

Swan song: el advenimiento del núcleo psicótico

Fernando Muñoz Zúñiga¹

Resumen

Introducción: Diversas formas de expresión artística, como la literatura y el cine, constituyen fuentes inagotables para el estudio de la enfermedad mental. La aplicación de modelos psicodinámicos puede contribuir al entendimiento del espectro entre los trastornos de personalidad y la psicosis, enriqueciendo su abordaje fenomenológico en la práctica clínica psiquiátrica. *Objetivo:* Examinar, desde puntos de vista psicodinámicos, al personaje central de la película estadounidense *Black Swan*, así como la naturaleza de sus síntomas psicóticos. *Métodos:* Revisión de fuentes y corrientes teóricas relevantes. *Resultados y conclusiones:* El análisis resalta la utilidad de considerar un modelo dimensional psicodinámicamente orientado en el entendimiento de las llamadas incursiones psicóticas; así como la aplicabilidad de teorías psicoanalíticas de la psicosis a la práctica psiquiátrica general, buscando un abordaje clínico más flexible, y, quizá, más cercano a la experiencia subjetiva del paciente.

Palabras clave: Episodio psicótico, cine, personalidad *borderline*.

Title: *Swan Song: The Advent of the Psychotic Nucleus*

Abstract

Introduction: Different forms of artistic expression, such as literature and cinema, constitute an inexhaustible source for the study of mental illness. The use of psychodynamic models may contribute to a better understanding of the spectrum between personality disorders and the psychosis spectrum, thus enriching the phenomenological approach in the psychiatric clinical practice. *Objective:* To examine from psychodynamic standpoints the main character of the American film *Black Swan*, and the nature of her psychotic symptoms. *Methods:* Reviewing of sources and relevant theoretical currents. *Results and conclusions:* Analysis shows the usefulness of a psychodynamically- oriented dimensional model for understanding the so-called psychotic breaks as well as the applicability of psychoanalytic psychosis theories in general psychiatric practice, as they may provide a more flexible clinical approach, closer to the patient's subjective experience.

Key words: Psychotic break, cinema, borderline personality.

¹ Residente de Psiquiatría de tercer año, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

El hechizo de Rothbart

Black Swan es una película estrenada en el 2010, dirigida por Darren Aronofsky, con las actuaciones de Natalie Portman (Nina), Mila Kunis (Lily), Vincent Cassel (Thomas) y Barbara Hershey (Erica). Descrita como un film acerca “del terror y la violencia de realizar arte” (1), la historia (2) transcurre en el lapso de semanas a meses, en los que Nina, una bailarina de una prestigiosa compañía de ballet de Nueva York, es escogida para representar el rol de la Reina Cisne, en la nueva versión del *Lago de los cisnes*, que su director, Thomas, planea producir.

La película, con una fotografía claustrofóbica que incita a que se pierdan las distancias entre obra y espectador, muestra las vicisitudes que debe sortear Nina para desenmarcarse de Erica, una madre dominante, al tiempo que acepta los particulares métodos de enseñanza de Thomas, y compite con Lily, una nueva bailarina que posee las cualidades que ella desea para sí misma. Momentos extraños plagan la travesía de Nina, empezando por las apariciones de un doble de sí misma, un alter ego que la persigue y ataca, desdibujando su realidad, de forma que el punto de vista de Nina se vuelve, progresivamente, un ejemplo de narrador no confiable.

En una primera lectura, *Black Swan* es la narración de su personaje central, que se desintegra en la psicosis. Este trabajo busca

añadir otras posibles lecturas, al profundizar, mediante constructos provisionales, en las dinámicas subyacentes a su cuadro clínico, sin olvidar un elemento fundamental: se trata de una mujer a comienzos de la tercera década de su vida, que presenta —hasta donde sabemos— un primer episodio psicótico lo suficientemente disruptivo como para no sobrevivir a este.

Las herramientas teóricas que se emplearán se describen a continuación, separándolas en los conceptos generales respecto al funcionamiento y estructura psíquica de Nina; y en los conceptos más detallados utilizados en el entendimiento de su deslizamiento hacia la psicosis. Se procederá, finalmente, a la integración de estos elementos con la narrativa.

La cuestión de los funcionamientos y estructuras

Mientras que los actuales sistemas de clasificación de las enfermedades mentales, como el DSM, asumen, en su espíritu categorial, que las personas pueden o no tener un trastorno de personalidad, la tradición psicoanalítica —que es un corpus teórico heterogéneo en construcción permanente— ha manejado nociones más dimensionales. La cuestión cobra especial importancia con los pacientes con trastorno de personalidad *borderline*. En tanto que el DSM-IV usa una versión restringida del término, dirigiendo

la reflexión psiquiátrica al listado de los síntomas presentes, autores psicoanalistas como Kernberg (3,4) usan una versión extensa de este, al partir de las alteraciones tempranas que debe haber sufrido el desarrollo del *yo* del sujeto, así como de sus mecanismos de defensa predominantes en la vida actual, y de su estabilidad a lo largo del tiempo.

Para Kernberg, alguien con un diagnóstico de trastorno de personalidad *borderline* puede asumir múltiples cuadros clínicos, cuyas formas externas dependerán del *timing* en que se presentan, de los estresores externos, de la intensidad del uso de los mecanismos de defensa típicos, entre otros. Las formas clínicas *borderline*, consecuentemente, serán ampliamente heterogéneas, al abordar síntomas ansiosos crónicos, parafilias, politoxicomanías, depresiones recurrentes, alternancias de bulimia y anorexia, impulsividad, inestabilidad del humor, narcisismo patológico, por mencionar algunas. De hacer un paralelo con el DSM-IV, esto se traduciría en una larga lista de diagnósticos del eje I y II, incluyendo el trastorno de personalidad límite como tal.

En el modelo de Kernberg, el énfasis se encuentra en la estructura de personalidad subyacente a los síntomas, que en la estructura *borderline* permite extraer algunas invariantes del cuadro, como manifestaciones inespecíficas de debilidad del *yo* (pobre tolerancia a la frustración, falta de control de los impulsos

y débil desarrollo de procesos de sublimación); falta de integración del *superyó*; debilidad de los mecanismos de represión (con necesidad constante de defensas que intentan controlar derivados pulsionales); predominancia de la escisión, negación y proyección; patología de las relaciones objetales (con dispersión de la identidad debido a conceptos poco estables del *self* y de los objetos), y de la posibilidad, siempre presente, de deslizamientos hacia procesos de pensamiento primario, esto es, hacia la psicosis (3,4).

Dicho enfoque considera que las personas pueden tener estructuras de personalidad predominantemente neuróticas, *borderline* o psicóticas (3). En un extremo de la serie, las personas neuróticas serían las más adaptadas; las cuales, mediante mecanismos como la represión, lidian con los derivados pulsionales y su interjuego entre las diferentes instancias psíquicas, y que, excepto en ocasiones específicas, tienden a mantener su juicio de realidad, es decir, funcionan principalmente en el proceso secundario. En el otro extremo estarían las estructuras de personalidad psicóticas, que usan primordialmente mecanismos de defensa arcaicos, tienen grandes dificultades en diferenciar el sí mismo de los objetos, suelen tener un desempeño social bajo y en cualquier momento pueden presentar síntomas psicóticos clínicamente manifiestos. En el medio queda lo que Cancrini llama *océano borderline* (3), pues en

su opinión se trata de una frontera mayor que las regiones que debería delimitar.

Cancrini pugna a favor de utilizar el término *funcionamiento* en vez de *estructura*, considerando que esto se ajusta más a la realidad cambiante de los seres humanos. La noción de funcionamiento entraña la idea de que las personas se comportan de modos característicos, en un ámbito determinado, con posibles oscilaciones a lo largo del espectro, y que nadie funciona permanentemente en un mismo nivel; es decir, entraña la idea de la mutabilidad de las condiciones psicopatológicas, y de los errores diagnósticos y terapéuticos que pueden ocurrir al considerar que lo que se observa en un momento dado era así antes y será igual mañana.

De esta manera, el funcionamiento *borderline* se caracteriza por utilizar mecanismos de escisión sobre sí mismo y los objetos, con juicios extremos que no permiten la integración de lo positivo y lo negativo en una misma persona; mecanismos esperados en el niño, usualmente entre los 15 a 21 meses, pero desadaptativos en la vida adulta. Por esto, se ha relacionado con un fallo en la subfase de reaproximación, en términos de Mahler (3,4); el sujeto *borderline* habría superado la fase de individuación, al lograr diferenciar entre sí mismo y los objetos en sus primeros ocho meses de vida, pero fallaría en integrar las representaciones buenas y malas de sí mismo y del

objeto (un tercer logro involucraría el funcionamiento neurótico, con la adquisición de la triangulación edípica). Con esto, el individuo permanece con un bajo umbral para que se activen los mecanismos que caracterizan el funcionamiento *borderline*.

Este modelo asume que los umbrales de activación para los distintos funcionamientos pueden cambiar a lo largo de la vida, como ocurriría con alguien con funcionamiento neurótico que durante un duelo experimente temporalmente oscilaciones *borderline*; o de una persona con equilibrio precario, a quien situaciones vitales adversas bajen el umbral *borderline* el tiempo suficiente para consolidar un trastorno de personalidad. Los diferentes grados en que cada persona se mueva a lo largo del espectro dan infinitas configuraciones posibles.

La cuestión de los movimientos psicóticos

No hay una teoría definitiva de la psicosis en el psicoanálisis; diferentes autores, empezando por Freud, han aportado ideas y teorías que intentan explicar las causas intrapsíquicas y relacionales de las psicosis, así como el origen de los síntomas descritos por la fenomenología. En este caso, se utilizarán conceptos de Freud, Klein, Bion y Racamier, principalmente.

Freud, en su análisis clásico del caso Schreber, introdujo en el entendimiento de la psicosis los con-

ceptos del uso específico de ciertos mecanismos de defensa, las implicaciones económicas por el movimiento de catexia y las fijaciones del individuo en fases primarias del desarrollo (4,5). En la psicosis se presentaría inicialmente un retiro masivo de la catexia respecto a los objetos, tanto externos como su representación psíquica interna. Con la decatectización de los objetos vendría la pérdida de su valencia afectiva concomitante, y, con esto, la sensación de catástrofe interna, de desconexión con el mundo. El exceso de catexia recaería sobre el *yo*, lo cual favorecería la regresión a un estadio del desarrollo previo al que se supone que prevalece en los adultos neuróticos. En la esquizofrenia, la regresión a la transición entre los estadios autoerótico y narcisista se acompañaría de la búsqueda de los objetos (sentidos como) perdidos; el sujeto trataría de repoblar su mundo interno, catectizando la contraparte interna de los objetos o sus representaciones verbales, con la creación subsecuente de los delirios y las alucinaciones, formaciones precarias de compromiso.

Freud consideraba que las psicosis eran patologías donde se buscaba escapar del conflicto del *yo* con la realidad, donde se daba una regresión con su subsecuente relación narcisista con los objetos; en la que la megalomanía y el aislamiento del mundo eran explicadas por los movimientos de catexia sobre el *yo*, y los delirios persecutorios, o de otro

tipo, por una permutación de los mecanismos de negación, transformación en lo contrario y proyección.

Klein, a partir del análisis de niños, encontró similitudes entre la posición esquizoparanoide, que en su teoría hace parte del desarrollo normal del psiquismo, y los síntomas de los pacientes psicóticos (4). Las posiciones básicas, esquizoparanoide y depresiva, tomadas como constelaciones de ansiedades, defensas y tipos de relación objetal, permitirían oscilaciones entre sí a lo largo de la vida, aunque se espera que en un adulto neurótico predomine la posición depresiva (4,6,7). Una tendencia a funcionar la mayor parte del tiempo en la posición esquizoparanoide implicaría que se están usando mecanismos de defensa primitivos que comprometen el juicio de realidad, como la escisión y la identificación proyectiva. En la identificación proyectiva se da inicialmente la fantasía omnipotente de proyectar sobre el pecho materno partes del *self* sentidas como destructivas y agresivas, con el fin de controlar al objeto. Esto conlleva una sensación de empobrecimiento interno, persecución por el objeto externo y confusión entre el *self* y los objetos (7,8).

Klein —como Freud, Abraham y Hartmann— también consideró que en las psicosis desempeñaba un papel importante el *superyó* primitivo, temprano o punitivo (4,6). En síntesis, habría unos precursores de la instancia psíquica que des-

pués de la resolución del conflicto de Edipo llega a llamarse *superyó*; estas formas primitivas del superyó —que Klein sitúa al comienzo de su complejo de Edipo temprano— serían producto de introyecciones en los primeros meses de vida y ejercerían un control inicial sobre los impulsos sádicos del niño de devorar y poseer al objeto. Al ser introyecciones tan tempranas, se comportarían como objetos parciales, excesivamente severos y punitivos, insuficientemente despersonificados —en términos de Hartmann—, es decir, sentidos como ajenos al *yo*, todavía impregnados de las cualidades de los padres en cuanto objetos externos; actuando como objetos omnipotentes que suscitan miedo, a diferencia de la culpa que se espera con su contraparte más madura. En su forma extrema, Klein considera la posibilidad de que exista un superyó psicótico, un objeto interno terrorífico que suscita ataques internos sin piedad y no es integrado ni tornado más benevolente durante el desarrollo; así, permanece enquistado, como parte de un núcleo psicótico amenazante (6).

Bion hizo énfasis en causas ambientales y constitucionales que a su parecer podían entorpecer el desarrollo del aparato psíquico y favorecer la aparición de la psicosis (4,6,9,10). Entre los factores constitucionales mencionó susceptibilidades biológicas que harían más difícil para el niño soportar las pulsiones instintivas y la frustración, estimulando la puesta en marcha de los mecanismos de la

posición esquizoparanoide. El principal factor ambiental surge de su modelo de relación madre/continente y niño/contenido, representado por el signo (♀♂).

Aquí, la madre fracasaría en su labor de recibir, contener y modificar las identificaciones proyectivas del niño, ya sea porque las ignora o porque no soporta la angustia con la que se siente inoculada. Al no poder contener, metabolizar y devolver adecuadamente las angustias al niño, este persistiría utilizando mecanismos de defensa arcaicos, como la identificación proyectiva masiva, con una dificultad cada vez mayor para diferenciar el mundo interno del externo, así como una tendencia a huir de la realidad en vez de intentar modificarla. De esta forma, se crearía una escisión entre áreas de la personalidad más en contacto con la realidad externa, y lo que Bion llamó *personalidad psicótica*, un modo de funcionamiento mental eminentemente anticonflictual, que tiende a la evacuación de emociones dolorosas, teme a la aniquilación inminente y que, al utilizar mecanismos que devienen persecutorios para el sujeto, generan, paradójicamente, más angustia en su intento de liberarse de ella. Se sigue que, en un paciente con síntomas psicóticos clínicamente manifiestos, habría un predominio de la parte psicótica sobre la no psicótica, lo cual determina un retiro parcial —jamás total— de la realidad (6,9,10).

Por su parte, Racamier resaltó las alteraciones en las relaciones

tempranas de los pacientes esquizofrénicos, particularmente el efecto patógeno de la paradoja que la madre, llamada esquizofrenógena, induce en su hijo al someterlo al doble vínculo (8). Esto se aplicaría a las madres intrusivas, criptopsicóticas, que inconscientemente utilizan la relación materna para tornar a sus hijos en órganos de satisfacción narcisista, y subvierten el complejo de Edipo en el antiedipo. En este, la promesa de seducción narcisista hace que el hijo ocupe incestuosamente su lugar y el del padre-rival simultáneamente. La falta de triangulación edípica sería el corolario de una relación objetal, en el que son violadas las fronteras del *yo*, favoreciendo la confusión del *self* con los objetos.

Al integrar estos conceptos, se observa que hablar de las psicosis en abstracto puede resultar desorientador. Al considerar el funcionamiento previo de la persona, el umbral que tenga para este, los mecanismos de defensa que utiliza, las características de sus relaciones objetales y la estabilidad de las construcciones psicopatológicas, se puede hacer una conceptualización valiosa de quién es el individuo que experimenta la psicosis, por qué le ocurre en un momento particular de su biografía y no en otro. En ese orden de ideas, agrupar diferentes fenómenos bajo el término “movimientos psicóticos” puede ser de utilidad clínica. En un polo de la serie estaría la estructura psicótica de la personalidad o carác-

ter psicótico. La psicosis instaurada, en cuanto proceso organizado, crónico y estable —observada en la esquizofrenia—, anclaría al sujeto a un modo de funcionamiento psicótico.

Moviéndose en el espectro encontraríamos diferentes estados psicóticos, en los que la persona ha sido invadida por el funcionamiento psicótico, al dominar y subordinar su funcionamiento normal (9,11), dando síntomas clínicamente variables de acuerdo con la profundidad, invasividad y transitoriedad de este. La vulnerabilidad para presentar intrusiones de mayor o menor grado de funcionamiento psicótico dependería en parte de la presencia de núcleos psicóticos, zonas arcaicas que fueron escindidas por el *yo* en etapas tempranas del desarrollo, que al permanecer enquistadas en la psique, no admiten elaboración posterior (6,11). Estos núcleos, en teoría, estarían presentes en todas las personas, recubiertos por defensas del *yo*, y se activarían en condiciones de adversidad extrema. En aquellas personas con una vulnerabilidad especial, estos se activarían más fácilmente, cuando las defensas resultan insuficientes o las experiencias relacionales y emocionales del sujeto resuenan en experiencias vividas como traumáticas en la infancia, es decir, que están relacionadas simbólicamente con las ansiedades primitivas. Así, la vulnerabilidad a la activación de los núcleos se construiría desde la

niñez, esculpida, entre otras cosas, por las primeras relaciones objetales.

Una vez se activa el núcleo psicótico, si no se ha producido una reorganización defensiva de la personalidad que contenga las ansiedades psicóticas, puede irrumpir sin modificaciones, con toda su naturaleza primitiva, en la vida psíquica y en la conducta, fragmentando una estructura que es sorprendida por fuerzas inesperadas. El brote psicótico agudo se aprecia de esta manera como el eslabón último de una serie de movimientos que aparentan ser extraños e incomprensibles.

El cisne blanco: la vulnerabilidad a la psicosis

Todo empieza con un sueño. Una bailarina se materializa en un rayo de luz, girando en sus puntas; pura y liviana, ejecuta su naturaleza. La perfección reposada. De repente, siente una mirada, un hombre la observa en la oscuridad. Ella trata de escapar, pero él la sigue, la agarra de su mano y la hace girar, revelándose como el hechicero Rothbart, en su forma demoniaca. Es cubierta por su sombra, para emerger como el *cisne blanco*, ahora encantado, dejado a solas con su destino. En virtud de los acontecimientos venideros, la angustia del sueño, la sensación de amenaza desorganizadora, impresionada como una angustia psicótica, y el sueño en su conjunto, el heraldo de la psicosis, una manifestación de la parte no psicótica de la personalidad,

a punto de ser engullida por la violencia de los movimientos psicóticos (6,9). Somos introducidos después al hogar de Nina, quien vive con su madre Erica en un apartamento pequeño, decorado para permitir la práctica de sus rutinas de *ballet*.

Erica se muestra empática, apoya a su hija en su sueño de escalar posiciones en la compañía y se preocupa por unas marcas de rascado que Nina tiene en su espalda. “Dulce niña”, la despide, con un beso en su frente. En la compañía nos enteramos de que Beth, la estrella principal, está a punto de retirarse por su edad, y que a Thomas, el director, le gusta ejercer su poder, jugando con las practicantes, mientras anuncia que realizará una nueva versión, visceral y minimalista, de *El lago de los cisnes*.

Nina se encuentra entre las candidatas para la audición de la nueva Reina Cisne; Thomas le advierte, “Si solo estuviera escogiendo al cisne blanco, el papel sería tuyo”. Pide a Nina ver su desempeño en un segmento del cisne negro y es interrumpida por la llegada de una nueva bailarina, Lily, que roba la atención de Thomas. En la escena siguiente, Nina, ya terminada la audición, vomita en el baño. De camino a casa tiene lo que parece el segundo de una serie de pródromos —el primero lo había tenido en el tren, cuando le pareció ver a lo lejos a una mujer idéntica a ella que imitaba sus movimientos—, se cruza con una desconocida y tiene la

ilusión, por fracciones de segundo, de que su rostro es igual al de ella. Ya en el apartamento, su madre la conforta por la audición, a su peculiar manera: “No tienes que mentir. No lo convencerás de cualquier forma... yo sé que es decepcionante. Cuando empiezas a envejecer, surge toda esta presión ridícula... pero todo está bien. No importa qué... tu brillarás” (2).

Hay algo trastocado en la dinámica madre e hija, en la que constantemente Nina es introducida a la paradoja, se la conforta descalificándola. Erica cobija a su hija, y le acaricia el cabello mientras se duerme.

Al día siguiente, Nina se arregla y habla a solas con Thomas; le pide tímidamente el rol de la Reina Cisne. Thomas la prueba, le dice que, de cualquier manera, ya ha escogido a otra candidata, a lo que ella responde agradeciendo y marchándose. Thomas cierra la puerta para no dejarla ir, la confronta diciéndole que ella debe haber pensado que era posible hacerle cambiar de opinión, ya que vino arreglada a verlo. La verdad, dice, es que cuando la ve, le parece el *casting* ideal para el cisne blanco, pero no para el cisne negro; la ha visto, obsesionada con su técnica, pero nunca ha observado que se deje ir a sí misma. Toda esa disciplina, “¿para qué?": “Quiero ser perfecta”, responde Nina. “Ah, pero la perfección —dice— no es solo el control, es entregarse, sorprenderse a sí misma y al público”. Sin advertencia

Thomas la besa a la fuerza; Nina lo muerde, antes de irse avergonzada.

Poco después se publica la lista del *casting*, Nina ha sido escogida, contra toda predicción como la nueva Reina Cisne. Llama a su madre emocionada, llora sobrecogida, su sueño finalmente se ha cumplido. Al salir del baño ve que alguien ha escrito en el espejo, en lápiz labial, “Perra”, lo que la horroriza y hace que proceda rápidamente a limpiarlo, así muestra elementos superyoicos severos, y el impacto que el beso ha tenido en sus fantasías.

En casa espera a su madre, se aprecian los cuadros que ella ha pintado, con imágenes de Nina en diferentes edades. Examina su cuerpo —esto es más explícito en el guión que en la puesta en escena final— y evalúa su masa corporal con el pliegue del tríceps. En general, la película muestra varios momentos, de obsesión con las comidas y con el peso, así como conductas purgativas, que sugieren un trastorno no especificado de la conducta alimentaria. Una vez llega su madre, le muestra que ha comprado el pastel favorito de las dos. Cuando Nina se disculpa por segunda vez, rehusándose a comer una porción tan grande, Erica se ofende y se dirige inmediatamente a botar el pastel a la basura, en un momento *borderline*, o se es amado y aceptado en la totalidad, o se es despreciado. Nina, culpable, se disculpa y acepta la porción de pastel; ha tenido que escoger entre atender sus impulsos o perder el amor del objeto.

En el entrenamiento, Thomas le anuncia que se prepare para darle más de aquel mordisco; le sugiere observar con detalle a Lily, sus movimientos imprecisos, pero sensuales, auténticos. Posteriormente, asisten a la gala de presentación, donde Thomas despidió a la antigua Reina, Beth, quien se va a retirar al terminar la temporada, e introduce a Nina como su reemplazo. Nina tiene en el baño otra ilusión, creyendo que se ha arrancado una tira de epidermis a partir de su cutícula. Lily, mientras tanto, se presenta amigablemente, aproximándose con curiosidad. Al salir es llevada por Thomas, que sugiere que pasen por su apartamento, para discutir detalles de la obra. Antes de irse, Beth la increpa, preguntando qué tuvo que hacer para ganar el papel y acusándola de haberlo ganado con favores sexuales. En el apartamento, Thomas le pregunta por su vida sentimental. No, no tiene pareja en el momento, ha salido con varias personas antes, nadie significativo, y asegura que no es virgen. Thomas, quien disfruta de la seducción que le permite su posición, se explica: no debe haber secretos entre los dos. Y le encomienda una tarea, que viva un poco, que se masturbe.

Al llegar a casa, su madre le ayuda a desvestirse y observa el *rash* de su espalda. La acusa de estarse rascando de nuevo, como no lo había hecho en años; le quita el vestido, la deja en ropa interior y procede a cortarle las uñas con una tijera. No

hay espacio suficiente en el apartamento para la madre intrusiva que silencia cualquier manifestación de excitación pulsional. No hay mención del padre, ni siquiera pensado —se sugiere que Erica fue una madre soltera, que tuvo que renunciar a su carrera como bailarina, tras su “error”, al quedar en embarazo, posiblemente no deseado, de Nina—, con lo que la triangulación edípica queda subvertida por el antiedipo (la banda sonora de Clint Mansell parece dar justo en el blanco, con títulos como “*Mother me*” y “*A room of her own*”).

Nina, sin una triangulación para sí misma, sin un tercero que genere el espacio para la reflexión propia, sin un pene protector que la resguarde de la presencia invasiva de la madre, que luego, como gratitud, permitiría que este se volviera un objeto deseado. Nina existe en cuanto prolongación de los sueños frustrados de su madre, quien hizo en el pasado remoto la promesa de seducción narcisista: no tendrá que estar sola, y será todo para el objeto, será parte del objeto, a costa de su individualidad; con lo cual la susceptibilidad para la confusión entre su *self* y los objetos queda instaurada.

El día siguiente trae consigo la noticia de que Beth fue atropellada por un carro. Thomas cree que fue a propósito, como parte de sus impulsos autodestructivos. Nina visita a Beth, se siente culpable de su accidente; mientras Beth duerme,

examina su pierna, fracturada, y observa gusanos alimentándose, tras lo que huye angustiada.

En las prácticas, el montaje de la obra no marcha como Thomas esperaría. Para su gusto, el cisne negro de Nina todavía luce “igual de frígido” que el cisne blanco. Dejados a solas, Thomas asume el papel del príncipe, besa y acaricia a Nina, quien responde dubitativa al comienzo y con entrega después, solo para sentir a Thomas retirarse; “ese era él —explica— seduciéndola a ella, cuando tendría que ser al revés”. Lily encuentra a Nina llorando, poco después, e intenta animarla; al notar su afecto por Thomas, la molesta juguetonamente, lo que Nina no puede soportar.

De vuelta a casa, intenta en vano masturbarse en la tina. Cuando está bajo el agua, su doble aparece, y la mira fijamente. Aunque solo dura unos segundos, al salir descubre que tiene sangre en sus dedos, y excoriaciones recientes en su espalda, como si se hubiera rascado insistentemente en un momento de fuga disociativa. Asustada, intenta cortarse las uñas con la tijera; en el reflejo del espejo, su *doppelgänger* hace un gesto de desprecio, y ejerciendo algún grado de influencia (12,13), hace que se corte en la yema de sus dedos.

En el siguiente ensayo, Thomas le critica el haberse quejado con Lily, quien le dijo que debía presionarla menos, y le grita que deje de ser tan débil. Nina, a su vez, habla con

Lily para recriminarle el haberle dado quejas a Thomas. Esto pone en marcha los eventos de la noche, donde Lily va al apartamento de Nina para disculparse, y la invita a salir. Ella, cansada de la omnipresencia de su madre, acepta impulsivamente la invitación.

En el bar, Lily le pregunta por Thomas y se sorprende al escuchar que no se han acostado; le ofrece éxtasis, que Nina rechaza inicialmente, pero acepta después, y conocen a un par de sujetos con los que, una vez han empezado los efectos del éxtasis, van a bailar. En un momento de la noche, Nina se descubre a sí misma besando a un extraño, y al sentirse desorientada, intenta irse a casa. Lily la acompaña en el taxi; ante la mirada insistente de Nina, prueba la reacción de esta al tocarla y acariciarla, a lo que Nina accede sin resistencia. Una vez en casa, Nina, alcoholizada y drogada, se burla de su madre, quien se horroriza ante los deseos libidinales de su hija: “¡No eres mi Nina en este momento!”.

Nina se escabulle a su cuarto con Lily de la mano, tranca la puerta del cuarto con un madero: “¡Se llama privacidad! ¡Ya no tengo doce años!”, y besa con excitación a Lily. Mientras Lily le practica sexo oral, por momentos cree ver al doble; corrigiendo rápidamente su percepción, se tranquiliza al saberla conocida y alcanza su orgasmo, solo para encontrar de nuevo al doble, que le dice “Dulce niña”, antes de taponar el rostro con una almohada.

En la mañana siguiente, Nina se despierta tarde, con resaca, y asiste al ensayo; Lily ocupa su rol como el cisne negro; fue escogida por Thomas para ensayar el *Pas de deux* con el príncipe. Nina le reclama que se haya ido temprano de su casa. Lily no entiende a qué se refiere, hasta que intuye que ella cree que pasaron juntas la noche, en una fantasía suya. Confundida, Nina se une al ensayo.

Días después, la obra ha tomado forma, practican la escena final en que el cisne blanco, devastado porque el cisne negro le ha robado el amor del príncipe al suplantarlo, se suicida saltando de un risco. Nina parece conectarse finalmente con el cisne negro. Thomas le da su aprobación y ella se dirige a que le tomen las medidas para el vestuario. En el espejo, su reflejo parece cobrar vida propia y se rasca la espalda por ella. Sorprendida por la alucinación, ve llegar a Lily, quien ha sido designada su alterna, en caso de que no pueda interpretar el papel. Nina acude de inmediato con Thomas, diciéndole angustiada que Lily trata de reemplazarla. Thomas no entiende la magnitud de su reacción, siempre debe haber una alterna. “Ella quiere mi rol”, insiste Nina con convicción delirante; Thomas trata de razonar con ella, todo bailarín en el mundo quiere su rol; pero Lily, asegura Nina, es diferente, está tras ella y trata de reemplazarla. Al borde de las lágrimas, le suplica: “Por favor,

tienes que creerme”. Lo que para Thomas es una reacción emocional desmedida, propia del estrés al que se encuentra sometida Nina; lleva consigo la angustia y la convicción del delirio, paranoide persecutorio en este caso. El núcleo psicótico se ha activado.

Encontramos, pues, una vulnerabilidad a la psicosis en Nina, dada, desde los vértices psicodinámicos, por fallos tempranos del continente para metabolizar sus angustias. Parafraseando a Winnicott, la madre suficientemente mala que favorece la confusión del *self* con los objetos, a través de la seducción narcisista antiedípica. Las intrusiones maternas y las paradojas a las que fue sometida Nina habrían favorecido que su *yo* emergente fuera desplazado por un *superyó* arcaico, destructor, un objeto malo persecutorio, que, como lo muestra el contenido de sus alucinaciones auditivas, no fue despersonificado a lo largo de su desarrollo.

Este *superyó* psicótico, escindido de su *yo* adulto, no da lineamientos morales ni directivas; impone mandamientos que deben ser obedecidos, evita que Nina piense y contribuye a que permanezca infantilizada. La Nina adulta muestra lo que parece ser un funcionamiento predominantemente *borderline*, con pobre manejo de una angustia crónica y difusa, tendencia a la negación y escisión más que a la represión, presencia de la llamada neurosis polisintomática

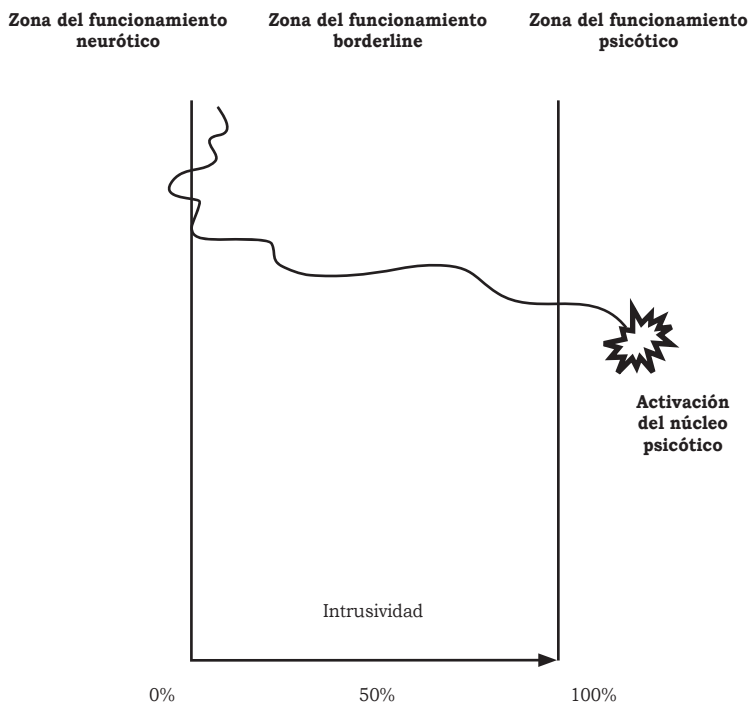
(síntomas obsesivos, disociativos, de la conducta alimentaria) y un bajo umbral para el funcionamiento psicótico, que es puesto a prueba por los estresores externos que enfrenta (figura 1).

Su núcleo psicótico se activaría finalmente por la confluencia de su vulnerabilidad con las demandas del medio externo, para que sea lo que, evolutivamente, se supone que debería ser: una mujer postedípica que puede vivir su sexualidad (encarnar al cisne negro) sin desintegrarse bajo el influjo pulsional, capaz de seducir y

de responder a la seducción (literal en este caso, de Thomas), y, con esto, de asumir la posición de objeto de deseo (como la madre interiorizada de la triangulación edípica). Desde esta perspectiva, no es una casualidad que sus síntomas se agudicen, hasta llegar a un brote psicótico, una vez que es elegida para representar a la Reina Cisne, un lugar que en su mente ocupa el objeto interno, la madre tiránica cuyo lugar Thomas le invita a usurpar.

Puestos en marcha los mecanismos anticonflictuales, el proceso

Figura 1. Esquema de la alternancia de los funcionamiento según el modelo de Cancrini. Nina se desliza del funcionamiento borderline hacia el funcionamiento psicótico. La activación del núcleo se correlaciona con los síntomas psicóticos clínicamente manifiestos.



adquiere una cierta inercia, la espiral descende a medida que huye hacia la posición esquizoparanoide y su libido se regresa hacia el estadio narcisista. La interacción con Lily muestra cómo esta regresión lleva a Nina a tener una relación cada vez mayor con el objeto interno en detrimento del externo, una elección narcisista de objeto, que a medida que su funcionamiento psicótico se vuelve más intrusivo, se convierte en lo que llamaríamos una capitulación narcisista de objeto, pues ya no hay elección propiamente. Lily es, por lo demás (siempre el sustrato real), una bailarina sensual y espontánea, con las cualidades necesarias para personificar al cisne negro, y llama la atención de Thomas, lo más cercano en su vida actual a un objeto que pueda interponerse en la relación fusional con su madre.

Nina la envidia y desea tenerla; esto, que es condenado y perseguido por su superyó arcaico, hace que tras la experiencia alucinatoria de su encuentro sexual, se comporte de acuerdo con la fórmula freudiana de negación de la pulsión, transformación en lo opuesto (“la odio”) y proyección (“ella me odia y me persigue”). A medida que nos movemos en el espectro, pasamos al acto final de la obra (figura 1).

El cisne negro: la seducción de la psicosis

El día anterior a la presentación, Nina se encuentra ensayando sola;

mientras gira, nota en el espejo cómo su reflejo parece terminar los movimientos después que ella, como si hubiera un retraso de un segundo. No tiene tiempo de sorprenderse, pues se apagan las luces. Al no obtener respuesta, deambula en la oscuridad y escucha risas. Se acerca tras bastidores y descubre a Thomas teniendo sexo con Lily, ambos parecen disfrutarlo mucho, y cambian ante sus ojos. Thomas ahora tiene la forma del demonio Rothbart, así como Lily es ahora su doble, que la mira directamente y sonríe. Nina escapa aterrorizada. La alucinación grosera, y caricaturesca, de la escena primaria, marca la activación plena del núcleo psicótico, que se extiende por su psique con violentas manifestaciones de identificación proyectiva, confundiendo lo interno con lo externo.

Nina huye del teatro, visita nuevamente a Beth en el hospital para disculparse, no quiso hacerla sentir de esa manera, ahora ella también lo entiende, con Lily tratando de reemplazarla. Solo quería ser perfecta, le dice. Beth le responde que no es perfecta, que no es nada, coge una lima de uñas y se apuñala a sí misma en la cara, mientras su superyó psicótico grita: “¡Nada! ¡Nada!”. Nina logra llegar a casa, huye al cuarto de su madre y ve los cuadros de sí misma reemplazados por el rostro de Lily, mientras susurran: “Dulce niña... mi turno”. Nina se encierra en su cuarto, su madre trata de entrar y su espalda palpita y duele; sobre el

rash en el omoplato derecho, unas puntas de pequeños objetos negros empiezan a emerger, al extraer una de ellas observa que se trata de una pluma. Finalmente, sus piernas se doblan hacia atrás, con el aspecto de un ave, tras lo que cae al suelo y pierde la conciencia.

Al despertar, Nina se encuentra bajo el cuidado de su madre, lentamente recuerda que es la noche del estreno y abandona el apartamento. En el teatro, Lily se dispone a ocupar el rol de una Nina reportada como enferma. Nina no tiene dudas, le dice a Thomas que no necesita otro escándalo después de Beth, y que ella actuará esa noche. Thomas, gratamente sorprendido, le da su último consejo: “Es hora de dejarse ir”.

Nina experimenta otros fenómenos de despersonalización, como la fusión de los dedos de sus pies. Tras cada aparición del doble y cada transformación, Nina, una y otra vez, evacua su mente del dolor psíquico, mediante proyecciones masivas que confunden y lesionan el aparato psíquico. Una vez en el primer acto como el cisne blanco, distraída por las alucinaciones, pierde el control y resbala de las manos del príncipe. Thomas, frustrado y con ira, grita en el ínterin que todo es un desastre. Llorando, Nina vuelve a su camerino, encuentra a Lily sentada frente al espejo, que le propone amenazante realizar el próximo acto por ella. Nina se enfrenta a Lily, quien ahora ha cambiado en su doble; se enfrenta a lo realmente *siniestro*, lo que “de-

biendo permanecer oculto... se ha manifestado” (14).

El doble sería una construcción psicopatológica nueva, un fenómeno heautoscópico que gana autonomía e influencia sobre Nina en directa proporción con la escisión y proyección de elementos de su mundo interno. El *doppelgänger* como un objeto bizarro, acúmulo de elementos fragmentados y expulsados de su *yo* y su *superyó* psicótico, la encarnación de los aspectos psicóticos de la personalidad y símbolo de su desintegración, a medida que se retrotrae a modos de funcionamiento mental olvidados, para —originalmente— nunca ser revisitados. Pero esta formación psicopatológica es una formación de compromiso inestable, que no se puede autosostener por mucho tiempo, debido a su naturaleza inherente, que escapa a todo intento de procesamiento por la parte no psicótica de la personalidad; y una vez que alcanza el punto crítico, obliga a que acontezcan nuevos movimientos psicóticos.

Nina apuñala al doble en el abdomen, mientras grita: “¡Es mi turno!”. El *self* escindido, ante la inminencia de la aniquilación por los objetos persecutorios, se fusiona de manera omnipotente con los objetos ideales —también estropeados por la catástrofe psicótica— en un instante de triunfo, aceptando la seducción del delirio: estará a salvo —en su fantasía— de la muerte psíquica a cambio de permitir ser cubierta por la sombra de la parte psicótica (6,9,15).

Una nueva Nina vuelve al escenario tras esconder el cadáver del doble/Lily en el baño, un nuevo *self* grandioso que es la pulsión misma: finalmente es el cisne negro. Con esto viene la decatectización del mundo externo, en olas de gratificación narcisista, con movimientos que seducen al público, como ocurre siempre que uno de nosotros irradiana el narcisismo primitivo al que tuvimos que renunciar hace mucho. El cisne negro gira con ferocidad, el plumaje cubriendo su espalda y dotándolo de alas, la transformación completa, la cristalización de la psicosis. La audiencia, demasiado aturdida, tarda un momento en reaccionar y rompe en aplausos. Ahora una mujer nuevamente, Nina besa apasionadamente a Thomas y acepta los aplausos.

Desciende a su camerino para el último acto, y mientras se maquilla, alguien toca a la puerta. Lily ha venido a felicitarla; como todos, ha quedado sin palabras. Nina solo acciata a cerrar la puerta y revisar el baño. No hay sangre, y no hay cuerpo. Forzando las últimas ataduras con el principio de realidad, palpa su abdomen. Siente el fragmento de vidrio con el que apuñaló a su doble y comprende. Hace un último intento de integración, se intentan hacer reparaciones que ya no son necesarias, su nuevo *self* omnipotente, ostentoso y aparatoso es aún más insostenible que su versión anterior. Se sienta a completar su maquillaje; ejecuta con dolor los

últimos compases como el cisne blanco, sube las escaleras del set que representan el precipicio, mira al público y salta. Una formalidad, ya ha saltado mucho antes. El público la ovaciona, y acostada sobre el colchón, mientras el liquido vital la abandona, ante la mirada preocupada de Thomas, puede sentirlo. No lo logra verbalizar. La perfección no puede ser puesta en palabras.

Resultados y conclusiones

Esta es una lectura posible, entre otras, de *Black Swan*. No se deben confundir los correlatos psicodinámicos de un cuadro clínico con los factores causales, que son multifactoriales. Northoff ha planteado un modelo neuropsicoanalítico de cómo los traumas biopsicosociales tempranos, incluyendo padres criptopsicóticos como el de Schreber —y Nina—, podrían desestabilizar la construcción de las diferencias neurales entre los estímulos exteroceptivos y la actividad intrínseca cerebral, predisponiendo a la psicosis en la edad adulta (16). Así, el raciocinio de utilizar los diferentes tipos de funcionamiento mental como modelo dimensional de los trastornos de personalidad, y los conceptos de los movimientos psicóticos, es acercarse a la heterogeneidad del cuadro clínico de cada paciente.

Quizá resulta útil pensar en las diferentes teorías psicoanalíticas como ecuaciones diversas que pueden utilizarse para resolver un

problema clínico; un mismo problema será susceptible de ser abordado en distintos puntos, con diferentes ecuaciones. Estas herramientas se pueden integrar a otros vértices, como el neurobiológico, para aproximarse a un entendimiento mayor de las complejidades de la enfermedad mental.

Referencias

- Rafferty T. A dark transformation to strains of 'Swan Lake'. *New York Times*. Octubre 30, 2010. Sec. Movies.
- Heyman M, Heinz A, McLaughlin J. *Black Swan*. Lake of Tears. 2010.
- Cancrini L. *Océano borderline*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.; 2007.
- Ellman S. When theories touch: a historical and theoretical integration of psychoanalytic thought. London: Karnac Books; 2010.
- Nasio JD. *Los más famosos casos de psicosis*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 2000.
- De Masi F. Vulnerability to psychosis: a psychoanalytic study of the nature and therapy of the psychotic state. London: Karnac Books; 2009.
- Segal H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 1982.
- Crespo L. *La identificación proyectiva en la psicosis*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva; 1999.
- Lucas R. *The psychotic wavelength: a psychoanalytic perspective for psychiatry*. New York: Routledge; 2009.
- Grinberg L. *Nueva introducción a las ideas de Bion*. Buenos Aires: Editorial Paidós; 1991.
- Hernández V. *Las psicosis: sufrimiento mental y comprensión psicodinámica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.; 2008.
- Brugger P. Reflective mirrors: perspective-taking in autoscopic phenomena. *Cognitive Neuropsychiatry*. 2002;7:179-94.
- Saavedra J, Vélez R. The other self: psychopathology and literature. *J Med Human*. 2011;32:257-67.
- Freud S. *Lo siniestro*. Obras Completas, volumen 13. Buenos Aires: Ediciones Orbis; 1993 [1919].
- Eigen M. *The psychotic core*. London: Karnac Books; 2004.
- Northoff G. *Neuropsicoanálisis in practice: brain, self, and objects*. New York: Oxford University Press, Inc; 2011.

Conflictos de interés: El autor manifiesta que no tiene conflictos de interés en este artículo.

*Recibido para evaluación: 2 de mayo de 2012
Aceptado para publicación: 23 de junio de 2012*

*Correspondencia
Fernando Muñoz Zúñiga
Avenida calle 32 No. 13-83. Ed. Bávaro
lucesseuforia@hotmail.co
jfernandomz@latinmail.com*