceptos psiquiátricos —tales como *esquizofrenia*— como elementos centrales para el análisis de personajes, debido a que se prefiere plantear explicaciones sobre la producción de la subjetividad de Nina más que apelar a categorías diagnósticas que no permitan ahondar en la experiencia íntima e individual del personaje principal.

En relación con el enfoque metodológico, esta investigación se enmarca dentro de la categoría de análisis de *estudio de la narratividad* (Cambra, 2018), en la que el análisis se enfoca, a partir de la elección de escenas clave, en la estructura narrativa del film.

2. Revisión conceptual

A continuación, se presentan los dos ejes teóricos que articularán el análisis del film: la categoría de violencia y la conceptualización de la maternidad.

2.1. Categorías de la violencia

La violencia es una categoría inacabable, múltiple y en constante tensión. Diversos autores coinciden en describirla como la práctica de hechos que causan daño en una persona, haciendo énfasis en la cualidad material o física del hecho violento (Martínez, 2016). Una descripción que coincide con esa tendencia es la de Velázquez (2003), quien señala que la violencia es un proceso en el que se utiliza la fuerza física o el poder contra uno mismo u otro, lo que trae como resultado la aparición de lesiones, trastornos en el desarrollo, trastornos psicológicos, privaciones o muerte.

Pero la complejidad de la violencia no se circunscribe únicamente a su expresión física. La Organización Mundial de la Salud propone una definición más amplia, con el objetivo de capturar distintas maneras en las que la violencia ocurre y los efectos que suscita: «es el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones» (Organización Mundial de la Salud, 2003, p. 5).

Desde las ciencias humanas, también se formulan definiciones más amplias, que acentúan elementos distintos según las disciplinas teóricas que las producen. Por ejemplo, Cantis (2000), desde el psicoanálisis, define esta categoría como el empleo ilegítimo o ilegal de la fuerza, de manera abierta u oculta, que implica la intención de dominio o daño a la capacidad de pensar. En una línea similar, Zirlinger (2000), al describir el fenómeno de violencia psicológica, sostiene que este implica una imposición e intrusividad constante de un otro hacia una persona, sobre la cual ejerce una relación asimétrica de dependencia.

Las definiciones listadas, si bien diferentes entre sí, coinciden en concebir la violencia como un fenómeno que responde a un suceso particular, manifiesto, en el que la acción es producida por un otro reconocible contra alguien más u otras personas, y en el que, a su vez, no se puede identificar las causas de ese hecho violento. Martínez (2016) rotula esta violencia como violencia ahistórica y restringida: enfocada en los procesos individuales que la causan. Pero existe otra manera de conceptualizar la violencia, que apunta a las dinámicas sociales que la originan y sostienen, relacionada con la distribución del poder.

Foucault (2011) articula la idea de que el poder es un fenómeno que impregna las relaciones sociales. Así, toda relación social sería una relación de poder. En este

marco, las relaciones de poder pueden tener características violentas cuando buscan subordinar a un individuo o grupo. En otras palabras, cuando la relación instaurada pretenda anular la existencia del otro (Martínez, 2016). Dentro de esta definición se ubica el concepto de *violencia estructural*.

La violencia estructural es aquel tipo de accionar violento enraizado en las prácticas cotidianas y que tiene como foco de agresiones a una población específica (Velázquez, 2003). De manera más concreta, Galtung (2016) precisa que este tipo de violencia implica una forma de organización social sostenida en el tiempo, un proceso que desprotege a ciertos grupos sociales e impide su desarrollo y bienestar en beneficio de una clase dominante.

De lo anterior se concluye que un tipo de violencia estructural es aquella que tiene sus raíces en las construcciones de género. Segato (2003) sostiene que el género es una estructura de relaciones, basada en la experiencia, que impone un orden jerárquico. A su vez, Gayle Rubin (citada en Segato, 2003) precisa que la sociedad está ordenada en función del sistema «sexo-género», en el que, a partir de la diferencia sexual, las personas van a ser representadas y tratadas de maneras diferentes. Así, el sistema «sexo-género» produce las categorías sobre lo que es ser hombre y mujer, y evidencia la subordinación de las mujeres, pues culturalmente lo «masculino» será el canon por seguir (De Lauretis, 1989).

En este terreno, ¿cómo se entiende la violencia estructural? Segato (2003) sostiene que esta jerarquía de género está en la base de la dominación patriarcal y trae consigo violencia contra las mujeres. La manifestación de esta violencia se evidencia en prácticas variadas, tales como la dependencia económica y material, el control y la violencia contra sus cuerpos, la restricción de libertades y la devaluación de sus capacidades, entre otros. En suma, la violencia estructural contra las mujeres será aquella que tiene sus raíces en el patriarcado y en la dominación masculina.

2.2. La maternidad

El contacto con la maternidad es, directa o indirectamente, un tema transversal en la vida de los seres humanos. Diversas disciplinas, como la sociología, la antropología, la filosofía o la psicología, han mostrado un marcado interés por este fenómeno, y han brindado aportes valiosos en el intento de una mayor comprensión de sus dinámicas. Velázquez (1997, p. 27), se refiere a esta como «una experiencia biológica, psíquica y cultural que se vive de forma diferente en cada mujer».

La estructura social idealiza el rol de madre en el sentido de que «privilegia la función materna como la que define a la mujer por encima de cualquier otra función» (Ureta de Caplansky, 2006, p. 62). Es decir, la construcción de la identidad

femenina se ha visto marcada por la experiencia de la maternidad, en la que la sociedad considera a la mujer «en tanto madre», figura cargada de estatus social (Ureta de Caplansky, 2006). Así, bajo el manto de este título —ser madre—, se construye un discurso hegemónico de la maternidad, en el que esta es concebida como lo «bello», «natural» y «deseable para todas las mujeres» (Chodorow, 1979), invisibilizando distintas experiencias de «ser madre» y, agregamos, invisibilizando también distintas maneras de relación entre la madre y sus hijos.

Donald Winnicott (citado en Abadi, 1996) afirma que el nacimiento del bebé gesta, a su vez, el surgimiento de la madre; es decir, que el nacimiento de la madre implica, de manera ineludible, la existencia de un otro —su hijo— y las características de la relación entre ambos. Desde las teorías psicológicas enfocadas en explicar la diada madre-bebé, Winnicott (citado en Abadi, 1996) sostiene que al inicio de la vida del ser humano existe un grado de fusión y dependencia absoluta del bebé hacia la figura de la madre. Esta fusión y dependencia, en ese momento de la vida, permiten asegurar la supervivencia del bebé. Pero, a medida que pasa el tiempo, es tarea de la madre propiciar el quiebre de dicha relación fusional y empujar al infante a que salga de su posición fusional-narcisista originaria —en la que no hay una distinción clara entre quién es él y quién es su madre— hacia el reconocimiento

de él mismo como un sujeto separado de su madre. Este es el proceso de separación-individuación.

Pero ¿puede ocurrir que la madre no facilite la separación de su hijo? Efectivamente, la madre puede también propiciar los estados de fusión y dificultar el desarrollo de su hijo como un ser autónomo y distinto a ella, aspecto que se retomará en el análisis del film.

Finalmente, la madre también encarnará la primera figura de identificación del hijo. Para el caso de las mujeres, la madre sería el primer acercamiento a la noción de lo femenino, y en esta relación se generarán complejos procesos de identificación y desidentificación con lo que la madre representa (Benjamin, 2002).

3. Análisis

Desde la primera escena, la película insinúa la tensión entre dos polos opuestos —el cisne negro y el cisne blanco, la medida y el caos—, personificada en la figura de Nina. Ella, dedicada a la danza, ha sido moldeada en una férrea disciplina, producto no solo del arte que desempeña, sino, principalmente, del vínculo con su madre, Erica.

El análisis se dividirá en cinco ejes: la fusión madre-hija, la ausencia del tercero, Nina como reemplazante, la violencia estructural en la danza y la representación de las mujeres en el film.

3.1. La fusión madre-hija

La dinámica instaurada entre madre e hija es profundamente perturbadora: Nina tiene 28 años y es bailarina de *ballerina*, profesión que ejercía su madre y que fue interrumpida al salir embarazada de ella. Erica, su madre, la «cuida» en exceso, prohibiéndole cualquier resquicio de independencia —le da de comer, la viste y desviste, la arropa en las noches—, y reacciona violentamente ante cualquier intento por cuestionar la presencia materna: responde de forma hostil cuando Nina se niega a comer su pastel de cumpleaños, la encierra en su cuarto «por su bien» e impide que pase tiempo con otras personas. ¿Acaso las acciones de la madre de Nina sobre esta no serían evidencias de la presencia de violencia en el vínculo madre-hija? Si bien hay algunas escenas de violencia física entre ambas —a medida que va acercándose el desenlace de la historia—, para la dualidad Nina-Erica, la violencia física no es la protagonista central de la relación.

Se observa que la violencia entre Nina y su madre corresponde, antes bien, a una violencia de tintes subjetivos, relacionada con el tipo de violencia que Cantis (2000) identifica, en el que, a través del empleo de la fuerza, hay una intención de dominio y de daño a la capacidad de pensar. Los múltiples maltratos y el vínculo perturbador entre madre e hija tienen en la base un tipo de violencia específico: aquel ligado a la incapacidad de recono-

cimiento del otro como un ser individual. Así, proponemos que la primera violencia a la que se ve expuesta Nina es la de la ausencia de reconocimiento por parte de su madre.

Retomando a Zirlinguer (2000), la madre de Nina actúa con intrusividad y, si pensamos en el vínculo madre-hija, podemos reconocer que la relación inaugural entre ambas es de dependencia. A partir de la revisión teórica sobre la maternidad, en la que se identifica que una de las funciones de la madre es propiciar la individuación y separación de sus hijos (Winnicott, citado en Abadi, 1996), cabe preguntarnos si la madre de Nina fue un agente que favoreció el tránsito por este proceso o si, por el contrario, instauró una dinámica fusional con su hija. En este sentido, ¿la incapacidad de la madre de Nina para reconocer a su hija como un sujeto separado de su figura —y, de esta forma, propiciar una mayor individualidad en ella— no es acaso la violencia inaugural en la psique de Nina? Zirlinguer (2000) afirma que la violencia tiene como trasfondo la no aceptación de la singularidad y autonomía del sujeto en un intento de negar su existencia. Esta característica está presente en la madre de Nina. En este sentido, la personalidad de Erica, la madre de Nina, coincide con lo descrito por Cantis (2000) acerca de las características de la persona que ejerce violencia: presencia de un lenguaje que cuestiona y cercena al otro, que lo despoja de la capacidad de pensar y que

tiene como objetivo erradicar a lo diferente. En esta línea, la muerte, como se verá más adelante, podría ser un dispositivo que permita una narrativa propia, una posibilidad de ser diferente.

Si sostenemos que la primera violencia simbólica ocurre al no aceptar lo diferente, al promover la fusión y al no permitir la individuación de la hija, entonces, en la raíz de esta violencia, estaría presente una falta de reconocimiento. Por lo tanto, la inmadurez y el infantilismo de Nina podrían ser explicados por el vínculo de dependencia fomentado por la madre; la dependencia es la única forma aceptable de relación para la madre. De lo analizado hasta el momento, podemos enfatizar dos aspectos interesantes.

El primer aspecto abarca la noción de maternidad. La película muestra que la conducta sobreprotectora y comedida de Erica, unida con la intrusividad y la violencia, son elementos cuestionadores del estereotipo hegemónico de la maternidad calificada como una experiencia bella, natural y deseable para todas las mujeres (Chodorow, 1979). Ante esto, el film aporta mostrando una maternidad distinta a la hegemónica. Una maternidad fundada en un «error inicial», pues la madre de Nina llama así a su embarazo, que posiciona a su hija como alguien que truncó su existencia. Una maternidad que busca replicar en la hija una vida que no pudo vivirse. En suma, una maternidad posible, entre tantas otras.

3.2. La ausencia del tercero

La experiencia masiva de maternidad a la que está expuesta Nina puede entenderse por la ausencia de un tercero, de aquella persona que rompería la diada fusional que mantiene con la madre (Merkt, 2013). La película nos muestra dos «terceros»: Thomas, el director del *ballet*, y Lili, la compañera de elenco —del padre de Nina, quien sería el tercero «clásico» en la relación familiar, no hay alusiones—. El film es hábil en colocar estos terceros en el espacio fuera del hogar, pues es la interacción de Nina con el mundo externo lo que irrita a su madre. Recordemos cuando la madre indaga sobre la posibilidad de que Thomas haya seducido a su hija, cuando niega la visita de Lily en la casa y las sucesivas llamadas durante su salida para controlar a su hija.

Los efectos de este tercero, excluido por tanto tiempo de la dinámica madre-hija, son intensos para la protagonista. Por eso, ante la aparición de un otro radicalmente distinto a ella (Lily), Nina presenta dificultades para determinar su posición en ese vínculo: no puede ser una mujer diferenciada de Lily, sino que confunde los límites entre ella y esta; no tiene clara cuál es la jurisdicción de su psique, de forma similar a lo que le ocurre con su propia madre. La misma operación surge en la metáfora de los dos cisnes —el cisne negro y el cisne blanco, que son en realidad uno solo—, a través de la majestuo-

sidad mortal con la que Nina logra calzar en ambos papeles.

Pero el efecto del tercero también afecta a la madre de Nina, y la lleva a ejercer formas de control posesivo sobre ella: la aísla con la excusa de la sobreprotección, un mecanismo identificado previamente en los casos de violencia psicológica (Zir-linguer, 2000).

La sobreprotección de la madre brinda información sobre dos fenómenos: la percepción de Nina como un acápice de ella —su principal tarea es consagrarse al cuidado de ese ser que ella omnipotentemente ha creado— y la ganancia que tiene al sobreproteger a su hija. La sobreprotección violenta aparece en pantalla cuando Nina intenta o ensaya algún movimiento hacia la individualidad. La violencia de la madre incluye actos que pueden camuflarse bajo el manto del cuidado: cortarles las uñas, velar por su sueño e impedir que Nina salga de su cuarto.

Cuando la madre realiza la acción de cortar las uñas de Nina —una acción que ocurre de forma constante durante el film—, esgrime la justificación de que lo hace para que Nina no se haga daño al rascarse. En este sentido, es más importante la función de ese síntoma: rascarse compulsivamente puede ser interpretado como un intento —patológico— de poder hacer algo con el propio cuerpo, fuera de aquello reglamentado por la

madre, y así lograr un poco de independencia en el territorio que representa su carne.

Tal vez una de las escenas de más horror, fuera de aquellas en las que se da una transformación explícita del cuerpo de la protagonista, es aquella en la que Nina, mientras intenta masturbarse, descubre a su madre durmiendo en el sillón de su cuarto. La irrupción de la madre en la habitación de su hija, en el territorio de lo íntimo, impide que Nina pueda hacer cualquier tipo de exploración sexual sobre su propio cuerpo. Más aún, le informa, de una manera sutil, que ni su soledad le pertenece.

Finalmente, la escena en que la madre de Nina la encierra en su cuarto momentos previos al estreno de su obra da luces sobre otro movimiento violento, disfrazado de una buena intención: quiere evitarle el estrés de tener un papel de tanta responsabilidad.

Esta última escena es especialmente interesante, ya que el contexto de sobreprotección es llamativo: la madre decide encerrar a Nina justo el día en que ella encarnará el papel principal del baile, aquel que su madre nunca pudo tener. Es decir, el encierro de la bailarina podría ser entendido como un castigo ante la pronta diferenciación: su hija logrará algo que la madre no consiguió, lo cual las haría —al fin— diferentes. Así, el éxito de Nina representaría el quiebre de

esa relación fusional, lo cual terminaría cuestionando también quién es quién ante la separación.

3.3. Nina como reemplazante

La indiferenciación entre Nina y su figura materna dispara la trama del film: Nina ocupa el lugar, siempre, de reemplazante de alguien más. En un nivel más evidente, el personaje principal busca, como objetivo principal, alcanzar un lugar que no le pertenece. Nina, al ser bailarina, sigue los pasos de su madre, quien no logró la gloria en su carrera. Además, audiciona para el papel principal de la obra a raíz de que Beth, la actriz principal original, es expulsada de la obra por ya no ser joven ni atractiva. Este es un signo de violencia estructural, ya que el ocaso de Beth podría entenderse como una evidencia del modelo patriarcal, que incluye la valoración de la mujer según los atributos físicos o psicológicos apreciados en un contexto histórico determinado —en este caso, una mujer sería inservible para la danza llegada cierta edad—.

Retomando la relación de Nina con la figura de Beth, Nina, con el objetivo de encarnar mejor a ese personaje, roba algunas de sus pertenencias —curiosamente, todas vinculadas a la feminidad: un espejo, un labial, una lima de uñas— como una forma de encontrar el camino para acercarse a ella. Una vez más, se observa el intento de mimetismo o fusión, pues Nina no sabe cómo ser ella para ese

papel. Incluso, en la escena final, Nina es llamada «Little princess», apelativo con el que Thomas nombraba antes a Beth. La fusión con la imagen de Beth, con la función que aquella ejercía, solo se dará en la escena final, en el contexto de la muerte de Nina.

Para finalizar, sería importante resaltar que la hipótesis de Nina como reemplazante de alguien más es también una manifestación de subordinación. Si hasta el momento pareciera que Nina es *víctima* del poder de la madre, la concepción de la subordinación como agente inaugural de la psique (Butler, 2001) nos daría una lectura novedosa sobre la posición de Nina. Para Butler, el surgimiento del sujeto requiere un acto violento, una sujeción necesaria para la aparición de la persona. La madre o cuidador brinda un límite, un discurso que, al no ser propio del infante, lo estructura mediante la violencia de lo ajeno a este.

En otras palabras, todo sujeto inicia su aparición como tal mediante una «sumisión primaria de poder» (Butler, 2001, p. 12). En este sentido, se podría cuestionar la idea de que Nina habría utilizado su voluntad para salir de la situación de sometimiento, ya que la emergencia del sujeto «Nina» ha sido de por sí un acto de subordinación ante el poder materno. Así, el proceso de sumisión y dependencia obligatoria inicial se ve reforzado por las características del vínculo con la madre, el cual no permite resquicio para

un intento de individualidad de la hija y en el cual la sumisión y dependencia pasan de ser los actos inaugurales a los únicos actos posibles en la vida de Nina. Podríamos concluir que, durante la primera parte de la película, Nina es abandonada de la consigna «prefiero existir en la subordinación que no existir» (Butler, 2001, p. 18) y que, por cubrir el lugar de otro, no representará una amenaza para ella sino hasta la alucinación que marca el inicio del fin: la aparición de plumas en su cuerpo.

3.4. La violencia estructural en la danza

Retomemos la noción de violencia estructural para explicar los círculos concéntricos de violencia, subordinación y no reconocimiento en los que Nina está enmarcada. Si bien la primera violencia, la violencia fundante de su psique, es la ejercida a través de la fusión materna, encontramos que Nina está adscrita a una institución que potencializa la violencia de la primera: la compañía de *ballet*. El *ballet*, al ser un arte que necesita una férrea disciplina del cuerpo, requiere una vigilancia estricta de este para alcanzar la perfección (Aelten, 2007).

Resulta curioso observar cómo la trama de la película evoca la posición histórica del cuerpo de la mujer (Perrot, 2009): el cuerpo de la mujer será escenario de los ordenamientos simbólicos de la sociedad. Incluso, se observa que muchas veces la

definición de *mujer* incluye el aspecto de la imagen del cuerpo. Así, la apariencia pasa a ser uno de los temas de mayor preocupación y cuidado para la mujer, ya que es definitorio no solo de su identidad, sino también de su estatus.

En el caso específico del *ballet* representado en la película, los mandatos sobre ese cuerpo revelan, en su interior, la marca de la violencia: los vómitos, el bajo peso, las heridas en los pies, el cuidado de las apariencias ante la presencia del director de *ballet*, el culto a la belleza. Estos atributos pasan a convertirse en una ley estricta, en una domesticación necesaria para el ejercicio de la disciplina artística que nadie está dispuesto a cuestionar. La subordinación en la base de estas tendencias es evidencia de un ordenamiento primigenio macrosocial de poder, entendido no como una posesión, sino como un fenómeno relacional que produce efectos sobre el mundo y sobre los sujetos que lo habitan con el objetivo de alcanzar un fin (Galtung, 2016; Segato, 2003).

Adicionalmente, observamos que el abandono de la vigilancia del cuerpo y de la adecuación de Nina a un ideal es el director de *ballet*. Su presencia insinúa el poder que tiene él sobre las bailarinas, la subordinación de estas al poder que él encarna. Si bien, en un primer momento, podrían confundirse sus exigencias ante Nina —relacionadas con ser menos perfecta, experimentar placer y «dejarse ir»— con una promoción de su individualización,

es claro que las intenciones de sus actos no contemplan a Nina como sujeto, sino como objeto. Sus pedidos —que deje de ser frágil, que seduzca, que se suelte y disfrute— pasan a ser ideales rígidos que se solicitan no para beneficio de la bailarina, sino para beneficio del sistema social de éxito masivo (Zirlinguer, 2000): necesitan una nueva bailarina para vender el espectáculo. Así, no es que la sociedad —representada por el director de *ballet*— le pide que luche contra su subordinación estructural, sino que la coloca en una nueva subordinación al extraer algo de ella para provecho de la institución.

3.5. La representación de las mujeres en el film

Un último aspecto por considerar en el análisis es la representación general de la mujer en el film. Nina aparece, en principio, como una mujer muy controlada y sumisa. Sin embargo, también es depositaria del peligro y el descontrol de su propia mente. Pareciera que la sexualidad de las mujeres se presenta al conocimiento y los sentidos como un misterio (Perrot, 2009), como una instancia difícil de comprender y amenazante, como algo impuro que puede desencadenar males y peligros.

Observamos cómo esa dualidad de características contribuye a la representación de la mujer como un ser incontrolable, proclive al desgobierno y la locura, víctima de la impureza de su propia se-

xualidad. Si bien este es uno de los discursos comunes sobre la sexualidad, es importante precisar que no es el único. Michel Foucault (2011) plantea que sería erróneo proponer *un* discurso sobre la sexualidad, ya que lo que existe es una multiplicidad de discursos que implican relaciones de poder. Es decir, las relaciones de poder —o juegos de poder— legislan, pautan, permiten e instauran la idea de «sexualidad» para determinado contexto —en este caso, la sexualidad peligrosa de Nina—. En otras palabras, el poder —las relaciones de poder— no deben ser entendidas como una estructura rígida e inmóvil, sino como la manera de explicar un fenómeno complejo, en una sociedad dada y en un determinado momento histórico.

Precisamente, Foucault (2011) identifica que los discursos de saber y poder en torno al sexo producen cuatro estrategias o imaginarios, dentro de los que se encuentra la psiquiatrización del placer «perverso». Al respecto, observamos que las sucesivas exploraciones sexuales de Nina vienen acompañadas de quiebres psicóticos cada vez más intensos, lo que podría sugerirnos, sutilmente, el carácter incomprensible del sexo en el caso de las mujeres del film: Nina y Beth comparan, al final, una perfección basada en la autodestrucción de sí mismas. Ambas encarnan cuerpos inmanejables —los quiebres psicóticos de Nina, el accidente de Beth—, que persiguen una perfección a costa de sí mismas.

Además, es oportuno preguntarnos si la representación del personaje principal en la película no coincide, de alguna manera, con la representación que se ha hecho sobre la mujer en otras plataformas artísticas: el de una persona cuya voz o existencia perturba el orden social (Beard, 2018). En este sentido, resulta llamativa la construcción del personaje de Nina a lo largo de la película: empieza mostrando performatividad de debilidad y fragilidad, con una voz aguda, similar a la de una niña, para luego transitar a una performatividad de seguridad, desborde y locura. ¿Por qué Nina es representada desde la dicotomía debilidad versus locura?

Por último, el exceso de representación de las mujeres —Nina, su madre y Lily— contrasta con la sutileza de las representaciones masculinas. ¿Qué nociones de masculinidad emergen en la película? El único personaje hombre construido con claridad es el de Thomas, el director del *ballet*. Thomas encarna algunas de las características de la masculinidad hegemónica (Kimmel, 1997): es un personaje seguro, que busca el éxito y reconocimiento social, en una función de mando frente a un grupo de mujeres y hombres subordinados a él —los bailarines de *ballet*—, que puede devaluar a las mujeres y que puede ser violento para exigir lo que necesita.

Más aún, ¿de qué nos informa la película cuando el único personaje hombre claramente construido encarna la masculinidad hegemónica? Los otros hombres —los

bailarines de *ballet*, los hombres que aparecen en la discoteca, el padre no nombrado de Nina— brillan por su ausencia. Esto no debe ser ignorado, pues la ausencia de representación es, también, una representación.

4. Conclusiones: el camino del cisne negro

A manera de conclusión, podemos evocar la escena final. Mientras yace acostada, Nina es abrazada por Thomas. De fondo, se escuchan las ovaciones del público. De cerca, está rodeada por la fascinación de sus compañeras. Lily se percata de la sangre y esto basta para que la realidad se haga presente: las personas se agitan, buscan ayuda médica. Nina, en cambio, se encuentra en otro registro emocional. Sus últimas palabras —«I was perfect»— condensan su dinámica relacional: fue perfecta, al inicio, para los parámetros simbióticos de su madre, mostrándose como objeto y no como sujeto; fue perfecta, luego, para Thomas, cumpliendo la mayor tarea que le encomendó: dejarse ser. Quiso ser perfecta siempre para los otros.

Las dinámicas de subordinación emergen con claridad: a la primera subordinación —frente a la figura materna—, sobreviene la segunda, la subordinación a un sistema patriarcal, encarnado en la perfección del *ballet* y la dominación del cuerpo femenino. Pero tanto la madre como el *ballet* le piden algo similar: le exigen la

entrega del cuerpo, permanecer en un constante estado de sumisión, satisfacer las demandas del otro. En suma, ser un cisne blanco.

El reto del afuera le permite la ruptura: Thomas, un tercero provisional, le reclama por su perfección. Algo de esa demanda hace eco en sus propios deseos, rompe una estructura precariamente armada y comienza el camino del cisne negro.

El desenlace de la película —la muerte de Nina a manos de ella misma, que en un estado de profunda confusión psicótica se hiere, creyendo que mata a Lily— propone varias lecturas, pero me enfocaré en la que me parece más sugerente. Nina trata de resolver el dilema de la fusión a través de un acto fuera del mundo simbólico: su muerte es la única manera, para ella, de concretizar un intento de separación. Un intento disfrazado de agencia, pero sumido en la desesperación, ante una realidad que ya no comprende y que la excede en alucinaciones. Su suicidio puede ser leído como un escape de la subordinación que genera la subordinación radical: cede la vida para un instante de diferencia. Al final, Nina buscó la individualidad; pero, después del cisne negro, vino la muerte.

REFERENCIAS

- Abadi, S. (1996). *Transiciones: el modelo terapéutico de D. W. Winnicott*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Aelten, A. (2007). Listening to the dancer's body. *The Sociological Review*, 55(1), 109-125. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2007.00696.x>
- Aronofsky, D. (Director), y Franklin, S., Medavoy, M., Messer, A. y Oliver, B. (Productores). (2011). *Black swan* [Película]. Estados Unidos de América: 20th Century Fox.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (Comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp. 23-35). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto* (Trad. S. Furió). Barcelona, España: Crítica.
- Benjamin, J. (2002). The question of sexual difference. *Feminism & Psychology*, 12(1), 39-43. <https://doi.org/10.1177/0959353502012001007>
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, España: Cátedra.
- Cambra, I. (2018). Pensar el cine. La narrativa de películas y series como matriz metodológica para el tratamiento de problemas complejos. *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, (17), 62-76. <https://doi.org/10.24316/prometeica.voi17.230>
- Cantis, D. (2000). Transformaciones en la cultura, violencia cotidiana y psicoanálisis. *Psicoanálisis. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, 12(2), 333-343.

- Chodorow, N. (1979). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. California, Estados Unidos de América: University of California Press.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*. Londres, Reino Unido: Macmillan Press.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de Estrategia*, (183), 147-168.
- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 49-62). Santiago de Chile, Chile: Isis Internacional / Flacso Chile.
- Martínez, A. (2016). La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. *Política y Cultura*, (46), 7-31.
- Merk, L. (2013). *Sobre la princesa que fue cisne. Notas psicoanalíticas sobre Black Swan*. Recuperado de <http://www.eticaycine.org/El-cisne-negro-3211>
- Organización Mundial de la Salud. (2003). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Recuperado de <http://iris.paho.org/xmlui/bitstream/handle/123456789/725/9275315884.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Velázquez S. (2003). *Violencias cotidianas, violencia de género. Escuchar, comprender, ayudar*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Velázquez, T. (1997). *Balance bibliográfico sobre la maternidad desde la teoría psicoanalítica y con un enfoque de género* [Monografía]. Lima, Perú: Diploma de Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ureta de Caplansky, M. (2006). La maternidad. Afectos que convoca. En C. R. Zelaya, J. Mendoza y E. Soto, *La maternidad y sus vicisitudes hoy* (pp. 61-71). Lima, Perú: Sidea.
- Zirlinger, S. (2000). Semblantes y destinos de la violencia psicológica. *Psicoanálisis. Revista de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires*, 12(2), 509-529.