

EDICIONES DE LA FILMOTECA

Textos

Anacleto Ferrer
Xavier García-Raïff
Bernardo Lema
Cándido Polo

PSIQUIATRAS DE CELULOIDE

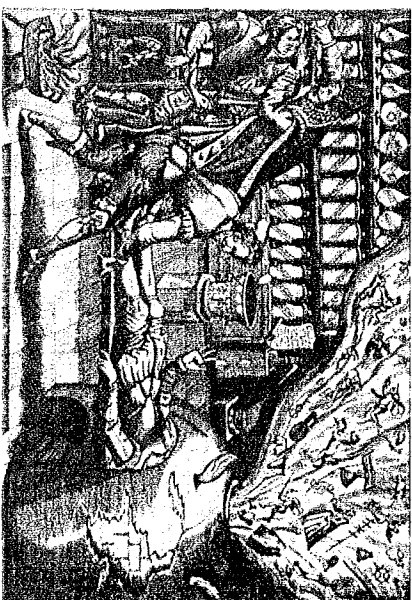
 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Valencia 2006

IVDCLe
INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA

CAPÍTULO III

EL DIVÁN DE LOS POBRES



Destilación de locura por el Dr. Wurmbrandt (Mathias Greuter, siglo XVI).

¡Estos psicoanalistas modernos! Cobran fortunas. En mis tiempos, por cinco marcos te trataba el mismo Freud. Por diez marcos te trataba y te planchaba los pantalones. Por quince marcos, Freud permitía que tú lo trataras a él y te invitaba a comer. ¡Treinta dólares la hora! ¡Cincuenta dólares la hora! ¡El Kaiser no ganaba más que doce veinticos, y porque era el Kaiser! ¡Y tenía que ir al trabajo a pie! ¡Y con lo que dura un tratamiento! ¡Dos años! ¡Cinco años! Si uno de nosotros no podía curar a un paciente en seis meses, le devolvíamos el dinero, lo llevábamos a ver una revista musical y le regalábamos un plato de coaba para fritas o un juego de cuchillos de acero inoxidable. Recuerdo que siempre se podía saber con qué pacientes había fracasado Jung porque les regalaba grandes osos de peluche.

Woody Allen. Conversaciones con Heimboltz.

Cine y psicoanálisis

En 1895, el mismo año en que Louis y Auguste Lumière patentan el cinematógrafo y efectúan la primera proyección pública en el Salón Indio del Gran Café del Boulevard de los Capuchinos nº 14 de París, los *Estudios sobre la histeria* marcan final de la colaboración de Sigmund Freud con su colega Joseph Breuer, que daba mucha atrás ante el papel atribuido por el primero a la sexualidad en la etiología de las neurosis y al fenómeno de la transferencia en la relación terapéutica. Acababan de nacer de las creaciones que más profundamente marcarían el siglo XX, con cuyo curso coincide su desarrollo fundamental: el cine y el psicoanálisis. Ambas terminarían por libe-

de su estatismo tanto a las imágenes del mundo, poniendo en movimiento a los objetos mediante un dispositivo técnico, como a quienes las contemplan, al proponer una concepción dinámica del inconsciente que considera los fenómenos psíquicos como resultado del conflicto y de la composición de fuerzas de origen pulsional.

El primer y puntual contacto entre las dos acontece en agosto de 1909, cuando Freud asiste por primera vez a una sesión de cine en Nueva York, acompañado de su discípulo y amigo Sándor Ferenczi. Su correspondencia no registra ninguna impresión personal del suceso. Que el bautizo cinematográfico del patriarca del psicoanálisis tuviese lugar entonces, deja a las claras su absoluto desinterés por el nuevo arte, pues el año en que visita Estados Unidos, para dictar cinco conferencias en la Clark University de Worcester, en Viena, la ciudad donde vive y trabaja, funcionan con notable éxito alrededor de ochenta salas (Heath, 2000: 224).

El primer conato de acercamiento entre el psicoanálisis y el cine del que se tiene noticia tiene lugar en diciembre de 1924, cuando Samuel Goldwyn, atravesando el Atlántico en dirección a Europa, declara al *New York Times* que se propone visitar a Freud, "especialista en el amor más grande del mundo". Su intención es ofrecerle la jugosa cantidad de 100.000 dólares por colaborar en un guión sobre historias célebres de amor de todos los tiempos, que debía comenzar con la de Antonio y Cleopatra. Freud rehusa en contrarse con el que ya es uno de los más poderosos productores de Hollywood. Un titular del *New York Times* del 25 de enero de 1925 informa concisamente del deslance: "Freud ignora a Goldwyn / El psicoanalista vienés no está interesado en la oferta cinematográfica" (Gay, 1989: 506).

No era ésta, sin embargo, la primera proposición que Freud recibía de los Estados Unidos de América, donde la llamada "fábrica de sueños" era ya una floreciente industria, la que ya en 1911 la actriz Mary Pickford había escrito e interpretado, junto a su marido, Owen Moore, un filme titulado *El sueño* (*The Dream*) (Cueto Vallejo, 1999: 205). En el verano de 1924, coincidiendo con el sensacional juicio por asesinato de Nathan Leopold y Richard Loeb, William Randolph Hearst había ofrecido al doctor Freud "no importa qué suma de su elección" por desplazarse a Chicago a psicoanalizar a estos dos jóvenes, cuya única motivación (según ellos) había sido la necesidad de cometer un "crimen perfecto". Leopold y Loeb —inteligentes y ricos— fascinaban a un público desconcertado ante un crimen gratuito, que en parte estaba atraído por los indicios de emociones homoeróticas que descollaban en el asunto. El multimillonario y magnate de la prensa, que en la general *opera prima* de Orson Welles (1941) se transformaría en Charles Foster Kane, sabiendo que Freud estaba enfermo, se ofreció a recogerlo en un barco privado (Lacoste, 1990: 55). El vienés, que hubiese debido escribir una serie de artículos de diagnóstico criminológico, declinó el ofrecimiento, pero la industria cinematográfica, a la caza siempre de historias capaces de subyugar la atención del espectador, acababa por hacer dos conocidas películas sobre el crimen de los jóvenes asesinos "estetas". En 1948 Hitchcock lo llevaría a la pantalla a partir de la pieza teatral de Patrick Hamilton titulada *La soga* (*Rope*) y en 1959 lo hará Richard Fleischer en *Impulso criminal* (*Compulsion*), con Welles, también, en el papel del famoso abogado defensor Jonathan Wink. De su película dirá Fleischer: "Este fue uno de los mejores proyectos de Hollywood de aquella época, debido a su maravilloso guión y a los jóvenes actores que interpretan a Leopold y Loeb, Dean Stockwell y Brad Dillman, que en su vida realmente fantásticos. Por otra parte, yo no sabía que Hitchcock hubiera hecho *La soga* cuando hice mi versión del tema" (Hurtado y Losilla, 1997: 93). Es probable que

ni uno ni otro conociesen, tampoco, la historia de la negativa de Freud a la propieta todopoderosa *Citizen Hearst*.

Tras estos primeros e infructuosos escarceos, cine y psicoanálisis estaban destinados a encontrarse antes de que transcurriera mucho tiempo. Sin duda, la turbulenta República Weimar, que entre el cinismo de la bohemia y el radicalismo político del Berlín de guerras verá emerger la amenaza del nazismo, será el lugar privilegiado para que el encuentro se consuma: en 1919 Robert Wiene filma *El gabinete del doctor Caligari*, la monitoria historia de un psiquiatra que usa su poder hipnótico para forzar a su débil *m* a cometer crímenes que en estado de vigilia abortecera; tres años después, Fritz Lang guiando la estela memérica de Caligari, convierte en protagonista de *El doctor Mabuse* (1922) a un avezado, voluptuoso y polimorfo criminal que se sirve de sus conocimientos científicos para perpetrar sus felonías. "Esta auténtica 'enciclopedia del horror', como finiera Kracauer, desciende no obstante de la genérica asociación entre el crimen y la cía para —en uno de sus habituales disfraces— presentarnos a Mabuse bajo la guisa de un quíatra vienés. De ser algo, el dudoso *doctor* podría ser un psiquiatra: al menos es un en el que parece sentirse cómodo y cuyas técnicas (la hipnosis) domina. Por más que te de un elemento relativamente tangencial en el tejido del film, la profesión no dejó sentirse aludida y —en una de las primeras reacciones documentadas frente a la presencia de la ciencia en las pantallas— Paul Federn denunciará en el otoño de 1922 ante la Asociación Vienesa de Psicoanálisis 'la maliciosa representación del psicoanálisis en *El Mabuse*', exhortando a sus colegas a hacer algo al respecto como colectivo" (Elena, 32). Freud "rechaza decididamente" su propuesta, según consta en el acta de la reunión de noviembre (Ries, 2000: 175). El envite, no obstante, estaba echado.

Misterios de un alma

El 7 de junio de 1925, Karl Abraham, fundador de la Sociedad de Berlín y presidente de la Asociación Internacional de Psicoanálisis desde 1914, informa a Freud:

Estimado profesor:

(...) El director de una importante productora cinematográfica me ha visitado para hablar de su decisión de rodar una película de divulgación sobre el psicoanálisis, proyecto para el que espera contar con su autorización y la colaboración y supervisión de sus más reconocidos discípulos. Con respecto a este último punto, me gustaría hacer las siguientes consideraciones. No creo preciso subrayar que este tipo de cosas no es particularmente de mi gusto, aunque desde luego sí que es un proyecto muy propio de nuestros tiempos que, fuera de toda duda, terminará por llevarse a cabo: si no es con nuestra colaboración, será con la de algunos otros que nada saben al respecto. Sin necesidad de salir de Berlín, hay un buen número de psicoanalistas silvestres —no mencionaré más que a Kronfeld, Schulz y Hattingsberg— que a buen seguro se precipitarán a aceptar la oferta en caso de que nosotros la rechazemos. De este modo, ellos se llevarán las ganancias y nosotros el desdichado para nuestra causa (...) Supongo, estimado profesor, que el proyecto no

despertará en Ud. una excesiva simpatía, pero también que habrá de reconocer el peso de todas consideraciones de orden práctico. Debemos ejercer nuestra influencia hasta en los menores detalles para evitar que todo esto pueda desacreditarnos en cualquier sentido.

El productor a que se refiere Abraham era Hans Neumann, director del departamento cultural de la compañía UFA (Universum Film AG), que tras reclutarlos a él y Hanns Sachs como asesores les había encomendado la obtención del beneplácito de Freud para realizar una película de vulgarización sobre el psicoanálisis. Del guión se ocuparán el propio Neumann y Colin Ross, un popular cineasta que había rodado algunas películas de viajes exóticos para la productora del primero (Eppensteiner y Sirek, 2000: 15). La respuesta del maestro no se hace esperar, y el 9 de junio escribe a Abraham:

Estimado amigo:

(...) El famoso proyecto no me agrada. En un primer momento encontré inobjetable su argumentación en el sentido de que si no lo realizamos nosotros, lo harán otros. Pero luego se me ha ocurrido que por lo que esta gente está dispuesta a pagar es, obviamente, por la autorización, que no pueden obtener más que de nosotros. Si se empeñan en hacer cualquier cosa por libre, al negarnos nosotros, no podremos impedirlo, pero tampoco estaremos implicados. En última instancia no podemos en ningún caso prohibir a nadie hacer una película sin ponerse de acuerdo con nosotros. Una vez aclarado este punto, podemos pasar a discutir la cuestión. Mi principal objeción es que no creo posible ofrecer una representación plástica satisfactoria de nuestras abstracciones. Y tampoco vamos a dar nuestro consentimiento a cualquier cosa insipida. El Sr. Goldwyn se mostró al menos bastante inteligente como para centrarse en aquel aspecto de nuestro tema que puede ser objeto de una adecuada representación plástica, el amor (...). Naturalmente, estoy totalmente convencido de que Ud. mismo nunca aprobará nada que pudiera dar lugar a estas u otras objeciones similares. Pero como no parece del todo reacto a implicarse en este asunto, le sugiero lo siguiente: diga a los productores que no creo posible obtener a partir de este proyecto resultados que puedan ser útiles o satisfactorios y que, por consiguiente, no puedo de momento dar mi autorización. Si una vez analizado el guión que someterán a su consideración, e indirectamente así también a la mía, muestra opinión cambiara, no descarto poder dar eventualmente tal autorización. Pero le confieso que preferiría no tener nada que ver con esa película.

En estas dos cartas ha sido formulado el tema del que habría dependido un interesante debate, el de la *figurabilidad* de las abstracciones, que hubiese debido replantear en los tiempos de la imagen fotográfica en movimiento una versión secularizada de la espinosa cuestión semántica de la prohibición de engendrar imágenes figurativas. No llegará a producirse. Freud parece haber hecho suya la sutil definición teológica del *Liber XXIV philosophorum*, un apócrifo hermético del siglo XII, según la cual "Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguno", y, *mutatis*

mutandis, pensar lo mismo del inconsciente. Con la mosca detrás de la oreja, mi autorización sin cerrar definitivamente la puerta a una reconsideración posterior, y cuando una lectura del guión acabado pudiera hacerle cambiar de idea. El 18 de mayo, Abraham —que en este conato de disputa hace las veces de San Juan de Damasco que fue quien suministró los argumentos centrales que acabarían triunfando sobre noclasta en el II Concilio de Nicea, en el 787— le escribe nuevamente, ahondando en su resistencia al proyecto: "Sachs y yo pensamos contar con todas las garantías de asunto se llevará adelante de manera absolutamente seria, y creemos haber logrado principio 'hacer representables' los temas abstractos".

Así las cosas, la UFA comienza ese mismo verano el rodaje del filme bajo la sujeción de Abraham y Sachs. En uno de los comunicados que la productora envía a la prensa a medida que avanza el proyecto, leemos: "¿Se pueden filmar cosas tan abstractas como la vida psíquica inconsciente, los síntomas y los sueños neuróticos, el psicoanálisis de la sexual, la represión y los actos fallidos? Por primera vez se ha intentado muy puramente (...) elevar el velo que recubre las motivaciones más delicadas del alma humana (Lacoste, 1990: 39). El anuncio da la impresión de que la objeción principal de Freud llegaba hasta los promotores de la película, que a fin de llevarla a buen puerto han menudado el trabajo de dirección al prestigioso realizador G. W. Pabst y contratado un técnico de primer nivel. El reparto estará encabezado por Werner Krauss (que ya era para el Dr. Caligari en el filme de Wiene), en el papel del neurótico Professor Mathias, el inmigrante ruso Pawel Pawlow, en el de psicoanalista. Acerca de éste circularía la verdadera historia de que a raíz de su participación en la película había sido invitado a un grupo americano a una gira de conferencias: lo convincente de su actuación les habría dado a suponer que se trataba de un auténtico discípulo de Sigmund Freud.

En la Navidad de 1925 muere Karl Abraham a causa de una enfermedad pulmonar. El 24 de marzo del año siguiente se estrena *Misterios de un alma (Geheimnisse einer Seele)*. La noche de la *première*, los 1.200 espectadores que abarrotaban el *Gloria-Palast* (Ries, 2000: 183), a la sazón la sala más grande de Berlín, aplaudieron sin reservas de que se restableció la luz. Estas son algunas de las cosas que dijo la prensa entre el 27 de marzo (Lacoste, 1990: 90-96):

Berliner Zeitung, 25 de marzo de 1926.

Lo que aporta al filme un valor particular es la extraordinaria realización técnica de las escenas de sueños.

8 Uhr Abendblatt, 25 de marzo de 1926.

Este filme no propone una introducción aproximativa y tortuosa al psicoanálisis, no importa al espectador profano con interminables textos y explicaciones intercaladas, sino que muestra de manera inteligente y realista un caso psicológico inscrito en la vida real, en una sucesión de imágenes vivas que se intensifican a partir de la aparición, desde los comienzos progresivos pasando por el agravamiento de los procesos patológicos hasta la crisis (...), el tratamiento y la curación. El espectador gana un largo panorama sobre el trabajo de la investigación psicoanalítica, sus problemas y sus

métodos, sobre el medio de hacer tomar conciencia del inconsciente y de interpretar los sueños (...).

A pesar de sus fundamentos científicos, se trata de una película que cautiva y se comprende como puro espectáculo, más allá de las particularidades que aborda y contiene.

Film-Kurier, 25 de marzo de 1926.

De imagen en imagen se descubre el pensamiento de Freud.

Berliner Börsen-Courier, 27 de marzo de 1926.

Un sujeto de ardiente actualidad: la teoría psicoanalítica de Freud puede convertirse en popular gracias al cine (...). Se ha vuelto más fácil comprender qué es una pulsión reprimida, una representación obsesiva, cómo opera el método de tratamiento, el psicoanálisis. La película alcanza su meta de vulgarización.

El argumento de esta historia de ficción —que a juicio de Patrick Lacoste (1990: 296) contiene elementos que recuerdan a la del “hombre de las ratas”, un célebre caso de neurosis obsesiva tratado por Freud a principios de octubre de 1907 y publicado en 1909— es el siguiente: Un profesor de química es informado de que el primo de su esposa regresará de la India. Los tres eran compañeros de juegos en la niñez. Bajo el impacto de esta noticia tiene un sueño crítico que culmina con la tentativa de asesinar a su esposa con una daga. Al día siguiente, se halla dominado por una inexplicable fobia a los utensilios cortantes. Hay que su hogar para refugiarse en casa de su madre mientras se hace tratar por un psicoanalista. Imágenes de su libre asociación, sueños y recuerdos variados componen un rompecabezas que bajo la guía del analista se ordenan comprensiblemente. “En los días de su niñez, el profesor estaba celoso del franco interés de su esposa por su primo; sus celos engendraron fuertes sentimientos de inferioridad que, después de su casamiento, le hicieron sentir una especie de impotencia psicógena; y la impotencia generó por su parte una conciencia culpable que un día u otro debía fatalmente manifestarse en un acto irresponsable. El tratamiento termina con el saludable choque que experimenta al reconocer las fuerzas subconscientes que han tenido prisionada su mente. Libre de sus inhibiciones, sintiéndose feliz, regresa a su hogar” (Kracauer, 1995: 162). El filme se cierra con una elipse que nos muestra la felicidad de Mathias al convertirse en padre en medio de un célebre marco campestre. El trazado discursivo de esta cinta, con la que la UFA se proponía ilustrar sobre los fundamentos y técnicas del psicoanálisis, se circunscribe a un esquema sencillo: formación de síntomas, estallido de la crisis, tratamiento y curación. El cine lo corona con un *happy end* epilógico que incluso como propaganda de las nuevas teorías resultaba impudicamente optimista, ¿acaso el objetivo de la terapia analítica no era, en palabras de su fundador, la mucho más modesta tarea de transformar la “misericordia de la historia en desventura común”?

No cabe duda de que el equipo de *Secretos de un alma* se tomó muy en serio su papel de divulgador de las ideas freudianas. Hanns Sachs, convertido en máximo responsable de esta operación tras la muerte de Abraham, escribió una obrilla de vulgarización

titulada *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewussten (Psicoanálisis. Enigma del inconsciente)*, que los era entregada a los espectadores en el momento de adquirir la entrada, una práctica común en los estrenos de los filmes didácticos producidos por la UFA, cuyo catálogo contenía en 1925 alrededor de 350 de estas producciones, acompañar la película con la edición de un cuadernillo dirigido al gran público (Ries, 2000: 178). El opusculo, de 31 páginas, publicado por *Lichtbild-Bühne*, estaba ilustrado por ocho fotografías de la película y se dividía en cuatro partes: I. Actos fallidos; II. La neurosis; III. interpretación de los sueños; IV. Conclusión. En él, Sachs describía un recorrido por principales tópicos del pensamiento freudiano, fiel a la teoría, que ejemplificaba con ejemplos de la película. El texto contenía un elogio a Abraham, su difunto amigo, en el que defendía la participación de éste y la suya propia en *Secretos de un alma*, frente a la oposición de “Freud y una gran parte de sus discípulos”: “Nos hubiera parecido indigno ignorar una proposición de apovo tal, nos propusimos mantenernos a su lado (al lado de Abraham) con el fin de que nuestro trabajo científico pudiera influir en la película —lo como fuera posible— y que nuestra teoría fuera protegida de una desfiguración” (Lacoste, 1990: 274). No se trata de una simple excusa. Exista un sonado precedente 1923 la DAFU (Deutsch-Amerikanischen Film Union) había producido ya una cinta científicamente titulada *Ein Blick in die Tiefen der Seele: Der Film vom Unbewussten (Una mirada en las profundidades del alma: La película del inconsciente)*, asesorada por Arthur Kronfeld, uno de los “psicoanalistas silvestres” mencionados por Abraham en su carta a Freud del 7 de junio de 1925 (Ries, 2000: 180). El filme abordaba en cinco actos el papel del inconsciente, la represión y el sueño, así como el significado social y terapéutico de la hipnosis (Eppensteiner y Sierck, 2000: 16).

Estas palabras de Sachs entraban la justificación final de la pequeña revista de colaboradores científicos de *Secretos de un alma*: ellos habían hecho lo que debían, lo que era lo mejor para el psicoanálisis, aun contra las advertencias de un Freud cuyos gestos estéticos parecen haber sido los de un septuagenario tradicional. En suma, no obligatorio que Freud tuviese siempre la razón...

Que el cine empezaba a verse como un vehículo apropiado para operaciones divulgativas de divulgación se pone además de manifiesto en la existencia de un proyecto temático y coherente, animado desde Viena por la Editorial Internacional de Psicoanálisis y liderado por Siegfried Bernfeld, un analista que, al contrario que la mayoría de colegas, amaba el cine, al que asistía con frecuencia. Bernfeld, que llegaría a escribir primer tratamiento cinematográfico titulado *Entwurf zur Darstellung der Freud'schen Psychoanalyse in einem abendfüllenden Spielfilm (Proyecto de representación del psicoanálisis freudiano en un largometraje de ficción)*, con el que esperaba interesar a pintores y personalidades del cine alemán —como los actores Emil Jannings, Frieda Rich y Alfred Abel, que habían trabajado a las órdenes de directores de la talla de Friedrich Wilhelm Murnau o Fritz Lang, y el realizador Robert Wiene—, no conseguiría llevar la pantalla. Tras sucesivos fracasos con la *Par-Film*, la empresa cinematográfica vienesa de mayor éxito, y con la *Paramount*, hubo de abandonar. El libro editado por Karl Serek y Barbara Eppensteiner en 2000, para *Strengfeld / Nexus*, bajo el título *Der Analist im Kino. Siegfried Bernfelds Psychoanalyse Filmtheorie*, contiene tanto el texto Bernfeld como una decena de ensayos, algunos de los cuales han sido aquí citados, y lo analizan en relación con las circunstancias histórico-teóricas en que se gestó.

Freud, Jung y Reich

Sigmund Freud, tan renuente a poner en imágenes el psicoanálisis, acabaría convertido él mismo en personaje de más de una película. La avorazada industria del cine debió de considerar corroboradas sus pretensiones de llevarlo a la pantalla en el aserto de Freud cuando explicó que allí donde hay una prohibición es porque existe un deseo, así que decidió aplicarle su propia medicina. Y como, según reza un conocido refrán, "si no quieres caldo, tres tazas", habríamos de verlo, además de en el didascálico filme de Huston, titulado *Freud, pasión secreta* (Freud, *The Secret Passion*, 1962), en *Elemental*, *Dr. Freud (The Seven-Per-Cent Solution)*, Herbert Ross, 1976), como ayudante del superdetective Sherlock Holmes, y en *El diario secreto de Sigmund Freud (The Secret Diary of Sigmund Freud)*, Dantford B. Greene, 1984), una irregular comedia supuestamente centrada en su vida, que ironiza sobre sus traumas infantiles y sus teorías. No sería el único prohombre del psicoanálisis que veríamos en el cine.

Según John Huston, la idea de hacer una película sobre la vida y la obra de Sigmund Freud había nacido antes de la Segunda Guerra mundial, mientras escribía con el austriaco Wolfgang Reinhardt (uno de los hijos de Max, el inventor del expresionismo en el teatro) el guión de *La balda mágica del Dr. Ehrlich (Dr. Ehrlich's Magic Bullet)*, 1940), para William Dieterle. Pero el verdadero origen del filme hay que buscarlo en el rodaje, en 1945, de *Let There Be Light*, un documental para el Ejército "cuyo propósito era demostrar que los hombres que sufrían trastornos mentales durante el servicio militar no debían ser dados por perdidos" (Huston, 1998: 165), lo que le lleva a interesarse personalmente por algunas técnicas psicomédicas. Tras estos prolegómenos, en el verano de 1959, durante una de sus visitas a St. Clarens, la residencia de Huston en Irlanda, Reinhardt, que contaba con la reputación de ser un buen conocedor del pensamiento freudiano, le propone retomar en serio aquel viejo proyecto. "Decidimos varios enfoques", recordará Huston en sus *Memorias*, "y finalmente acordamos que tenía que ser algo que despidiese azufre: el descenso de Freud al inconsciente debía ser tan terrorífico como el de Dante al infierno. Con esta idea en mente, Wolfgang y yo nos fuimos a París a ver a Jean-Paul Sartre" (Huston, 1998: 386). La decisión de encargar el guión a Jean-Paul Sartre, del que Huston había dirigido en 1942 la representación teatral de *Huis Clos* y al que había conocido personalmente diez años después, durante el rodaje en París de *Maître Rouge*, se revelaría enseguida como una fuente de problemas. El pensador francés, conocedor de la teoría freudiana aunque crítico con muchas de sus tesis, acaso seducido por la jugosa oferta de 25.000 dólares, escribió un texto que hubo que abandonar porque exigía un filme de excesivo metraje. "Cuando recibí su primer borrador", contaba Huston a Waldemar Verdugo, "eran más de trescientas páginas. Calculando una página por minuto, hubieran sido más de cinco horas de película. Hablamos de realizar varios cortes en el guión (...). Algunos días después me envió su versión revisada. No me sorprendí al ver que era más larga aún que el borrador. Le había dicho que no se preocupara por la censura, ni por el lenguaje ni por el contenido de las escenas, y parece que entendió que había una libertad total y no vio ninguna razón por la que el filme no pudiera durar ocho horas. Una vez Sartre escribió un prólogo para un libro de Jean Genet que resultó más largo que el libro mismo" (WOGUE-México, 1981). Unos días después de recibir este segundo guión, el productor Frank Taylor llama a Huston para dirigir *Velos rebeldes (The Mistifs)*, 1961). Este acepta rodar la obra escrita por Arthur Miller, puesto que hasta el momento *Freud* no había sido vendida a ningún estudio.

Cuando acaba *Velos rebeldes*, retoma el filme sobre Sigmund Freud y mantiene conversaciones con los directores de la Universal. Estaban dispuestos a financiarla si con guía resolver el problema de la censura que parecía estar dispuesta a presentar la Iglesia Católica. El relato que hace el cineasta del episodio no tiene desperdicio. Recordémoslo corria el año 1960: "Me entrevisté con dos sacerdotes y una mujer seglar y discutí el guión largamente. Su oposición se fundaba en el terreno moral: la filosofía de Freud, ¿maban, no admite la existencia del bien y del mal. Solamente un sacerdote tiene derecho a rebuiscar en el alma del hombre. La simple sugerencia de que exista una sexualidad infantil les repugnaba. Yo no podía, por supuesto, cambiar *Freud* para adaptarla a esos preceptos católicos sin destruir completamente la película—por no hablar de la teoría freudiana y lo máximo que podía esperar era llegar a un compromiso. Nuestras discusiones fueron parte teológicas y científicas, pero principalmente pseudoteológicas y pseudocientíficas. Fue fácil, pero logré llegar con ellos a un acuerdo suficiente para que la Universal llevara adelante el proyecto" (Huston, 1998: 390). A estas alturas ya era evidente que no tenía sentido continuar con Sartre, por lo que Huston sugirió a la Universal que contrataran a Charles Kaufman para ayudarles a él y a Reinhardt. Kaufman y Huston habían trabajado juntos en el guión de *Let There Be Light*. Pero el sesgo que aquel imprimió al guión no satisficó a éste, ya que seguía el modelo hagiográfico de las películas sobre grandes hombres: hacia la Warner antes de la guerra, al estilo de *La tragedia de Louis Pasteur (The Story of Louis Pasteur)*, William Dieterle, 1935) o *Vida de Emilie Zola (Life of Emilie Zola)*, Willi Dieterle, 1937), cuyos héroes encantadores frisaban la banalidad. "Esto era justamente contrario de los relampagos y el sulfuro" que Huston tenía en mente (1998: 390), así que decidió prescindir de los servicios de Kaufman y acometer con Reinhardt las mejoras guión. Tardaron casi seis meses en reescribirlo, reduciéndolo a ciento noventa páginas. Esta nueva versión, concluye Huston, "conservamos buena parte de lo que Sartre había dicho; en realidad, ésta era la espina dorsal del guión. En algunas escenas dejamos su diálogo intacto" (1998: 391). Ello no fue óbice, sin embargo, para que el filósofo no sólo se sentidiese por completo del asunto sino que exigiese que su nombre desapareciese de títulos de crédito. Algún tiempo después las reflexiones de Sartre al respecto entremezclan amargura y un vitriólico sentido del humor, evidenciando su imposible simfonía con Hollywood frívolo e insustancial que tantas veces había fracasado al llevar a la pantalla mas intelectuales: "Excepcio en su construcción, el guión definitivo tiene muy poco que con lo que yo escribí. La culpa es en parte mía y en parte de Freud. Mi guión hubiera sido imposible de rodar, pues la película hubiera durado siete u ocho horas. Y ya se sabe: puede hacer una película de cuatro horas sobre Ben-Hur, pero en cambio el público de las jamás aguantaría en su asiento cuatro horas de complejo..." (Elena, 2002: 226).

La película, huyendo de la exitosa fórmula de los *biopics* convencionales, esgrime esquema biográfico que resulta bastante abigarrado. *Freud, pasión secreta* narra la pieza vital e intelectual del médico, venés durante el período de gestación del psicoanálisis; sus relaciones con Meynerl, Charcot y Breuer; el rechazo de que fue objeto por parte de la comunidad científica; el descubrimiento del inconsciente, del carácter sexual la neurosis y del complejo de Edipo; el análisis bajo la hipnosis y la libre asociación ideas y palabras. El propio Huston presenta así su película:

Cuando el gran astrónomo Copérnico privó al hombre de la idea de que la tierra era el centro del universo, lo atacaron ferozmente. Cuando Darwin

simuló al hombre en la escala de la evolución, también lo atacaron, porque el hombre no acepta fácilmente las verdades que hieren su vanidad.

Hoy en día, se ataca todavía al doctor Sigmund Freud porque destruyó otra de las ilusiones del hombre: que él domina las propias palabras y los propios actos. Freud nos demostró que todos tenemos una segunda mente, que funciona en un secreto total y ordena que la sigamos ciegamente: el inconsciente.

En esta película vemos que el doctor Freud, para descubrir estos hechos, descendió a una región casi tan oscura como el mismo infierno y cómo allí encontró la luz. Nuestra película es un análisis, paso a paso, de las vidas intensamente íntimas de la gente y de los misterios de la conducta humana que la sociedad no ha reconocido hasta tiempos recientes.

Según explica Jorge Luis Borges en *Los cuatro ciclos*, un texto contenido en *El oro de los tigres*, sólo existen cuatro historias: "Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes (...). Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso. El de Ulises, que, al cabo de diez años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su Ítaca (...). La tercera es la historia de una busca. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior. Jasón y el Vellocino (...). La última historia es la del sacrificio de un dios (...). Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas". Y esta que tal vez sea su principal virtud, transformar las cuatro historias seminales en un probó *thriller* intelectual sobre uno de los más "controversiales" y "polimáticos" pensadores contemporáneos (reconocemos los versos T. S. Eliot: "Los maestros de las escuelas sutiles / son controversiales, polimáticos"), acaso entrame también el germen de su principal insuficiencia... Veámos:

Acetia al partir de la memoria: Freud conoce al doctor Joseph Breuer, que siente un gran interés por el discurso que aquél acaba de pronunciar en Viena ante sus colegas sobre el subconsciente. Breuer le habla de una paciente suya, Cecily Koertner (un personaje creado por Sartre que reúne rasgos de pacientes como Ana O., Isabel de R. o Dora), a la que está tratando con hipnosis, y le ofrece colaborar con él en el estudio de la historia. Los dos se enfrentan a diversos casos. Freud trata de hallar una salida a sus investigaciones: "Podría ser que las barreras de la mente tuvieran su origen en el poder de la memoria, influyendo en el cuerpo y produciendo enfermedades. Entonces el problema es cómo traspasar esas barreras, llegar al subconsciente y abrir la puerta".

Viaje al abismo del subconsciente: Tal y como acabamos de ver en la leyenda inicial, la película cuenta la historia del descenso de Freud al abismo del subconsciente humano, "una región casi tan oscura como el mismo infierno", y de "cómo allí encontró la luz". *Freud, pasión secreta* repite una estructura metafórica que recorre la historia de la literatura desde la *Odisea* a *Star Trek*. La *Odisea* es el poema de un *retorno* largo y plagado de aventuras, cuya importancia reside no tanto en el final feliz que lo corona, cuanto en la experiencia de sus múltiples vicisitudes, con las que Ulises, como Freud, sufre y aprende. El periplo odiseaco, un viaje de regreso a Ítaca salpicado de aventuras que tienen un marcado componente erótico, se entiende como una sucesión de pruebas morales que enfrentan al protagonista a la experiencia de la trasgresión. Una poderosa tensión

surca la *Odisea* entre la tentación erótica y la fidelidad matrimonial, entre el deseo ley, entre el ilimitado placer de viajar y la línea del horizonte donde se atisba el *he* entre el *principio de placer* y el *principio de realidad*.

La historia de una busca: El héroe clásico de las narraciones de aventuras se desp en el tiempo y en el espacio para cumplir una misión sublime en la que arriesgará su pia vida. El objetivo del viaje es a menudo un tesoro, un amuleto mágico o un objeto raviloso. Su origen se halla en la primera gesta mítica, la de Jasón y los argonautas, partieron hacia la Colquide en pos del atamado Vellocino de Oro. "Huston colocó este pulso como uno de los motores de su obra, y el colorón es el facetas" (Cabrera Infa 1995: 208). Al final de *El halcón maldito* (*The Maltese Falcon*, 1941) el sargento Pell pregunta a Sam Spade de qué está hecho el halcón. Spade sabe que está hecho de plo pero responde con una frase de *La Tempestad* de Shakespeare, "De la materia de que tán hechos los sueños". Este diálogo no aparece en la novela de Hammett y es de sup que fue escrito por Huston. El esquema argumental se repite en *El tesoro de Sierra l dre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948) y en *Moby Dick* (*Moby Dick*, 1956). Y en *Fre* los elementos de la doble naturaleza del Vellocino o del Grial. Ambos son al mismo ti po una preciada joya y un símbolo de espiritualidad. Lo que encuentra el doctor Freu final de su accidentado periplo por las simas oníricas no es un objeto hecho "De la ma ria de que están hechos los sueños", sino la mismísima sustancia evanescente que los ce tifye, un concepto: los sueños son cumplimientos de deseos que se basan en gran p; en las impresiones que dejaron los acontecimientos infantiles y disfrutaron de una cierta dulgencia de la censura para con sus creadores. Ni un halcón, ni un tesoro escondido una gran ballena blanca: una idea y la metáfora que la designa: el "complejo de Edip Cuando Freud está a punto de abandonar sus investigaciones acerca de la sexualidad fantril por lo peligrosas que resultan, su mujer le lee unos fragmentos del diario que es bió siendo aun un estudiante: "De un error a otro error uno descubre la verdad que sal por sí misma. Si quieres forzar la verdad nunca la encontrarás". Entonces comprende Cecily le ha estado mintiendo y que su padre nunca abusó de ella, sino que es ella qu lo deseaba. Freud pronuncia una nueva conferencia ante sus colegas en la que manie que "la madre se convierte en el primer objeto amoroso del niño y en contraposición al rece un objeto odiado: su padre". El descubrimiento del complejo de Edipo le lleva a lificar las escenas de seducción sufridas por las histéricas como mera fantasía, ficción que ponen en escena un deseo inconsciente atribuido al padre.

Ataque al último bastión del teocentrismo: Huston sigue en su presentación del fil al propio Freud, al señalar que las tres grandes humillaciones que la ciencia ha propia do al hombre moderno son la *copernicana*, que nos desplazó del centro del sistema; lar, la *darwiniana* que nos redujo a descendientes de antropoides más brutos y, fin mente, la *psicoanalítica*, que ha degradado nuestra conciencia racional a sintoma apertios y conflictos inconscientes. "En los tres casos sufre nuestro orgullo de hijos Dios, que nos hacía creernos situados en el corazón de un universo creado para nosotr por un padre que nos había hecho a su imagen y semejanza, dotándonos de una luz in lectual cuyo fulgor nada tenía que ver con las tinieblas espesas de la materia", aposti Fernando Savater (1995: 297).

El defecto esencial de este delicuescente trenzado estriba en la dificultad del medio cinematográfico para poner en imágenes las descarnadas abstracciones del discurso teórico, sea éste el de Freud u otro cualquiera. Recordemos que los intentos anteriores de trasladar al cine *El Capital de Marx* (S. M. Eisenstein), *El espíritu de las leyes* de Montesquieu (Jacques Feyder) o *El contrato social* de Rousseau (Alexander Astruc), nunca llegaron a cuajar. En el filme de Huston, lastrado desde sus orígenes por el hipertitelario guión de Sartre, los elementos de vulgarización científica acaban por enturbiar el relato, al anteponer la mostración de lo oculto, del estado mental, a la fisicidad de los personajes, a su cara externa, a su evolución vital (Heredero, 1984: 106; Cantero, 2003: 218). Esta evanescencia, derivada del hecho de situar en el núcleo de la historia la descripción de una teoría, la soslaya, por ejemplo, el gran Welles de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) —para muchos, cinta patológica de un cine “freudiano”— con el “truco” (Truffaut *dixit*) de *Rosebud*, la última palabra pronunciada por Charles Foster Kane antes de morir: el nombre del enigma, el pretexto de la investigación periodística que permite al guión adelantarse en la biografía del protagonista y ofrecer una versión de su vida. *Rosebud* es la marca de fábrica del truco con que jugaba el día en que fue separado de sus padres, sobre todo de su madre, a la edad de cinco años; se trata de una “palabra-pantalla” que designa un “recuerdo encubridor”, instalado en la memoria consciente, que hace referencia a la niñez. El truco *Rosebud* es para Kane algo parecido a lo que la magdalena de Proust es para el narrador de *En busca del tiempo perdido*: un signo cuya interpretación deshace la resistencia del presente, revelando un yo verdadero. “Antes de que Orson Welles le diera un nombre”, explica Manuel Vázquez Montalbán, “no se sabía qué podía ser *Rosebud*. Ahora sabemos que es ese instante del recuerdo que representa la clave para definimos o para explicarnos a nosotros mismos. Y es un instante, uno solo, o un objeto, una situación. Única, pero suficiente, como si dijéramos: ‘Este instante del recuerdo basta para comprender en él absolutamente todas las claves de la vida’” (Tyraas, 2003: 84).

Si la preproducción de *Freud* fue accidentada, la postproducción no lo fue menos. Tras cinco meses y medio de tumultuoso rodaje y un coste de cuatro millones de dólares —frente a los tres meses y los dos millones previstos en un principio— la película estuvo acachada. Su duración era de dos horas y veinte minutos. En las *previens* que se hicieron el público señalaba el exceso de metraje y la falta de ritmo como su defecto más acusado. La Universal decidió amputarle veinte minutos a la cinta. La decisión no gustó nada al director, que siempre renegó del montaje definitivo. Tampoco la familia Freud, opuesta desde el principio al proyecto, quedó satisfecha con el filme, y Anna, la hija, escribió desde Londres repudiándolo: “Según nuestra opinión, esta película no refleja ninguna verdad científica ni histórica acerca de la persona y de su trabajo, contrariamente a las pretensiones de sus productores” (Kass, 1993: 208).

Desearo de demostrar que el psicoanálisis no se limitaba al círculo de judíos vicienses, Freud postuló al suizo Carl Gustav Jung, a quien había conocido tres años antes, como primer presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, fundada en el Congreso de Nuremberg de 1910. Los dos trabajaron con denuevo para hacer progresar la nueva ciencia, el maestro desde Viena, el discípulo (y casi hijo putativo) desde la Clínica Psiquiátrica de Burghölzli, cercana a Zúrich. En 1913 ambos librarán una de las más célebres y encamizadas disputas de la historia intelectual del pasado siglo. A partir de entonces Jung seguirá en solitario una personalísima carrera que acabará por convertirlo en

un vidente y taumaturgo de fama mundial. No será ésta la primera escisión dentro del movimiento psicoanalítico, cuya institucionalización fue seguida por la transformación de las divergencias en disidencias. Tampoco sería la última.

En 1991 Carlo Lizzani lleva por primera vez a la pantalla un caso narrado por G. Jung en su autobiografía, a partir de un guión escrito por Francesca Archibugi apenas dos años después rodará *La gran calabaza* (*Il grande coromero*), una cinta pirada en las experiencias del neuropsiquiatra infantil Marco Lombardo Radice. Lizzani cuenta la historia de Emilia Schmidt (Giuliana de Sio), una rica y rica y rica y rica suiza afectada de una presunta esquizofrenia, que ingresa en el hospital enfermos mentales de Burghölzli, donde el joven doctor Jung (Julian Sands), todavía a raíz de la muerte de su hija. El filme está bien ambientado y primorosamente interpretado por De Sio, que sería galardonada con el Premio David di Donatello a la mejor actriz por este trabajo.

El también italiano Roberto Faenza, conocido en España por su versión cinematográfica de la novela de Antonio Tabucchi *Sostiene Pereira* (1996), reconstruye en *A la desgracia* (*Pendimi l'anima*, 2002) la historia de la relación entre Jung (Iain Glen) Sabina Spielrein (Emilia Fox), una judía rusa de 19 años que ingresa en la Clínica psiquiátrica de Burghölzli en 1904 con una “complejísima neurosis” (escribirá Jung Freud, en marzo de 1909), que tratará con éxito en apenas unos meses: el joven analista zúrichés. El relato discurre en dos planos temporales, uno hace foco en la dramática de Sabina; el otro, se centra en las peripecias de una periodista que viaja a la Rusa tras las huellas de la enigmática Spielrein, que había llegado a ser una psicoanalista infantil de renombre antes de que los nazis la fusilaran junto con sus hijas en Rósto. La relación de Jung con Sabina nos revela a un hombre ardoroso y seductor, que no vacila en dejarse arrastrar por la pasión amorosa hasta que ve peligrar su carrera. El título remite abiertamente al nombre que, entre los arquetipos de Jung, recibe el propio fenómeno que se encuentra en todo hombre, frente al *animus* o principio masculino que se halla en toda mujer. Según el psiquiatra Aldo Carotenuto, que publicó por primera vez el diario de Sabina (*Diario di una segreta sinetria*, 1980), la famosa teoría de Jung sobre el espíritu femenino y masculino fue desarrollada en consonancia con las ideas concebidas por Spielrein. Preguntado por la RAI si no piensa que la figura Jung resulta “demasiado negativa y débil” en su película, Faenza responde: “Jung no fue así. Sabina no fue la única paciente con la cual tuvo una historia, además de la evidencia. (...) En esta historia de amor, Jung finalmente parece casi convertirse en el paciente de su ex-paciente, y esto me parece interesante. Para mí, como otros psicoanalistas, es el verdadero enfermo. Sabina es tratada y se cura, él el contrario, no”. Un periplo más exhaustivo por la cinematografía de los realizadores reclamados influidos por la psicología analítica junguiana debería detenerse en figuras como *Fellini octo y medio* (*Otto e mezzo*, 1963), un recorrido por los sueños y la memoria subjetiva del maestro italiano, declarado admirador del zuriqués, o *Per* (*Maniskaitarna*, 1966) de Ingar Bergman, la historia del desesperado dueño de una casa crisis mental cuyos principales síntomas son la mudéz y una lasitud casi catatónica (Bibi Andersson), la joven y hermosa enfermera que la cuida. Tanto el título como el nombre de la protagonista aluden al conflicto entre la persona (la máscara social

alma (el subconsciente), conceptualizado por Jung. Como ha escrito Susan Sontag, con su proverbial lucidez: "Es igualmente apropiado decir que *Persona* narra el duelo entre dos partes míticas de un solo yo: la persona corruptida que es artista (Elizabet) y el alma ingenua (Alma) que sucumbe al entrar en contacto con la corrupción" (1997: 192).

Pero probablemente el mayor hereje que haya dado nunca la institución psicoanalítica haya sido el freudomarxista austriaco Wilhelm Reich, que hubo de soportar los ataques y las persecuciones de prácticamente todos los poderes imaginables. Discípulo de Freud, fue rechazado por el maestro cuando publicó en 1927 su ensayo fundamental, *La función del orgasmo*, en que atribuye los síntomas y rasgos de carácter neurótico a la sexualidad bloqueada por la sociedad opresora. Para él sólo la liberación de la energía sexual a través del orgasmo permitiría una buena salud mental del individuo. Expulsado en 1933 del Partido Comunista y al año siguiente de la Asociación Internacional de Psicoanálisis, fallecería en 1957 en una cárcel de EE UU —a donde se había trasladado en 1939 huyendo de la persecución nazi— acusado de charlatanería y fraude por la construcción del "acumulador de energía orgónica". Woody Allen rendiría un humorístico homenaje al estrafalario aparato inventado por Reich, al que bautizó con el nombre de "orgasmólogo yugoslavo Dusan Makavejev, estrena *Wilhelm Reich, los misterios del orgasmo* (W. R. -*Mysterije orgazma*), una película mezcla de realidad y de ficción que yuxtapone el relato de las relaciones entre Milena, una bella obrera belgradense empuñada en alcanzar el orgasmo perfecto, y un reprimido campeón de patinaje artístico soviético con el estudio en forma de documental de la vida y las teorías de Reich, uno de los próceres de la liberación sexual de los años sesenta. La exhibición de la película —tratándose de Wilhelm Reich no podía ser de otra forma— fue prohibida tanto en la Yugoslavia de Tito como en los países de la órbita soviética. En eso, al menos, estuvieron de acuerdo varsovianos y titistas.



Creen que soy egoísta y marxista, pero eso no es cierto. Si yo me identificara con un héroe de la mitología griega no sería justamente con Narciso; sería con Zeus.
Woody Allen

El diván de Procrusto

Según explica John Kerr en *La historia secreta del psicoanálisis* (1995: 72), Francia el diván a mano por la sencilla razón de era un instrumento estándar para un rollo que tratase a pacientes externos, necesario para la aplicación de procedimientos rutinarios, como el masaje electrogalvánico. Pero Jung, por ejemplo, que no era neurologo, no lo empleaba. Sin embargo, si hay un icono del psicoanálisis, ese es el diván, es el segundo hecho más famoso de la historia de Occidente. El primero pertenecía a Fucius —o Procrustes—, que era el sobrenombre de un bandido del Ática que obligaba a viajeros a tenderse sobre una cama y los estrimaba o mutilaba hasta que coincidieran las medidas del lecho.

La gran aportación del psicoanálisis al cine ha sido proporcionar una nueva coartada a la estructura del filme narrativo —especialmente al americano—, justificando a la vez el trama (enigma, recurrencia, solución final, etc.) y los actos de los personajes. De esta guisa ha introducido un nuevo realismo, ya no por referencia a una realidad tangible, sino intentando la sumisión a las pretendidas leyes del inconsciente (Vernet, 1975: 233). El cine, por su parte, ha ejercido de Procrusto, y lo ha estrimado o mutilado para adaptarlo a sus convenciones narrativas cuanto a sus espurias estrategias comerciales. Y en esta toma y daca entre el psicoanálisis y el cine, ¿qué ha quedado de aquel en las películas que explícitamente hacen referencia a él? Aun siendo enorme la heterogeneidad —la desde el punto de vista genérico como del estilístico— de los materiales que se aproximan a la teoría freudiana, llama la atención la repetición de ciertos estereotipos:

a) La primera gran figura a tener en consideración es la que concierne al método terapéutico. En numerosos filmes aparece algo semejante al procedimiento de cura empleada por Joseph Breuer y Sigmund Freud de 1880 a 1895, y que consiste en hacer que el paciente evoque y reviva los acontecimientos traumáticos a los que se hallan ligados afectos patógenos, con el fin de que se "purgue" de ellos. Acerca de él explica Freud en su *Estudios sobre la histeria*: "Breuer dio a nuestro método el calificativo 'catártico', y declaró que su fin terapéutico era el conseguir el retorno del montante afecto, utilizándolo para mantener el síntoma, y que por haber comprendido un camino falso se hallaba estancado a los caminos normales, que podían conducirle a una descarga" (*Obituario*: 30). El psicoanálisis, como tal, aún no había nacido. Algunas de las primeras películas en las cuales la cura es presentada así son: *Reinas humanas* (Blind Al, Charles Vidor, 1939), *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945), *Pursued* (Pursued Raoul Walsh, 1947), *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1947), *Nido de vibroras*, *De repente*, *el último verano* (Suddenly Last Summer, Joseph Mankiewicz, 1959) y *Marnie*, *la ladrona* (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964). En todos estos filmes el protagonista tiene una conducta anormal, dictada por no se sabe qué. Después de un recuerdo, intencionalmente revivido, nos proporciona la clave del enigma y ¡hérea, finalmente, al héroe de sus obsesiones. A este respecto resulta revelador lo que Lang confiesa Bogdanovich a propósito de su película: "Tuve una discusión con un escritor amigo y me dijo: 'por encima de todo, creo que la rápida curación del final —tras intentar estrangularla con el pañuelo— es ridícula. Ningún enfermo cura tan de prisa. ¡Ni siquiera se defiende!' Y me dijo: 'Bueno, Fritz, en aquellos tiempos

uno no sabía tanto sobre el psicoanálisis". Pero yo sí sabía" (Bogdanovich, 1991: 64). Acaso para los americanos la ciencia del inconsciente aún fuese una *terra incognita* pero Lang era vienes.

b) El segundo tópico consiste en pensar que existe una única situación traumática, generalmente un acto violento del que el personaje principal ha sido testigo o agente involuntario cuando tenía siete u ocho años. Así, los protagonistas de *Rejas humanas*, *Pursued* –un original *western* de intención psicoanalítica–, *Nido de víboras* y *Marnie*, por ejemplo, son delinquentes o malvados porque han sido testigos de una acción violenta infligida a sus progenitores, en algunos casos con consecuencia de muerte. La *re-presión*, que es un mecanismo de lucha por olvidar lo que resulta penoso, deviene pues un proceso natural: ellos amaban a sus padres y la desaparición de éstos se les hizo insostenible. Han olvidado lo que sucedió, reteniendo tan sólo un detalle aislado y aparentemente insignificante (*desplacamiento* y *recuerdo encubridor*): las rayas verticales de *Rejas humanas*, las espuelas y los relámpagos de *Pursued*, la muñeca de *Nido de víboras*, los picaportes y las flores de *Secreto tras la puerta* y el color rojo y el dinero de *Marnie*. Ya que el triángulo edípico es muy difícil de aprehender cinematográficamente, como señala con enorme agudeza Marc Vernet (1975: 225), la "reducción del Edipo a la muerte del padre permite al cine americano evacuar todo deseo y toda sexualidad".

c) Durante la cura psicoanalítica, se denomina *resistencia* a todo aquello que, en los actos y palabras del analizado, se opone al acceso de éste a su inconsciente. En el cine la *resistencia* del enfermo suele limitarse a un mutismo persistente, ora voluntario, ora involuntario (amnesia). Esta renuncia o esta imposibilidad de dialogar lo conducen a perseverar en el error (*compulsión a la repetición*), hasta el punto de sentirse víctima de su destino. Esta *resistencia* es finalmente vencida por la perseverancia en todos los filmes, por los electrochoques (*Nido de víboras*) o por el suero de la verdad, la hipnosis y la sugestión (*De repente, el último verano*).

d) En lo que concierne a las relaciones entre el enfermo y su analista, se organizan en función de una tipología de los personajes que apenas varía de una película a otra. El enfermo suele ser un ser asocial gobernado por umbrías pulsiones. El analista, por el contrario, es bueno, perseverante y desprovisto de prejuicios en su trato con el paciente. Una consecuencia directa de la prevalencia de este estereotipo es que los enamorados y las enamoras acaben por ser los mejores analistas, sean psiquiatras (*Recuerda*) o no (*Marnie*). Para hacerse una idea de hasta qué punto este tópico se halla en los antipodas de la realidad, basta leer esta anécdota que cuenta Janet Malcolm en *Psicoanálisis: la profesión imposible*: "Cuando comuniqué a Aaron mi impresión de que los psicoanalistas eran algo así como una especie de santos, él me lanzó una de esas miradas que suele mostrar cuando se discute sobre alguien o algo que 'considera poco científico', pero en esa ocasión, como dando de mal grado su consentimiento inconsciente, se puso a hablar de dos analistas que habían pecado contra las normas de la comunidad analítica, que habían traicionado su ideal ascético y que habían sido violentamente castigados por su transgresión. Su pecado consistía en haberse casado con sus pacientes" (2004: 132-133). Coronadas o no por el matrimonio, si juzgásemos con tanta severidad las tracciones cinematográficas al "ideal ascético" analítico, habría que retirar de la distribución casi todas las películas desde *Amanda* (*Carefree*, Mark Sandrich, 1938), en que Fred Astaire representa por primera vez en la historia del cine americano a un psicoanalista en la pantalla, hasta *El príncipe de las maras* (*The Prince of Tides*, Barbra Streisand) y *Análisis final* (*Final Analysis*, Phil Joanou, 1992).

A juzgar por este inventario de desatinos, no albergamos dudas de que si Procuca vantara su mítica cabeza se sentiría complacido ante el éxito obtenido por su original "cho", convertido por el cine en *diván psi*; sin embargo, no ocurriría otro tanto con el noclasta patriarca del psicoanálisis, el siempre receloso doctor Freud.

Allen, Moretti y Bertolucci

De entre los cineastas actuales, acaso ningún otro suscita una asociación tan rápida con el psicoanálisis como Woody Allen, cuya extensa producción parece empeñada en confirmar el célebre aforismo de Karl Kraus, según el cual "el psicoanálisis es aquella enfermedad espiritual de la cual considera que ella es su propia cura". Ya en su primer guión, *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New Pussycat?*, Clive Donner, 1965), el protagonista es un psiquiatra obsesionado con el sexo (el Dr. Fritz Fassbinder, al que da vida Peter Sellers), que está mucho más loco que sus pacientes y entreda a uno de ellos (Michael Mes, encarnado por Peter O'Toole) en una delirante sucesión de aventuras amorosas, trata de una desenfrenada farsa que se sustenta en unos *gags* continuadores del humor absurdo de los hermanos Marx. Valga la conversación siguiente como botón de mues-

Doctor Fritz: Le veré el próximo viernes.

Michael: Pero si sólo llevo aquí quince minutos.

Doctor Fritz: No puedo asimilar más de quince minutos de su vida sexual por sesión. Participo en mis sesiones de psicoterapia de grupo. Tengo mucho éxito con ellas. Quiero ver cómo interacciona con los otros pacientes. Le gustará. Es muy interesante. Si decae, cantamos canciones.

Michael: Si realmente cree que me ayudará, iré.

Doctor Fritz: Lo intentaremos... Si falla, probaremos otra cosa. Utilizo muchos métodos poco ortodoxos. Hemos obtenido grandes logros cerrando a pacientes en armarios oscuros.

Posteriormente, las sesiones de diván se darán cita en un cine por el que desfilan una variada retahíla de cuestiones de reconocido encaje analítico: la sexualidad en cualquiera de sus variantes (desde las relaciones de pareja hasta la impotencia, pasando por el toerismo), los vínculos entre hijos y padres (en su caso, como causantes de una mala educación judía), la diferencia entre realidad e imaginación, el miedo a la muerte, amor de transferencia o el psicoanálisis interminable, acerca del cual se produce este conocido diálogo entre Annie (Diane Keaton) y Alvy (Woody Allen) en la "oscurecida" *nie Hall* (1977):

Alvy: Pues claro, no tengo nada que hacer hasta mi sesión con el psicoanalista.

Annie: Ah, ¿vas al psicoanalista?

Alvy: Sí, desde hace sólo quince años.

Annie: ¿Quince años?

Alvy: Sí, le doy un año más y luego me iré a Lourdes.

Más cansado que curado –“ya llevo tres esposas y seis analistas”, reconoce el protagonista de *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997)–, Woody ha abandonado –como Juan Cuelo después de ver *Melinda y Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004)– “las referencias y chistes a la industria *psí* (hace ya varias películas que no invoca el largo espíritu de Freud) después de haberlos hecho adictos no sólo a la hipocondría, sino a las logoterapias de diván del cerebro emocional. Bueno, sí, menciona una sola vez algo relacionado con la vieja dependencia de Woody con el psicoanálisis, justamente nombrando la pastilla que acabó con su largo reinado. Cita de pasada el Prozac, que es como mentar el asesinato de Freud” (EL PAÍS SEMANAL, nº 1.470). ¿Habrá pensado el maduro Woody, después de tantos años de “charjetas de inconsciente”, que ha llegado ya la hora de arrinconar el viejo diván y recurrir al agua de Lourdes de los psicofármacos? Recordemos que ya en *Manhattan* (1979) su hipocondríaco personaje se interesó por las sales de litio.

A Nanni Moretti, argumentista, guionista, director y protagonista de sus películas, en multitud de ocasiones se le ha comparado con Woody Allen, “un realizador muy dado también a jugar a la confusión entre presentación y representación y, además, en la misma línea que sigue Nanni Moretti, empeñado en dar continuidad a un personaje tipo que él mismo interpreta en cada película. Allen, como Moretti, va construyendo filme a filme una personalidad en torno a ese personaje típico, lo va definiendo hasta acabar haciendo que el espectador identifique ya, perfectamente, al personaje con el director” (Valdecantos, 2004: 165). En ambos cineastas conviven, además, sus obras cómicas, epícentros de sus respectivos universos cinematográficos, con otras dramáticas. En las primeras, protagonizadas por un *alter ego* neurótico (el gafotas neoyorquino de Woody y el Michele Apicella de Moretti), las lindes entre el actor, el personaje y la persona nunca están claras, las segundas, abandonan los personajes “tipo” y se adentran con maestría por derroteros dramáticos de calado metafísico. También ambos autores recurren al psicoanálisis en las dos vertientes de su obra.

En 1981, tras cuatro producciones en 8 milímetros y una en 16, Nanni Moretti estrenaba *Sogni d'ora*, su primera cinta en 35 milímetros. El filme, presentado en la Mostra de Venecia de ese año, obtuvo el León de Oro correspondiente al Gran Premio Especial del Jurado, que estaba presidido por el escritor Italo Calvino. La historia que cuenta *Sogni d'ora* es, esquemáticamente, ésta: Michele Apicella (Nanni Moretti) es un cineasta de éxito al que en sucesivos debates sobre su obra se le acusa de hacer un cine difícil, que jamás entenderían un pastor abruccés, un jornalero lucano o una ama de casa de Treviso. Mientras tanto, Michele trabaja en una película sobre la relación con un hombre que se cree Freud y su madre. *La mamma di Freud* ofrece una versión doméstica en clave humorística del complejo de Edipo, según la cual uno de los principales motivos de desencuentro entre el descubridor del citado complejo y su madre es la escasa aportación del hijo a la economía familiar.

Madre: Estoy cansada: yo trabajo a mi edad... ¡Y mira las demás madres!

Freud: ¡Pero yo soy distinto! A mí el dinero no me interesa; soy un poeta, un científico, ¡yo he descubierto el inconsciente! Yo soy Sigmund Freud, ¡eres la madre de un genio!

Michele, que cada vez está más nervioso e intratable, tanto en casa como en el trabajo, empieza a tener una pesadilla en la que es un maestro que se enamora de una

joven alumna (Laura Morante), y durante la cual también sufre un progresivo deterioro físico y anímico. En un último coloquio, antes del estreno de *La mamma di Freud* pastor abruccés, un jornalero lucano y un ama de casa de Treviso irrumpen en la para defender el cine de Apicella. El filme finaliza con una escena en que Silvia, la tudiante, rechaza al profesor que, transfigurado en icántropo, corre tras ella despreciando entre los árboles.

“*La mamma di Freud*”, explica Valdecantos, “era en un principio un texto escrito por prestigioso actor teatral Remo Remotti, en el cual un hombre completamente loco y junto a su madre creyendo ser Sigmund Freud. El argumento se presta fácilmente a verse en una hilarante comedia corta, lo suficiente como para adaptarse a la función trama paralela secundaria, pero con la fuerza expresiva que requería un elemento llanto a liberar la tensión dramática que las angustias de Michele imprimían al conjunto de obra. Tampoco es casualidad que el protagonismo de este filme dentro del filme lo tenga una figura como la de Sigmund Freud, teniendo en cuenta que fue él el creador de la *interpretación de los sueños*” (2004: 57), y la importancia que los sueños tienen en los niveles de lectura de la película: el que se centra en la vida y la obra de Michele, el que cide sobre su trabajo en *La mamma di Freud* y el que narra las pesadillas de Apicella.

Veinte años después, Moretti vuelve a ocuparse del psicoanálisis en *La habitación del hijo* (*La stanza del figlio*, 2001), un sobrio drama naturalista con el que obtendría la Palma de Oro en el Festival de Cannes. El argumento es, resumidamente, el siguiente: (vanni Semnotti (Nanni Moretti), un analista freudiano que vive feliz con su familia como todo ese bienestar se quiebra con la muerte accidental de su hijo. A la pregunt Beatrice Sartori: “¿De dónde surge la necesidad personal de narrar esta historia? ¿Es obsesión, un impulso, la exorcización de un miedo?”, respondía Moretti: “El geminero fue la construcción del personaje de un psicoanalista, sus pacientes y la muerte un hijo. Para el primero, me planteé entender a un hombre dedicado a escuchar a otras las espigas del dolor de otros. No quería hacer un retrato profesional sino del hombre familia y la vida que ha creado para los suyos. La muerte del hijo le enfrenta a su propia incapacidad para hacerlo consigo mismo, para desbloquear su dolor. Su sentimiento culpa y su bloqueo le hacen renunciar a seguir en su actividad profesional” (EL C TURAL, 19/09/2001).

“El psiquiatra de *La stanza del figlio*”, concluye Valdecantos, “como si de un paciente suyo se tratara, redescubre su propia personalidad en el momento en que golpe de infortunio le hace olvidarse, queremos creer que temporalmente, de su digno y de los lazos afectivos que le unen a sus seres queridos y que hacen de él la persona hasta ese instante habíamos visto que era. La muerte de su hijo, la supuesta responsabilidad de su profesión en ella o la injusta e irracional rabia que le lleva a odiar al paciente le impidió evitarla, hacen despertar en un atormentado Giovanni unas reacciones que gradan su calidad de vida y la de su entorno, y que llenan de un dolor contenido pero controlable su relación familiar. A partir del trágico suceso, el mundo en el que vivía el dico no sólo aparenta derribarse sino que en realidad queda patas arriba, se vuelca así mismo; todas las patologías que hasta entonces veíamos en sus pacientes, los comportamientos agresivos, surreales, neuróticos... se manifiestan ahora en las carnes del propio rapeuta. Tanto se parece el nuevo Giovanni al viejo Michele, que caemos en la cuenta que los enfermos que habían desfilado por la consulta desde el inicio del filme no eran; ejemplos de los resultados que distintos problemas puntuales, como el que luego il

sufrir el protagonista, pueden generar en las vidas de personas aparentemente normales, tan normales como podría haberlo sido el propio Michele Apicella" (2004: 221). La idea que parece queremos transmitir Moretti es que la vida es precaria, y nadie, ni el psicoanalista siquiera –supuestamente preparado para lidiar con lo real de la muerte–, está a salvo de la interrupción de lo real: que la frágil frontera que separa el *sufrimiento neurótico* de la *desventura común* se difumina cuando el desencadenante de ésta es la muerte de un hijo. Si al final de *Bianca* (1984), Apicella recitaba a la cámara: "Es triste morir sin hijos". En *La habitación del hijo* Moretti va más lejos: lo más triste es tenerlos y después perderlos.

Pero acaso en ningún otro cineasta europeo haya ejercido el psicoanálisis una influencia tan grande como en Bernardo Bertolucci, que confesaba a Fernando Trueba: "El psicoanálisis, como el marxismo, es un vehículo. Es como tener otro objetivo en la cámara, un objetivo que filme el interior" (EL PAÍS, 14/10/1979). En sus filmes, "repletos de figuras paternas más o menos autoritarias y condenadas a ser aniquiladas, de jóvenes atormentados por deseos incestuosos o de desdoblamientos de la personalidad que delatan inmadureces, neurosis e impotencias" (Rianbanu, 2000: 57), desempeña un papel crucial el complejo de Edipo. No en vano ha reconocido, en referencia a su propia experiencia analítica, que se inicia en 1969, poco después del rodaje de *Partner*, y se prolonga hasta 1985, coincidiendo con el primer viaje a China para la preparación de *El último emperador* (*The Last Emperor*, 1987): "Gracias al psicoanálisis, no sé si directa o indirectamente, mi compromiso en la confrontación con la vida –y, por lo tanto, en la confrontación con la gente, las personas e incluso el público– gradualmente se ha convertido en más amónico. En psicoanálisis no creo que se pueda hablar de curación. Se puede hablar de curación de los síntomas. Lo más importante en el psicoanálisis es que uno llega a aceptarse a sí mismo y por lo tanto a encontrar una armonía consigo mismo que después se refleja en la relación con los demás. Mientras al principio yo hacía un film movido por razones neuróticas, atemorizado por el encuentro con el público, un cine de monólogo (una definición que sé que es reduccionista), poco a poco he pasado a hacer un cine que tiende al diálogo con el público más amplio posible" (Bernardo Bertolucci a Franca D'urazzo Baker, *Cinema nuevo* n° 263).