

Algunas notas sobre cine y psicoanálisis

Isabel Escudero

I. Freud va al cine¹

Tenía ya cincuenta y tres años el Inspector de las Almas cuando una tarde en Nueva York, en agosto de 1909, acompañado de su amigo y colega Sandor Ferenczi, fue al cine por primera vez.

No era muy amigo de modas y el cinematógrafo era una novedad de la que todo el mundo hablaba. Se dice que sólo las películas de Charles Chaplin parecían interesarle. En las peripecias de ese hombrecillo sentimental e indomable enfrentado a la dura Realidad debía encontrar el padre Freud un aliento y un cómplice. El acusado poder de convicción del cinematógrafo, su efecto hipnótico sobre la gente, basado fundamentalmente en la fuerza de las imágenes fílmicas, más verosímiles que la propia realidad y, desde luego, más nítidas y definitorias que la representación imaginaria de los sueños, así como la ausencia de la palabra (los dos útiles de los que se valía fundamentalmente el psicoanálisis) debieron hacer a Freud no considerar el nuevo invento, no citándolo apenas en sus obras si no es para menospreciarlo.

En cambio, el cinematógrafo, intenta acercarse obstinadamente al nuevo psicoanálisis. En 1924, el productor Samuel Goldwyn de la Goldwyn Pictures Corporation -que luego vino a dar en la imperial Metro Goldwyn Mayer (M G M)- emprende viaje a Europa en busca de Freud. Desea realizar una película sobre el Amor, las grandes pasiones de la Humanidad y, cómo no, elige al especialista número uno. El ofrecimiento económico a Freud es tentador, pero el Maestro se resiste: "No tengo intención de ver a Mr. Goldwing". Esta negativa causa un enorme revuelo en Nueva York donde el recién publicado libro **La interpretación de los sueños** está teniendo un gran éxito. Es enero de 1925 y Freud no se deja seducir por Hollywood. Parece que no hay alianza posible entre la "fábrica de sueños" que representa Hollywood y los sueños que son producto del propio sueño. No obstante aprueba el tema del Amor, elegido como propuesta porque es, según él: "el único

¹ Datos extraídos del artículo "Freud y el cine", de Daniel Zimmerman. Revista Relaciones. Nov.97. Montevideo. Uruguay.

aspecto de nuestro tema que puede tener representación plástica".

Una segunda proposición del cine hacia Freud tiene lugar en Berlín, en junio de 1925, a través de Karl Abraham, quien recibe la visita del director de la UFA, la más importante productora alemana. Se le propone hacer un filme de divulgación científica sobre el psicoanálisis. Abraham se lo comunica por carta ese mismo día a Freud con la esperanza de que lo autorice, aunque sea por razones prácticas como son las de mejorar las finanzas de la Causa. Freud desde Viena le responde al punto: "El espectacular proyecto no me agrada" y le advierte del riesgo de dejar el proyecto en manos de analistas silvestres, aunque reconoce su impotencia para impedirlo. En todo caso si consiguen hacerlo, la Causa explicaría que era totalmente ajena a ese asunto. Ante las consideraciones prácticas de Abraham, Freud decide que sólo después de revisar el guión y si lo considera positivo y útil estaría dispuesto a dar la autorización en nombre de la Causa, sin embargo él personalmente alega: "No le negaré que preferiría que mi nombre no tuviera nada que ver en todo esto" y refiriéndose a su posible ganancia añade: "cedería gustoso mi parte a la editorial".

La película en cuestión tendría dos partes. La primera, a modo de introducción, expondría ejemplos elocuentes de actos fallidos, el sueño, el proceso de represión, el inconsciente. La segunda parte mostraría un caso clínico y el esclarecimiento de los síntomas y su curación a la luz del psicoanálisis. Fue encargado de su dirección Georg Wilhelm Pabst, nacido en Bohemia en 1885, y realizador de la película **La calle sin alegría**. Este conocía la obra de Freud y para halagarle le propuso ilustrar el proceso de represión refiriéndose a las cinco conferencias impartidas en la Clark University de Worcester, pero Freud le disuade argumentando que resultaría ridículo y reductor recurrir a imágenes, a modo de un gag cómico, para intentar ilustrar satisfactoriamente las abstracciones planteadas en un proceso tan complejo como el de la represión. Ante esta objeción de Freud, Abraham trata de convencerle comunicándole: "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".

Los productores anuncian el comienzo del rodaje de **Misterios de un alma** y la revista **Time** asegura que el propio Maestro vigilaba cada metro del filme. Ante tamaña impertinencia Abraham escribe a Freud para tranquilizarlo: "en vista del anuncio publicado, lo mejor es no tener nada que ver con esa gente. Nosotros en virtud de nuestra actitud frente a la Causa, estamos muy lejos del punto de vista de ellos." Y Freud añade de modo jocoso: "la filmación, según parece, es tan inevitable como el pelo a la *garçon*, pero yo no me dejaré hacer ese corte ni tampoco quiero

verme involucrado personalmente en la producción de ninguna película". Sin embargo, se estrena en Berlín, en enero de 1926, **Misterios de un alma** con éxito de la crítica. Karl Abraham ya había muerto la Navidad pasada y Freud había denegado su autorización a ésta o cualquier otra película, aún a sabiendas de que renunciaba a una popularidad ventajosa para la Causa.

(Pueden ampliarse más datos en la citada revista "Relaciones")

Las citadas refriegas, más o menos personales, en el comienzo de las relaciones entre cine y psicoanálisis, no van a impedir lo fundamental: la fértil y duradera recurrencia del cinematógrafo a plantear y evidenciar los conflictos personales y los desencuentros con la llamada realidad. El cine se ha nutrido desde antaño, y se sigue nutriendo en gran medida, de las perturbaciones del alma, o dicho más freudianamente, del **yo**; la obsesión, la espuela del sueño incumplido, la perdición, la salvación... son masa y substancia de la trama cinematográfica, así como cientos son los títulos cinematográficos –algunos obras maestras del cinematógrafo– que podrían considerarse casos clínicos que han ilustrado desde la pantalla el cortejo de síntomas con más riqueza y precisión que los manuales psiquiátricos. Por ejemplo, **Él** de Buñuel, ha sido presentada en ocasiones en las universidades y seminarios como la más fina representación del proceso paranoico. El propio Lacán recurrió a ella en varias ocasiones.

II. Reflexiones

No es una coincidencia banal el hecho de que el cinematógrafo y el psicoanálisis nacieran casi al mismo tiempo y que, además, fuera precisamente en sus respectivas infancias y juventudes cuando ambos dieran sus más lozanos frutos, sus obras pioneras, sus creaciones más conmovedoras, sus hombres más verdaderos.

El psicoanálisis y el cinematógrafo serían, valga la comparación, como dos mellizos disparejos y lejanos pero nacidos de una concepción común y contemporánea, del amor desesperado y tardío de una civilización cansada y repetidamente herida de guerra, una avanzada Humanidad decepcionada de sus propios progresos que vuelve la mirada atrás cual el **Angelus Novus**, de Klée/Benjamin, contemplando despavorido a sus pies el revoltijo de ruinas de la Historia.

De esta mirada hacia atrás y hacia dentro, entre orgullosa y melancólica, se nutren estas dos técnicas aparentemente tan diversas; pero si bien es cierto que ambas se alimentan de una *re-flexión* sobre la vida, sea ésta hacia el pasado o hacia un deseo por venir, no es menos cierto que una y otra operan en un campo

de representaciones cuya posibilidad de *de/construcción* pasa necesariamente por la *revisión* y movilización tanto de la Historia colectiva como de la historia personal; o sea, operan en el campo de la más contundente y puntual realidad.

En cuanto a su principal acción común, ambas técnicas suponen un descubrimiento o dilucidación que actúa en el mismo sentido y en territorios afines: el ojo, la visión, la idea, el alma. Un desvelamiento de lo que no se ve a simple vista y no porque re-produzca lo visible, sino por su facultad de *producirlo*. También en ambos casos los materiales comunes en los que se escarba y ahonda no son otros que los sueños, las ensoñaciones, los deseos..., y no sólo a través de su esencial constitución visual (imágenes, escena primordial...), sino en su carácter de lenguaje desmandado, de *palabra sin ley*; un hablar de los ojos, un hablar del alma desprendida del tiempo en un discurrir sin causa ni fin, como si todo fuera aquí, ahora y siempre. Si, como decía Spitta, citado por Freud, "el sueño dramatiza una idea", el cine dramatiza *una* vida. Decimos una y no la vida porque el cinematógrafo no puede desasirse de su casamiento con *un sujeto* (en ese sentido es el arte más narcisista y ensimismado), de su fijación a un protagonista; es más, la condición privilegiada que tiene el cine para acceder a *lo común*, al corazón de cualquiera, pasa por su ajustada encarnación en una vida particular, su anidación en un alma única; una abstracción que por vías de la singularidad va a acceder a la abstracción impersonal, al sentimiento y al sentido común. Esa es la condición paradójica del cinematógrafo: que en su justo encuadre de un rostro, precisamente ese y en ese instante preciso, va a alumbrar el velado rostro del mundo.

III. Un sueño vigilado

No es tanto cuando tú ves el cine, sino cuando el cine **te ve** a ti, cuando te sorprende y te hiere porque te ha descubierto; para un intento de formulación de esta operación podría servirnos aquella copla de don Antonio Machado: "el ojo que ves no es/..." dicha así: "el cine que ves no es/cine porque tú lo veas/es cine porque te ve". La operación *voyeurista* del espectador hacia el cine es cruzada y reversible. Mirarlo no es *in-ocuo*, es *in-oculo*, produce una inoculación o vertimiento, una *herida* como la de la navaja en el ojo en **El perro andaluz**; herida y vaciamiento, esqurla frente a espejo. O espejo líquido que, como el **Orfeo** de Cocteau, traspasa a lo otro desconocido, a los abismos de lo subterráneo, de lo oculto. No es extraño, pues, que los surrealistas, convencidos de que la realidad no es todo sino de que hay algo más abajo y más allá, abundaran en el uso de representaciones plásticas que evidenciaran esta operación fundamental psicoanalítica y *disolutoria* del cinematógrafo (también de la poesía cuando acierta, arte el más afín al

cinematógrafo), no sólo en cuanto al uso de materiales y situaciones anómalas o perversas, sino por el aprovechamiento de los mecanismos del sueño, el propio *método* de abordar la realidad, de destapar lo invisible/lo invivible. Una puesta en escena que es una *puesta en abismo*. En este sentido, el método de la libre y automática asociación de ideas, el dictado mágico de palabras e imágenes sin una lógica ilación espacio-temporal y sin mandamiento moral ni destino práctico, se constituyó en el instrumento creador común para el psicoanálisis y el cinematógrafo.

Esa virtud activa del cine como ojo herido, como visión vulnerada, de voyeurismo cruzado, responde, desde luego, a un juego paranoico, un juego doble de miedo que yo me traigo con el *otro* y donde goce y dolor son inseparables. Diríase, para mejor ilustrar este efecto, que sucede algo así como cuando el protagonista de **Él**, don Francisco, fabula en su noche de bodas que otro les está mirando por la cerradura del cuarto contiguo del hotel y entonces va e introduce una aguja punzante en la cerradura, a sabiendas de que es a él mismo, a su propio ojo, al que va a punzar porque es necesario para la justicia del alma que el otro también pague por un disfrute por el que yo estoy pagando al haberlo comprado, el amor, para la realidad y el matrimonio. Dice el propio Buñuel, sardónicamente, en una entrevista a propósito de este filme, "en un cine refinado lo mejor sería dar una cerradura a cada espectador para que viera más a gusto la película", con el riesgo, claro está, de lo que tal mirar solitario y clandestino acarrea.

No sólo, pues, sería dar cuenta de los sueños, sino sobre todo *actuar como el sueño* para despertar a alguna verdad todavía no domeñada por la realidad. Volviendo a citar al poeta: "un hombre que vigila/ el sueño, algo mejor que lo soñado". Ésta sería, pues, una posible definición común tanto del cinematógrafo como del psicoanálisis: *un sueño vigilado*.

Por otra parte, el estado de nocturnidad de la sala cinematográfica, oscura gruta donde el espectador se adentra, y en donde queda *prendido* de las imágenes de fantasmas nimbados de aura luminosa, inmerso en un rito solitario y colectivo, aislado y en grupo a la vez, propicia una situación hipnótica, de reducción de las resistencias o de **mínima conciencia**, muy superior al del resto de las artes que operan sobre el imaginario humano, incluido el teatro donde el componente físico y carnal de los actores faculta un distanciamiento en el espectador que deja siempre entrever que aquello es una representación ficticia. Mitry compara el estado de conciencia del espectador de cine con un estado de duermevela "intermedio entre el sueño propiamente dicho y el sueño despierto" donde sucede una "transferencia perceptiva en la que lo imaginario sustituye a lo real". Entrar en un cine, sobre todo en una gran sala como las de antaño (las actuales pantallas de los minicines son un remedo ampliado del televisor) es entrar en el reino de las sombras y someterse gozosamente a su poderío, dejarse perder en un laberinto de luces y penumbras en

el más avanzado grado de subconsciencia posible sin pérdida de la consciencia.

IV. La falta

Tanto el psicoanálisis como el cine están movidos por un empuje común: *la falta*, la presencia de una ausencia, el fantasma; es el hueco lo que habla en uno y otro. Uno canta lo perdido, al otro le mueve lo negado, *lo fallido*. Y en los dos hay una búsqueda, un discurrir desmandado a la captura de una caza imposible, husmeando el rastro de algo (*vivir es una huella*) que hubo o pudo haber habido y que nos ha dejado como vacíos, a la espera de algo, como de un sueño incumplido: expectantes de lo que no se ve. Una búsqueda, la del psicoanálisis, se ajusta más a la lógica de los *des/hechos*, como un hilo que se devanara saliendo de una enredada madeja; la otra búsqueda, la del cinematógrafo, intenta entrar en el ovillo sin perder el hilo, como si el hilo fuera al mismo tiempo guía y laberinto. "La pantalla -tal como observa Bazin, citado por Barthes en **La cámara lúcida** -no es un marco sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un <campo ciego> dobla sin cesar la visión parcial". Pero siendo el cine el arte más parecido a la realidad, el más dependiente de ella, es también el que goza de mayores privilegios técnicos para su análisis, para su descuartizamiento. El transcurrir cinematográfico fluye al mismo ritmo del tiempo de la vida "normal" pero en él se pueden producir paradas, congelamientos, que evidencien un instante en que el material fotográfico queda como suspendido mostrando ese eslabón frágil entre lo que suponemos vida/movimiento y lo que se nos queda muerto, fijo en la eternidad. A veces el fotograma deja ver ese espectro en el que se ha perdido la esperanza de futuro, y por tanto la presunción de realidad. No es la re-presentación de la vida lo que más nos conmueve sino *la evocación* de algo perdido, algo que aparece teñido de melancolía como el retrato de un muerto. El cine menos domesticado por los cánones del llamado Séptimo Arte, el cine más desligado de eso que se ha dado en llamar espectáculo, el que menos obedezca a los dictados de la Cultura dominante - o sea del Mercado -será el cine que todavía no pierda del todo su locura, su indagación en pos de unas cuantas imágenes verdaderas. Esa indagación es también la más sana locura del psicoanálisis.

V. A modo de epílogo

Hasta aquí hemos presentado algunos anclajes y contradicciones comunes en los mismos fundamentos del cine y el psicoanálisis. También hemos hecho notar una cierta comunidad en la representación: la puesta en escena, la **puesta en abismo**. Hablemos ahora también de una cierta semejanza en sus traiciones:

La supeditación del psicoanálisis al servicio de la Psiquiatría, su pretensión de ser Ciencia y no sólo psico-análisis (*disolución del alma*) se nos presenta como una operación de claudicación y sumisión, análoga a la que cedió el cinematógrafo - que en sus comienzos era vida, era sueño propiciados por el descubrimiento de una azarosa técnica- para pasar a ser Cultura y, por tanto, Espectáculo y Dinero.

La resistencia -quizá desmesurada- del propio Freud hacia el incipiente cinematógrafo es simbólica de la sospecha de lo que, por lo bajo, debía rebullir en él mismo hacia su reciente hallazgo psicoanalítico, afectado de parecidas contradicciones, su razonable recelo ante el peligro de desactivación e integración de una técnica y un lenguaje demoledor, que podrían realmente haber servido para el desvelamiento de las mentiras en las que estaba asentada la realidad. No es, pues, infundada su desconfianza de un artilugio tan poderoso como capacitado para dos operaciones tan radicalmente contrarias: algo que viene a confirmar y consolidar la realidad, a magnificarla y hasta mitificarla, como un espejo de aumento donde el espectador se mire satisfecho y se complazca al reconocerse como siendo el que es, con su yo real bien configurado y exaltado (héroe o criminal según los casos) seguro y sin fisuras; algo por tanto que viene a confirmar la fé de las poblaciones, o bien, por el contrario,

un artefacto desazonador, de *descubrimiento* y *des/composición* de la multiplicidad de constituyentes del yo, heterogéneos y en lucha, algo que viene a despertar, a abrir los ojos, a dejar ver lo que no se puede ver, que viene a levantar el velo de lo que está reprimido y oculto por las sucesivas censuras(incluida la de la propia persona), censuras de la imposible vida que por un compensador mecanismo de **sublimación** han hecho posible y única esta Realidad y su Cultura.

Ese no es, desde luego, el cine triunfante, el que generalmente nos echan, pero sí algún vislumbre del que de tarde en tarde, en medio de la avalancha de producciones inocuas y conformadoras, todavía se nos deja entrever, mostrándonos como por una rotura *lo perdido*.