

El psicoanálisis en el cine: primera sesión

Misterios de un alma | Georg Wilhelm Pabst | 1926

Roberto Saban*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 30/04/2014; aceptado: 30/05/ 2014

Resumen

El presente trabajo aborda la relación personal de Sigmund Freud respecto del cine y a partir de allí, la relación de la obra freudiana con el cine. La pesquisa de estos encuentros y cierta reticencia de Freud para con el cine de su época son explicados a partir de los detalles anecdóticos y biográficos. Desde esta perspectiva, puede darse una explicación sobre el motivo por el que la obra freudiana, tan rica en recursos artísticos, no toma al cine como uno de ellos. Finalmente, se posiciona al psicoanálisis respecto de la relación con lo cinematográfico.

Palabras claves: misterios de un alma | Freud y cine | Abraham y Freud

Psychoanalysis in cinema: first session

Secrets of a soul | Georg Wilhelm Pabst | 1926

Abstract

This paper presents Sigmund Freud's personal relation with the cinema and the relation of his work with it. The research of these encounters and Freud's some reluctance with cinema of his time are explained from his biography. From this point of view, it can be explain the reason why Freud not use the cine compares with others arts. Finally, a relation between psychoanalysis and cinema is made clear.

Keywords: secrets of a soul | Freud and cinema | Freud and Abraham

...lo que pasa en las películas son estupideces...
Sigmund Freud

Dos nacimientos simultáneos

1895 fue un año clave para el siglo por venir; dos acontecimientos marcarían el rumbo de la cultura de occidente promoviendo la aparición de un espacio hasta ese momento inexistente: el interés por lo cotidiano familiar.

Por un lado en el mes de mayo¹, en Viena Freud y Breuer (1895 [1980]) publicaban sus *Estudios sobre la Histeria* dando a conocer una nueva visión de esa enfermedad de moda, diferente de la establecida hasta ese momento. Se trataba de la consideración de la historia

personal del paciente, del estudio de su intimidad. El centro de atención puesto sobre la etiología sexual era una propuesta revolucionaria frente al paradigma vigente de una degeneración hereditaria.

Por otro lado, el 6 de diciembre de ese mismo año, se realizaba en el Gran Café del boulevard Des Capucines en París, la primera proyección pública del cinematógrafo por los hermanos Lumière. El antecedente era una aparato inventado por Edison llamado kinetoscopio. Se trataba de una caja puesta a la venta en 1894. Consistía en un cubo cerrado que iluminaba fotogramas en movimiento, frente al cual se situaba un solo espectador.

La diferencia, además de la convocatoria multitudinaria del nuevo invento, se centraba en que mientras Edison

* robertofsaban@hotmail.com

mostraba imágenes abstractas, de la naturaleza, el foco de Lumière estaba puesto en escenas de la vida cotidiana, sus viajes, sus vacaciones, la vida familiar, generando así las condiciones de posibilidad de una mirada nueva sobre la vida de la gente.

Dos versiones de un encuentro

Si bien el nacimiento fue en 1895, habrían de pasar catorce años para que se cruzaran por primera vez. El encuentro fue en Nueva York, cuando a la edad de 53 años, en 1909, Freud viajó a Estados Unidos invitado por la Clark University de Worcester a dictar sus cinco primeras conferencias de introducción al psicoanálisis.

Según sus biógrafos, lo acompañaban Jung y Ferenczi. Y Jones y Abraham Brill fueron los encargados de llevarlos a conocer Nueva York. Las disertaciones se realizaron del lunes 6 de septiembre de 1909 al viernes 10, a razón de una por día. Los invitados llegaron al país del norte el 27 de agosto anterior. Y fue el domingo 1² cuando Freud, Ferenczi y Jones fueron a una *variété* donde se proyectaba lo que en esa época se denominaba *moving pictures*. Jones lo cuenta así en su biografía de Freud: "... luego de almorzar fuimos a un cine, donde vimos una de esas primitivas películas de época, con abundancia de corridas y persecuciones. Ferenczi con su manera infantil, se mostró muy excitado, Freud, en cambio, no hizo más que divertirse tranquilamente, era la primera película que veían..."³ (Jones, 1981, p. 67).

Otra versión del hecho es la relatada por Ronald Clark quien sostiene que el invento al que asistía no debe haber impresionado a Freud, sino por el contrario: "...quedó irritado con las locas persecuciones del cine mudo..." (Clark, 1985, p. 97).

Un arte menor para ojos europeos inyectados de "pestilencia" planetaria

Los ojos de Freud inyectados de pestilencia planetaria⁴ deben haber confirmado en estas corridas del cine su visión sobre esa sociedad norteamericana. Su mirada en Nueva York se orientaba hacia otro lado que el de la oferta tecnológica, que el país del norte le ofrecía. Cuenta Jones, que como ya dijimos era uno de sus guías por su paseo neoyorquino, que su interés se centraba en asistir al Metropolitan Museum pues no quería perderse de ver las antigüedades griegas allí expuestas.

Seguramente Freud, un europeo del siglo XIX, miraba con prejuicio el nuevo invento que el siglo XX le ofrecía. Las producciones "típicamente norteamericanas" no harían más que confirmarle su idea sobre "América", un lugar con bajo vuelo intelectual, un lugar de dinero fácil⁵.

Cinéfilos incultos

Tal vez éste fue el primero de los desencuentros de Freud con el séptimo arte⁶ y nos sirva para respondernos esta pregunta: ¿por qué habiendo planteado el trabajo del sueño y la figurabilidad del proceso primario en *La Interpretación de los sueños* (Freud, 1900 [1980]), el novel invento no lo sorprendió como para establecer una línea de conexión entre la imagen onírica y la representación cinematográfica? ¿Por qué la imagen animada no pudo ser pensada como una fábrica de sueños que lo llevaran a explorar la similitud plástica con el gran tema del inconsciente propuesto en los sueños en la publicación de 1900?

Fue tan poco el interés, que su única referencia al cine en sus escritos luego del episodio que acabamos de referir, no es de las más felices. Se trata de las *Conferencias de Introducción al psicoanálisis* de 1915 (1916-17 [1978]). En la primera de las conferencias, *Introducción*, refiriéndose al entorno familiar que rodea al paciente en tratamiento dice: "los parientes incultos de nuestros enfermos —a quienes le impresiona solamente lo que se ve y se palpa, de preferencia las acciones como se ven el cinematógrafo— nunca dejan de manifestar su duda de que 'meras palabras puedan lograr algo con la enfermedad'" (Freud, 1916 [1978], p. 15)⁷.

Si bien el auditorio, en su mayoría, era lego y la intención de Freud no era más que señalar su posición escéptica respecto a cierta conjunción posible entre lo tangible de la imagen y lo intangible de la función de la palabra, no deja de llamarnos la atención la utilización de las palabras "inculto", "ignorante" en referencia al público que asiste a una proyección. Tal vez un hecho mencionado en los diarios de época pueda aclarar la utilización de tales expresiones.

Podríamos esgrimir en defensa de Freud que lo que se proyectaba en el cine, seguramente llegado a Europa desde América⁸ eran películas de tortazos de crema, caídas, corridas, etc., pero para 1916 la cosa no era tan así. En Europa se hacían películas y una prueba de ello es la mención que Otto Rank hace en 1913 en su trabajo *El Doble* (Rank, 1913 [2004]) del film *El estudiante de Praga* (1913), e imaginamos que Freud vio esa película ya que la menciona en su escrito *Lo Ominoso* (Freud, 1919 [1978]).

El film, una muestra de los comienzos del expresionismo alemán, es una adaptación del *Fausto* de Goethe, fue escrita por Hanns Heinz y dirigida por Ewers y Stellan Rye y Paul Wegener. Quizás Freud, a instancias de Rank, asistió a la proyección y utilice los adjetivos que mencionamos, frente a las reacciones que provocaba en el público el efecto “ominoso” en la proyección.

Si bien hoy es necesaria cierta cuota de imaginación para pensar en la reacción de los asistentes frente a los “efectos especiales” de las películas de ese momento, los diarios de época refieren que el público se quedaba sorprendido y espantado con la aparición doble del actor principal en una misma escena. Se menciona que en el público se generaba cierta situación de espanto que se manifestaba en gritos, el no atreverse a levantar la vista, el taparse la cara con las manos. Creemos que los adjetivos de Freud responden a las impresiones que debe haberle causado la reacción de un público mucho más preparado para una obra de teatro que a la aparición de un universo más cercano al sueño.⁹



Las locas tentaciones de América: amor hollywoodense

Entrados los años 20 el psicoanálisis se puso de moda. Así es como no podía quedar excluido de la mira de Hollywood. Samuel Goldwyn, un magnate de la industria cinematográfica en crecimiento, devenido en productor independiente¹⁰, anunciaba en una nota al New York Times, a punto de embarcarse para Europa, su interés por hacer una película sobre el tema del “amor” y qué mejor que consultar al experto mundial sobre el tema, el Dr. Sigmund Freud. Se trataba de un proyecto típicamente hollywoodense donde desfilarían los grandes amantes de todos los tiempos comenzando entre las pirámides, por

Cleopatra y Marco Antonio, hasta aquellos días.

En la nota del diario se informaba que el Sr. Goldwyn viajaba a Europa con la idea de persuadir a Freud de que viajase a América a darle un impulso a los corazones de esa nación. Para ello contaba con la “princesca” suma de 100.000 dólares para que el creador del psicoanálisis se sumara al proyecto.

Si bien Freud estaba cobrando 20 a 25 dólares la hora de consulta según refiere Emilio Rodruigé (Rodruigé, 1996, p. 350) y esa era una oferta que no podía rechazar, la respuesta fue categórica y apareció publicada en titulares el 24 de enero de 1925 en el New York Times “Freud le dice que no a Goldwyn”.

Del episodio existe otra versión que cuenta Robert Marthe (1978). En un principio a Freud le interesó la propuesta, con su firma e intervención la “seriedad” de la cuestión estaría garantizada. A esto debía sumarse que las arcas de la *Verlag* (la editorial de la Asociación Psicoanalítica Internacional) estaban sin un peso y eso hacía más tentadora la propuesta. Se iniciaron las conversaciones y a poco de andar Freud advirtió su ingenuidad, así que inmediatamente renunció y se retiró del proyecto¹¹.

Europa, Europa

El 7 de junio de ese mismo año 1925, Abraham recibió la propuesta del productor europeo J. Neumann de hacer una película que ejemplificase los casos que el psicoanálisis trataba. Era el director del departamento cultural de la productora europea UFA quien hacía la propuesta. La oferta con menor sensacionalismo cautivó al psicoanalista berlinés, presidente en ese momento de la Internacional Psicoanalítica, que esa misma noche escribió una carta a Freud, conociendo el terreno donde se metía, e intentando de diferentes formas cautivar su interés.

El director de una importante compañía cinematográfica vino a verme con la intención de producir una película de popularización del psicoanálisis, con su autorización... No pienso decir que este tipo de cosa no es de mi agrado. Tampoco preciso explicar que semejante proyecto está de acuerdo con el espíritu de la época, y que ciertamente será ejecutado, si no con nosotros, por personas incompetentes. ...Tenemos en Berlín tantos analistas salvajes...¹² es evidente que existe una notable diferencia entre esta propuesta y la del americano Goldwyn. El proyecto es el siguiente: la primera parte servirá de introducción, presentando ejemplos sugestivos para ilustrar la represión, el inconsciente, los sueños, los actos fallidos, etc. El director, que conoce sus escritos se entusiasmó, por ejemplo, con la comparación que usted hace con el intruso, en las Cinco conferencias¹³ para ilustrar la represión y la resistencia. La segunda parte deberá presentar un destino humano a la luz del

psicoanálisis y mostrar cómo se curan los síntomas nerviosos... va de suyo... que le quedará a usted muy agradecido por cualquier sugerencia... (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Dos días más tarde (el correo entre Berlín y Viena era eficiente), Freud no demora más que una hora luego de recibir la carta de Abraham en responder. Así el 9 de junio de 1925 escribe su opinión del tema, confirmando las sospechas del aquel: "...el famoso proyecto no me agrada... mi principal objeción es que no me parece posible hacer una presentación plástica mínimamente seria de nuestras abstracciones..." (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Agrega que sería imposible impedirle a alguien que haga un film de este tipo, el único resguardo para la causa sería estar ajenos a toda realización. Y si bien reconoce que esta propuesta era mucho más seria que la recibida de Goldwyn le advierte a Abraham que en su entusiasmo había pasado por alto la cuestión central y era la razón por la que se los convocaba: "...lo que esas personas quieren pagar es obviamente la autorización. Y ésta sólo la pueden obtener de nosotros..." (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Según entendía el asunto tenía enormes posibilidades de resultar anodino. Se negaría en consecuencia a dar su consentimiento por anticipado y si luego al revisar el guión lo encontraba positivo y útil daría su aprobación, pero quedaba clara su posición frente a cualquier intento cinematográfico: "No le negaré que preferiría que mi nombre no tuviera nada que ver con todo esto" (Freud y Abraham, 2005, s/d). Finalizaba la carta con una referencia a que en caso de un posible rédito económico "cedería gustoso mi parte a la editorial" (Freud y Abraham, 2005, s/d).

El invasor de Worcester

Para dirigir la película se había convocado a Georg Wilhelm Pabst de 40 años que había comenzado su carrera en 1919 y venía de dirigir *La calle sin alegría* que, estrenada ese mismo año, marcaría el ingreso al séptimo arte de una actriz en ascenso: Greta Garbo. Considerado por la prensa como un director de "realismo fantástico social" de base expresionista¹⁴, junto con Fritz Lang, se trataba de uno de los artífices del "nuevo" expresionismo alemán en el cine.

Abraham, intentando conseguir la aprobación de Freud, argumentaba en su carta, de la seriedad del proyecto con la inclusión de este director. Conocedor de su obra, había quedado impresionado con la imagen utilizada por Freud para presentar el funcionamiento de la represión en las conferencias en EE.UU. de 1909.

Freud en ese momento decía:

Quizás pueda presentarles una viva descripción de la represión y de su necesaria relación con la resistencia por medio de una grosera analogía derivada de nuestra real situación en este mismo momento. Supongamos que en esta sala de conferencias y entre el público, cuyo ejemplar silencio y atención nunca elogiaré lo suficiente, se encontrara alguien que, sin embargo, con sus exclamaciones, risotadas y movimientos distrae mi atención de mi cometido. Tengo que anunciar que no puedo continuar la conferencia; acto seguido, tres o cuatro hombres corpulentos de entre ustedes se levantan y después de una breve lucha expulsan del salón al interruptor. Así, entonces, él es "reprimido" y puedo continuar mi conferencia. Pero para que la interrupción no se repita, en caso de que el expulsado intente volver al salón, los caballeros que han cumplido mi deseo colocan sus sillas contra la puerta y establecen así una "resistencia" luego de conseguida la represión. Si ahora traducen en términos psíquicos las dos localizaciones involucradas como lo "consciente" y lo "inconsciente" tendrán ante ustedes una imagen bastante aproximada del proceso de la represión (Freud, 1909 [1986], p. 22).

Si bien este fue el argumento de Abraham para conseguir la aprobación de Freud, los efectos no fueron los esperados. Los ojos del maestro miraban desde otro lugar, y el haberle propuesto esa imagen como paradigma cinematográfico de lo que se esperaba hacer, no hizo más que reforzar su negativa con el proyecto viendo que la representación animada de un grupo de hombres agolpados con sus sillas contra una puerta, resistiendo el empuje de otro que intenta entrar, no sería más que una forma "chaplinesca" de mostrar sus ideas, transformándolas en un gran ridículo.

El mejor argumento para conseguir la aprobación del maestro se había convertido en la principal causa de su negativa y Freud era categórico: "...es imposible realizar una representación plástica de nuestras abstracciones..." como cité más arriba.

Freud reconocía que en eso Goldwin, en su propuesta, había sido más inteligente al atenerse a algo que él consideraba lo único representable con lo que trata el psicoanálisis: el amor.

Misterios de un alma/Conflictos de analistas

A pesar de las negativas freudianas el proyecto siguió adelante. En julio de 1925 Abraham enfermo decide tomar unas vacaciones en Wengen, desde allí, internado en una casa de reposo, sigue escribiendo a Freud intentando entusiasmarlo con el proyecto:

Sachs y yo pensamos contar con todas las garantías de que el asunto se llevará adelante de manera absolutamente seria, y creemos haber logrado en principio 'hacer representables' los temas abstractos. Cada uno de nosotros tenía una idea al respecto, que se han complementado de manera notable. (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Como la enfermedad no cede, decide trasladarse a Sils para continuar su convalecencia, se aproxima el próximo congreso de la Internacional en BadHomburg y ha decidido concentrar todas sus fuerzas en la preparación del evento, delegando en Sachs las cuestiones del filme, aun así continúa escribiendo a Freud el 14 de agosto de 1925: “Temo que haya surgido algún inconveniente en el asunto del filme (aunque no sé, por lo demás, qué puede ser), pero los trabajos progresan felizmente y estoy seguro de que algún día usted coincidirá con Sachs y conmigo” (Freud y Abraham, 2005, s/d).

Pero las cosas no andaban bien, ese mismo mes la UFA anunciaba el comienzo del rodaje de una película de psicoanálisis sobre un caso del mismísimo Freud y en el New York Times se potenciaba la cuestión anunciando que era el vienés quien supervisaba la película. La publicidad hacía que la cosa se fuera de las manos debiendo reconocer Abraham: “en vista del anuncio que han publicado, lo mejor es no tener nada que ver con esa gente. Nosotros, en virtud de toda nuestra actitud frente a la Causa, estamos muy lejos del punto de vista de ellos” (Freud y Abraham, 2005, s/d).

El cortocircuito que la cuestión de la película había generado entre Viena y Berlín era evidente, para Freud los alemanes se habían embarcado en un proyecto que se les había escapado de las manos y ya no podían frenarlo. El furor cinematográfico invadía el castillo del psicoanálisis y Freud escribía de su malestar a Ferenczi el 14 de agosto de 1925, contándole donde los había llevado la cuestión del cine:

*...lo que pasa en las películas son estupideces. Por supuesto, la compañía que engañó a Sachs y Abraham puede no privarse de aducir ante el mundo mi consentimiento. Ya amonesté duramente a Sachs, hoy se publicó mi desaprobación en el NeueFreiePresse. Mientras tanto resulta que Bernfeld y Storfer están involucrados en otro emprendimiento similar. No les puedo impedir, que filmen parece tan inevitable como lo es el corte **page-boy**¹⁵, pero yo no me voy a hacer ese corte y no quiero que me arrastren a quedar vinculado con ninguna película (Freud en Caparrós, 1999, s/d).*

Abraham falleció, de un cáncer de pulmón, en navidad de 1925 sin ver la película que lo había distanciado de Freud¹⁶. Las últimas cartas muestran un desencuentro mayor pues Storfer, psicoanalista vienés encargado de la *Verlag*, la editorial de la Internacional, había escrito un artículo en el diario austríaco en el cual criticaba fuertemente la película. Bernfeld, otro psicoanalista vienés, junto con Storfer habían elaborado un guión para otro film y andaban ofreciéndolo a otras compañías

cinematográficas. Trataron de incluirlo a Abraham en el proyecto pero este se negó aduciendo el compromiso adquirido con la UFA que prohibía a la Internacional y menos a la *Verlag* patrocinar oficialmente ninguna otra película de psicoanálisis por los siguientes tres años.

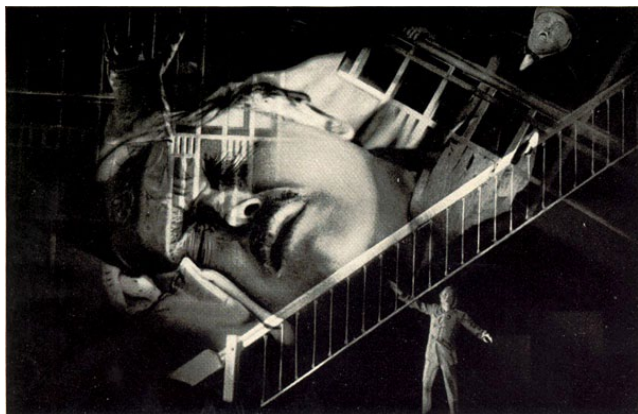
Las últimas cartas entre Freud y Abraham se muestran teñidas por el cortocircuito cinematográfico. Abraham escribe manifestando su queja y desagrado por las actitudes de los analistas vieneses. Esto al maestro le pareció demasiado, a lo que Abraham le respondió con una carta en la que enumeraba todas sus críticas recordándole lo acertadas que habían sido sus opiniones en cuanto a los casos Jung y Rank. Freud responde diciéndole que no había razón para que estuviera siempre acertado, pero que no tendría inconvenientes en reconocerle nuevamente sus argumentos si su opinión era correcta. La correspondencia entre ambos quedó interrumpida en este punto.

La película fue estrenada un mes después de la muerte de Abraham, el 24 de enero de 1926. Con una hora quince minutos de duración sus actores principales eran Werner Krauss como el neurótico Profesor Mathias (que venía de actuar con Greta Garbo en *La calle sin alegría* y consagrado en *El gabinete del doctor Caligari*) y el inmigrante ruso Pawel Pawlow en el papel del psicoanalista Dr. Orth, con una actuación tan convincente que luego del estreno de la película fue invitado por analistas norteamericanos a una gira de conferencias sobre psicoanálisis. Con la compra de la entrada se entregaba un escrito de Sachs, allí se explicaba cómo entendía el psicoanálisis los actos fallidos, los sueños, la neurosis y su tratamiento, finalmente se incluía un reconocimiento al fallecido Dr. Karl Abraham.

Si bien la estética psicoanalítica fue arrasada con la marxista, ya que un mes después del estreno, la presentación de *El acorazado Potemkin* fue tan impresionante que no dejó espacio para que se hablara de lo anterior, la *première* de aquella noche de enero en el Gloria Palais de Berlín fue un suceso y las críticas alemanas fueron positivas. El *Berliner Morgen post* proclamaba que “el principal problema era traducir los sueños y cuestiones fantásticas... cosa que Pabst concretó con maestría”, y el *Kinematograph*, ponderó: “la resolución técnica de las secuencias oníricas como ‘una gloria de la cinematografía alemana’”.

Del otro lado del canal de la Mancha, impregnada por cierto prejuicio a lo germánico, la prensa inglesa mostraba su sorpresa de que una película de esa índole fuera autorizada por el presidente de la Internacional, calificaba el filme como “una maniobra desesperada de

Freud para obtener en los sectores populares la difusión que sus teorías no habían conseguido en el ambiente científico”. En respuesta, antesala de lo que se vendría en las próximas décadas, la publicación alemana *El escenario mundial* defendía la película: “Un intento de mostrar la esencia del psicoanálisis a través de un ejemplo en una película no es en modo alguno un extraño afán de popularidad como pretende cierta gente. ‘Misterios de un alma’ es algo extraordinariamente prolijo y por lo demás muy cautivante”.



Final

La propuesta norteamericana de Goldwyn buscaba en la inclusión de Freud la dosis que toda “película de Hollywood” necesita para fascinar al espectador: si el psicoanálisis era moda, hacer una película sobre el amor con la venia de su creador era un éxito comercial asegurado. Freud advertido de la posible visión norteamericana de los hechos decidió no embarcarse en la propuesta. Abraham coincidía con Freud en cuanto a los peligros de la vulgarización del psicoanálisis al ser llevado al cine, pero consideraba que los fines últimos de *Misterios de un alma* eran diferentes a la propuesta anterior, la UFA no pretendía comercializar el psicoanálisis sino difundir sus fundamentos y su técnica. Se inauguraba así una discusión que aún hoy sigue pendiente ¿es posible hacer una película de psicoanálisis sin banalizar la teoría? Si fuera así ¿qué es lo que se exhibiría? Y ¿cuál su valor cultural?

Quizás esta última sería una pregunta de fácil respuesta y la razón por la que rescatamos *Misterios de un alma* sin dudar, se trata claramente del espejo de una época, ese lugar donde lo cotidiano de un tiempo se muestra. Agreguemos aquí que si hay algo que urde, engancha al espectador, es porque la presencia de lo íntimo toca el fantasma personal de cada uno.

La pregunta sigue en pie con la vigencia del cine como el arte por excelencia del siglo XX: ¿qué es lo que se muestra del psicoanálisis en una película de psicoanálisis? ¿Es posible la convergencia entre el escenario de lo inconsciente y la pantalla cinematográfica? ¿Cómo? Hubo una primera respuesta, pero cerró toda posibilidad de hacer trabajar la pregunta, es la amenaza en la que tanto Freud como Abraham se vieron involucrados: ¿cómo representar el psicoanálisis en un film sin que se vuelva absurdo? Freud que solo pudo ver en el cine corridas y caídas, consideraba imposible la idea de figurar visualmente sus aportes teóricos, solo veía la ridiculización de sus desarrollos, y así sostuvo la idea de que no se podrían filmar las abstracciones con las que el psicoanálisis trabaja.

Por otro lado Abraham, seguramente atraído por el cine, intentó convencer a Freud de su punto de vista pero sus esfuerzos fueron inútiles. Frente a la reiterada insistencia de su discípulo por llevar el proyecto adelante el vienés simplemente optó por presentarle sus objeciones, establecer su punto de vista y desvincularse de esta y toda otra película que pudiera hacerse de psicoanálisis.

Ambos estaban atrapados por un paradigma similar que producía la misma respuesta equivocada. Pues frente a la pregunta por las relaciones posibles entre lenguajes tan disímiles, la respuesta fue la de encontrar una cierta comunión donde lo propio del psicoanálisis debía quedar reducido a la expresión cinematográfica. La vigencia del axioma que imponía al psicoanálisis expresarse en términos cinematográficos, negaba la posibilidad de reconocer lo específico de ambos lenguajes y encontrar, si los hay, puntos de cruce.

Se trata entonces de sostener que son dos campos que no pueden tocarse, entonces: ¿cómo filmar un acto fallido?, ¿cuán aburrida se tornaría la filmación de una sesión para el ritmo de comunicación filmográfico? La respuesta la observamos en los hechos: en las películas y series donde el psicoanálisis hace su presentación, el analista y la teoría en general aparecen ligados a estereotipos estéticos donde lo que se privilegia es el relato en un ritmo de sucesos, en una sucesión de diferentes imágenes con hincapié en un hecho que responda a la forma de comunicación cinematográfica, valgan como ejemplo dos clichés clásicos: el analista que toma notas cuando sabemos lo distractivas que son para la escucha, el diván como elemento decorativo del consultorio y no como un hecho real de la transferencia.

Como las abstracciones psicoanalíticas no son representables en imágenes, no hay posibilidad de reunión estos dos campos. Se parte de la idea de que la teoría debía

ser representada, sosteniendo este argumento en cierta pretensión *todista* propia de la psicología más que del psicoanálisis, donde se le exige a la imagen la representación de un “todo” y nada pudiera dejarse librado a la creación del espectador.

Trampa de lo imaginario/simbólico que abre a lo efectivo de la práctica del psicoanálisis que obtiene su lugar en tanto lo real se hace presente, por el déficit de lo imaginario simbólico. O para decirlo de otra manera: si hay un lugar por donde el psicoanálisis legitima su práctica es en tanto las palabras, el mundo simbólico representacional, es deficiente para con lo real humano.

Así es posible reformular la pregunta: ¿qué es lo que el cine puede hacer presente del psicoanálisis? Si hay algo propio del psicoanálisis es el corte, ese trazo que genera una superficie, ese efecto sobre un discurso que hace lugar a la aparición de lo que no estaba. ¿Dónde aparece esto en el lenguaje cinematográfico?

Quizás se trate de ir a la imagen sin la exigencia de pretensión explicativa llenadora de significación propia de la necesidad discursiva del argumento cinematográfico. Entonces se hará presente el agujero de lo real en la imagen, el punto donde lo imaginario no tiene elementos para

representar eso que sin embargo se muestra. Se genera un lugar, un espacio donde se podrán advertir ciertos cortes que podríamos llamar silencios de la comunicación fílmica, donde lo propio del psicoanálisis hace su aparición, la escena en ese lugar donde la imagen muestra cierta la ambigüedad.

Ya no se trata de la imagen sino de la mirada y bien podríamos reflexionar de cómo la primera puede llevar a la segunda a excursiones lejanas. Valga como referencia la reflexión que hace Lacan en el seminario de la Ética para diferenciar en lo psíquico las cosas mudas de lo que no tiene relación alguna con la palabra:

Hay algo que pueda plantear una pregunta más acuciante, más sobrecogedora, más trastocante, más nauseabunda, más hecha para arrojar en el abismo y la nada a todo lo que pasa ante él, que la figura marcada por esa sonrisa de la que no se sabe si es de la más extrema perversidad, o de la necedad más completa que la de Harpo Marx? (Lacan, Seminario VII, versión inédita)

¿No será ese el punto de cruce, que el psicoanálisis ante el deber ético de hacer lugar a lo que no tiene relación con la palabra, puede mirar al cine, el que con su memoria nos ofrece una reserva de ilustraciones inéditas?

Referencias

- Cabado, G. (2012) *Blogspot La carne del decir*. Disponible en: http://rumorosa.blogspot.com.ar/2012_04_01_archive.html
- Caparrós, N. (1999) *Correspondencia de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Clark, R. (1985) *Freud el hombre y su causa*. Buenos Aires: Planeta.
- Freud, S. y Breuer, J. (1895 [1980]) “Estudios sobre la histeria” en *Obras Completas. Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1900 [1980]) “La Interpretación de los sueños” en *Obras Completas. Tomo V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1916-17 [1978]) “Conferencias de Introducción al psicoanálisis” en *Obras Completas. Tomo XV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1919 [1978]) “Lo Ominoso” en *Obras Completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. y Abraham, K. (2005) *Correspondencia completa*. España: Editorial Síntesis.
- Jones E., (1981) *Vida y Obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Kaufmann, P. (1996) *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis, el aporte freudiano*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. *La ética del Psicoanálisis*. Seminario de 1959-1960. Traducción inédita de R. Rodríguez Ponte para uso interno de E.F.B.A.
- Marthe, R. (1978) *La Revolución Psicoanalítica*. México: Fondo Nacional de Cultura.
- Rank, O. (1913 [2004]) *El Doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.
- Reik, T. (1965). *Treinta años con Freud*. Buenos Aires: Hormé.
- Rodríguez E. (1996) *El siglo del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Trezezamsky, J. (2013) “Freud de la butaca al cine” en *Historias del psicoanálisis, relatos, datos y curiosidades que rondan al psicoanálisis*. Disponible en: <http://historiasdelpsicoanalisis.wordpress.com/2013/07/31/freud-de-la-butaca-a-la-pantalla/comment-page-1/#comment-134>.

Zimmerman, D. (2001) "Freud y el cine" en *Letra Viva. Imago Agenda*. Disponible en: <http://www.elsigma.com/cine-y-psicoanalisis/freud-y-el-cine/903>

¹ La fecha de publicación de este trabajo no es exacta, tomamos la que refiere James Strachey en el prólogo a las *Obras completas* de Sigmund Freud. *Tomo II*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980, p. 10.

² Los datos no son precisos, ninguno de los biógrafos menciona día ni película a la que asistieron pero una carta de Freud a su familia en "Cartas de viaje" fechada el 2/9/09 hace mención a que el día anterior por la noche había asistido junto con sus compañeros a una *varieté* con *moving pictures*.

³ El poco interés de Freud por el cine es posiblemente la razón por la cual sus biógrafos no consignan a que película asistieron. José Trezezamsky (2013) en su trabajo "Freud de la butaca al cine" informa que se trata de un tiempo en que W. D. Griffith era el productor estrella en películas de 15 minutos promedio y comenzaban a aparecer los tortazos con crema en la cara como gag repetido. Las películas estrenadas ese año en Nueva York y que podrían tener las escenas que menciona Jones fueron: *The cowboy millionaire* (western), *The hessian renegades* (Independencia Norteamericana), *The red man's view* (western), *Ben gets a duck and is ducked* (Ben Turpin, actor de época interpreta el papel de un joven hambriento que ve un pavo recién cocinado y trata de comérselo), y una estrenada dos años antes y que no se sabe si se mantenía en cartel pero puede haber sido de interés de Freud: *A curious dream*, donde trabajaba Mark Twain, escritor admirado por Freud y cuyo tema es el sueño.

⁴ Recordemos cierta historia, mencionada por Lacan en *La cosa Freudiana*. En el texto menciona haber escuchado de boca de Jung que entrando a puerto, Freud le dijo: "no saben que les estamos trayendo la peste".

⁵ La cosa no parece haber ido por donde esperaba, en la carta que citamos a su familia del 2 de septiembre de 1909 menciona además que las consultas con que había fantaseado y el dinero que iban a dejarle habían quedado en su imaginación ya que su estada en el continente nuevo pasaba totalmente inadvertida.

⁶ Theodor Reik comenta: "... a Freud no le atraían mucho las películas, solo le interesaban las geniales pantomimas de Charles Chaplin" (*Treinta años con Freud*. Bs. As.: Editorial Hormé, 1965, p.14.). Trezezamsky en su trabajo refiere una carta de 1931 de Freud a Ivette Guilbert, cantante de época, donde afirma que su gusto por Chaplin radicaba en que éste siempre representaba un mismo papel, el del pobre y débil al que las cosas terminan saliéndole bien. Pensaba que para hacer ese papel debía recordar sus orígenes llenos de privaciones, admirando Freud al actor que recurre al archivo de su memoria para rescatar los elementos que le permitan representar sus personajes.

⁷ Esta es la traducción versión Strachey de la edición Amorrortu; en la versión Biblioteca Nueva de López Ballesteros puede leerse: "Los que rodean al enfermo, poco ilustrados, sólo admitirán las bondades de un tratamiento que presente efectos visibles y tangibles como los que se ven en el cinematógrafo"

⁸ Agreguemos que Lacan luego de su comentario de los deseos de Freud de infectar América, añade que la peste saca boleto de ida y vuelta y que la *ego psychology* contraataca.

⁹ Lo ominoso tiene su efecto en el film en tanto en lo cotidiano se produce la inesperada aparición del "otro" que no es más que un doble del protagonista. Balduin, un joven estudiante sin recursos, rescata a una joven aristócrata de morir ahogada. Inmediatamente se enamora de ella, pero no tiene dinero para pretenderla. Sentado y pensado en la muchacha en su pobre habitación de estudiante, se le aparece por sorpresa un viejo, Scapinelli (llama la atención cómo la representación de éste se acerca a la imagen del judío en el imaginario antisemita de principios de siglo en Europa), que por una bolsa de dinero le hace la oferta de comprarle lo único que hay en la habitación del joven. Éste sin pensar y mirando a su alrededor acepta inmediatamente el trato sin advertir que lo que vende es lo único que hay en el cuarto y no ve: su imagen reflejada en un espejo. El trato está hecho y no hay vuelta atrás, el Diablo encarnado en Scapinelli se ha apoderado de su alma. El estudiante cree haber logrado su meta y va en busca de su amada. Al llegar se encuentra con la novedad de que la joven, hija del conde Schwarzenberg, está prometida a un primo, el barón Waldis. La cuestión deberá dirimirse en un duelo de espadas. Pero el padre de la joven pide a Balduin, famoso espadachín de Praga, que evite el duelo. El joven por amor a la muchacha acepta el pedido y concurre al campo de honor solo para cumplir con el formalismo, pero al llegar al lugar se encuentra con su doble que empuña una espada ensangrentada, el duelo ya se ha realizado. A partir de ese momento el doble persigue a Balduin quien en un intento final de huida dispara contra aquello que no hace sino llevarlo a su propia muerte.

¹⁰ Un dato curioso. Nacido con el nombre de Schmuel Gelbfisz en Polonia, luego pasó a llamarse Samuel Goldfish en Inglaterra, y recién en 1916 pasó a llamarse Samuel Goldwyn al incorporarse a la recientemente nacida industria cinematográfica. Samuel, creó junto con los hermanos Selwyn la *Goldwyn Pictures*, cuyo nombre era una condensación de los apellidos de los socios: Goldfish y Selwyn. En 1924 la Goldwyn había sido comprada por la Metro y Samuel continuó en el mercado como productor independiente, por lo que si bien la famosa empresa lleva su apellido nunca tuvo participación más que con su nombre en la *Metro Goldwyn Mayers*.

¹¹ Ésta no fue la primera vez que América tentaba locamente con sus dólares las alicaídas finanzas de Freud. El año anterior había recibido otra propuesta de Randolph Hearst, el inspirador del *Citizen Kane*. Dos jóvenes Leopold y Loeb habían realizado en Chicago un robo que se conoció como "el crimen perfecto" pero finalmente fueron descubiertos y sometidos a un sensacional proceso judicial. Sus parientes adinerados hicieron todo lo posible por salvarlos de la pena capital pero fue imposible. Entre las cosas que la familia realizó fue la de enviar un telegrama a Freud que rezaba: "Ofrecimiento de 25.000 dólares, o cualquier otra cifra que Ud. proponga, venir a Chicago a psicoanalizar a los criminales". Se trataba de que la intervención de Freud convenciera al tribunal que los dos jóvenes no debían ser ajusticiados. La propuesta fue aún más tentadora: la adinerada familia norteamericana sabía de los difíciles momentos por

los que pasaba Freud ese año ya que había pasado por las operaciones de cáncer en su maxilar inferior y las adaptación al “monstruo”, como llamaba Freud al aparato que se le había diseñado Pichler para que pudiera hablar, así que ofrecían fletar un barco especial para que realizara el viaje en mejor situación. La respuesta de Freud fue precisa: “recibí su telegrama con retardo a causa de un error en la dirección”, “imposible dar opinión autorizada acerca de las personas y de un hecho del que solo tengo informes periodísticos careciendo de oportunidad para un examen personal” declinando la posibilidad de viaje por cuestiones de salud.

¹² En 1923 se hizo otra película, *La película del inconsciente*, asesorada por Kronfeld, un analista silvestre, que había alarmado mucho a Abraham.

¹³ Se refiere a la primera conferencia de las que dictara en 1909 en Worcester. EE.UU.

¹⁴ Nota del New York Times del 21 de diciembre de 1924.

¹⁵ La moda *page-boy* cuyo nombre refiere a la forma que usaban el pelo los *pages* ingleses, fue un corte adoptado por las mujeres en los años 20. Se trataba de una propuesta absolutamente nueva, pues se proponía usar el cabello corto a diferencia del típico cabello femenino adornado con rodets y trenzas. Rápidamente adoptado por actrices se transformó en un ícono de la emancipación de la mujer. Podría asimilarse al corte a la *garçon*, pero algunas fuentes lo diferencian en que era un poco más largo que aquel. Nos preguntamos por qué la alusión freudiana, tal vez responda a su opinión sobre esta moda femenina, o tal vez la referencia sea deliberada por su remisión al corte de pelo con que Cleopatra es representada, siendo ésta uno de los personajes de la película sobre el amor que quería hacer Samuel Goldwyn.

¹⁶ Rodrigué se pregunta por la historia que se ha escrito en la literatura psicoanalítica sobre los motivos de su muerte. Teñido por el prejuicio de lectura respecto a las “fases de la sexualidad”, propuesta de Abraham a Freud para leer la sexualidad infantil, se nos informa que los motivos respondían a una espina de pescado tragada inadvertidamente que se incrustó en un bronquio y causó una infección purulenta. Lo cierto es que en octubre de ese año entró en escena como médico de Abraham un otorrinolaringólogo berlinés conocido en el mundo del psicoanálisis de aquellos tiempos: Whilhem Fliess, quien parece haber operado el 26 de ese mes a Abraham de una infección biliar. Jones en su biografía sostiene que la operación aceleró la muerte de Abraham.