

## El sueño y el cine.

Octubre, 2015/Abril, 2024.

A Julio Pérez Perucha.

I. La coincidencia en el tiempo del nacimiento del cine y del psicoanálisis nunca deja de señalarse en los trabajos dedicados a su confluencia. Y este particular señalamiento, que se hace casi siempre al principio, suele ser algo así: en el año 1895, Sigmund Freud publica, junto a Joseph Breuer, sus *Estudios sobre la histeria* y los hermanos Lumière realizan la primera demostración pública del cinematógrafo en el sótano del Grand Café en el Boulevard des Capucines de París. Esta forma de comenzar empareja a los dos neurólogos con los hermanos que inventaron el cine, asocia las fantasías sexuales de las histéricas con las imágenes en movimiento proyectadas por el cinematógrafo sobre una pantalla; a la vez que establece una relación metafórica entre el sótano del Gran Café y la llamada mente humana.

Si bien es cierto que este típico modo de iniciar la reflexión sobre cine y psicoanálisis se basa en una construcción historiográfica de corte mítico, a la par que poético, no por ello deja de ser también cierto que este arranque permite abrir las puertas a ciertas verdades históricas.

1. Relacionando a los dos médicos con los Lumière, se apunta a la relación *tensa* con la ciencia y la tecnología que, históricamente, han mantenido tanto el cine como el psicoanálisis.

Por un lado, el cine es una *praxis* que hunde sus raíces en lo técnico-científico, esto es, en el invento del cinematógrafo, una máquina más de la modernidad, un nuevo aparato de goce que aparece tras el reloj, la máquina de vapor, la máquina de coser o la cámara fotográfica y cuya función inicial era descomponer y analizar el movimiento.

Por otro lado, el psicoanálisis es una *praxis* analítica e interpretativa que hunde sus raíces en una 'cura por la palabra' (una "*talking cure*", según la expresión acuñada por Anna O., primer caso de los *Estudios sobre la histeria*) para tratar, lo que Freud llama en 1908, "la nerviosidad moderna" y surge como una deriva divergente –y a la postre como una ruptura– tanto respecto del discurso médico-psiquiátrico de finales del siglo XIX (que hacía equivaler la histeria con la irracionalidad y la capacidad de fingimiento de las mujeres) como de su *praxis sanandi*, basada en vitalicios tratamientos farmacéuticos y en técnicas como el *electroshock* o la hipnosis.

2. La asociación mítica-poética entre las fantasías sexuales de las histéricas y las imágenes cinematográficas también encierra cierta verdad histórica.

En el año 1885, Freud viaja desde Viena hasta París para estudiar con el profesor Jean-Martin Charcot, director del hospital psiquiátrico de la Salpêtrière desde 1882. Charcot, a quien Freud consideró siempre su maestro, impartía sus *lecciones de los martes* en un anfiteatro, donde ponía en escena casos clínicos de histeria, sobre todo casos de mujeres jóvenes.



Sarah Bernhardt en *Cleopatra* (1891).

A estas demostraciones públicas, en las que el doctor examinaba a sus pacientes, acudían tanto estudiantes de medicina como escritores y artistas parisinos en busca de material para sus creaciones así como, por ejemplo, la actriz y empresaria teatral Sarah Bernhardt quien encontraba allí modelos para sus personajes<sup>1</sup>.

Aparte de llevar a cabo esta escenificación pública de los misteriosos cuerpos de las histéricas, Charcot se valía de la cámara fotográfica de Albert Londe para registrar y cuantificar científicamente las posturas corporales adoptadas por estas mujeres durante sus ataques. Estas fotografías psiquiátricas que registraban las contorsiones y los gestos “pasionales” de las histéricas invadieron Europa, llegando incluso hasta Nueva York. Fueron también ampliamente reproducidas en las publicaciones populares de la naciente prensa gráfica (luego industria editorial) y se convirtieron en una importante fuente de inspiración para las actrices del cine mudo que protagonizaban tramas melodramáticas en las que *el histerismo* de las mujeres (sus respuestas excesivas, exageradas) hallaba motivaciones lógicas y comprensibles, tales como los celos justificados, la traición amorosa o la violación. Reconociendo en estas mujeres cinematográficas, y en las divas que las encarnaban, a “las portavoces de una transgresión de la moral burguesa” imperante, las espectadoras de la época empezaron a imitar, en su vida cotidiana, “sus gestos, su modo de vestir y sus peinados”. Apropiándose de la imagen y del estilo de actuación de ‘la mujer cinematográfica’ en la vida real, las espectadoras recrearon socialmente un modelo *histérico* de mujer que no se sometía a “la gestualidad sumisa y la vestimenta moderada” impuesta por el código burgués de comportamiento *femenino* (Georgina Torello, “Con el demonio en el cuerpo: la mujer en el cine mudo italiano (1913-1920), en *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 23, 2006, p. 7: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4096>).

<sup>1</sup> Una hermana de la actriz, que padecía crisis neuróticas y era adicta a la morfina, estuvo al cuidado de Charcot en la Salpêtrière. [https://es.wikipedia.org/wiki/Sarah\\_Bernhardt#Valoraciones\\_cr%C3%ADticas](https://es.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt#Valoraciones_cr%C3%ADticas)

3. El preámbulo que caracteriza las excursiones por el territorio del cine y del psicoanálisis, también establece una conexión metafórica entre el sótano del Grand Café –como primera sala de cine– y el inconsciente como “la Otra escena”, que es una de las expresiones con las que Freud se refiere al inconsciente en *La interpretación de los sueños* (1900). Esta conexión nos remite a los dos espacios –el inconsciente y la sala de cine– que van a dar lugar, a principios del siglo XX, a la aparición de dos artes nuevos: el arte cinematográfico y el arte de la interpretación de los sueños, siendo los sueños “el camino regio” para acceder al inconsciente, en palabras de Freud.

II. Desde principios del siglo XX, el cine y el psicoanálisis se han influido mutuamente y han compartido temas de interés. Con gran rapidez el cine se convierte en un nuevo medio artístico que permite reflexionar sobre el funcionamiento del psiquismo tal y como lo conceptualiza el psicoanálisis. Si bien es sabido que Freud nunca mostró interés por el cine (como tampoco por la pintura o la música, ya que, como él mismo reconoce en su ensayo sobre *El Moisés* de Miguel Ángel, estas artes no estimulaban su vida anímica como sí lo hacía la literatura, la poesía, el teatro o la escultura), otros psicoanalistas contemporáneos suyos sí que veían en el cine un objeto de gran interés psicoanalítico.



*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Victor Fleming, 1941).

El psicoanalista Otto Rank arranca su estudio sobre *El Doble* (1914), un tema proveniente de la literatura Gótica que Freud retomará en su ensayo sobre estética dedicado a *Lo siniestro* (1919), con un análisis de la película *El estudiante de Praga* (Stellan Rye y Hanns Heinz Ewers, 1913).

Otros psicoanalistas contemporáneos de Freud consideraron que el cine, aparte de representar la realidad del mundo moderno de un modo que rompía de forma radical con los límites de la fotografía y del teatro, lograba representar “los modos erráticos” del psiquismo humano así como los movimientos de la imaginación. “Sólo la técnica cinematográfica permite la rápida secuencia de imágenes de una forma que se aproxima a nuestra propia facultad imaginativa”, escribió la psicoanalista Lou Andreas-Salomé entre 1912 y 1913. A finales de febrero de 1913, esta “poeta del psicoanálisis” (según la llamaba Freud) señala que “las películas realmente juegan un papel de no poca significación para nosotros” así como formula una de las preguntas que más reaparecerán en los intentos posteriores de reunir, de encontrar la correspondencia, de potenciar el diálogo, entre

el psicoanálisis y el cine: ¿cuál es (si existe) la conexión entre el cine y la mente humana, entre las técnicas cinematográficas –su movimiento, sus imágenes, su ilusión– y los procesos del pensamiento y de los afectos, del sueño y de la imaginación, que preocupan al psicoanálisis? (Vicky Lebeau, *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows* (Shortcuts), Wallflower Press, 2001, pp. 2-3).

Por otro lado, la teoría psicoanalítica despierta el interés de los artistas surrealistas en el París vanguardista de la década de 1920, “una época en la que los bancos estallan, en la que las revueltas se desencadenan, en la que los cañones comienzan a salir de sus arsenales” (*Manifiesto de los surrealistas* [1930], 1989, p. 124). Del psicoanálisis atrae a los surrealistas tanto las herramientas que éste ofrece para desarrollar una escritura poética cinematográfica (la creación de imágenes oníricas, la ruptura con la articulación narrativa de las imágenes, “las asociaciones libres” por medio del montaje) –“reivindico, pues, los films fantasmagóricos, *poéticos*, en el sentido denso, filosófico de la palabra, films psíquicos”, responde Antonin Artaud a una pregunta sobre qué tipo de películas le gustaría crear<sup>2</sup>, así como la cuestión del potencial político del psicoanálisis.



Decorado de Salvador Dalí para el sueño de Gregory Peck en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945).

Los surrealistas abandonan el relato convencional y emparentan el guión cinematográfico “a *la mecánica de un sueño*, sin ser él mismo un sueño”. Es decir que no se cuenta una historia por medio de “la ligazón lógica” de hechos narrativos, sino que se proyecta una secuencia de estados o de situaciones ligadas a “los impulsos activos” del Inconsciente por medio de la “unión”, la “vibración” y el “choque” de las imágenes<sup>3</sup>.

Los surrealistas también se suman a la propuesta educativa experimental que Freud, un ateo militante desde su época de colegial, plantea en *El porvenir de una ilusión* (1927); a saber: sustituir la educación religiosa por la educación “irreligiosa”, ya que, como señala André Breton, “todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*” (André Breton, *Manifiesto del surrealismo* [1930], 1992: 168). Esta sustitución de la educación religiosa por la irreligiosa es para Freud la forma más realista de llegar a aproximarnos

<sup>2</sup> Antonin Artaud, en *El cine*, Alianza editorial, 1988, p. 7.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, “*La concha y el reverendo*” [1928], en *El cine*, Alianza editorial, 1988, pp. 11-12.

culturalmente a lo que él llama “la edad de oro” (*El porvenir de una ilusión*, p. 2962), expresión que retomará Luis Buñuel para el título de su segunda película, tras *Un perro andaluz*. Si bien a Freud no le parece posible que se pueda desarrollar una nueva regulación cultural de las relaciones humanas que no se base en “la yugulación cultural” de los impulsos hostiles y de las tendencias destructoras (anti-sociales y anti-culturales) que nos habitan; también defiende que, si se liberase a la educación escolar y familiar de las doctrinas religiosas, al adulto no le sería luego tan difícil ni dominar sus deseos de carácter destructor o anti-social ni asumir los necesarios preceptos de la cultura por medio de los argumentos de la razón y de la inteligencia. Además, desterrando la religión de la civilización europea, se dejaría de emplear la educación “abusivamente” para someter a los niños a “un régimen de restricción intelectual” y a las niñas, con especial ahínco, a una “coerción mental sexual” consistente en prohibirles ocupar su pensamiento con los problemas de la vida sexual (*El porvenir de una ilusión*, p. 2987).

Los surrealistas fueron, entonces, los primeros creadores y teóricos cinematográficos en reivindicar la dimensión poética-onírica del cine así como en destacar el alcance político del psicoanálisis y del propio cine, abriendo así un camino que, a lo largo del siglo XX, va a ser transitado tanto por cineastas (Bergman siempre es el más citado) como por filósofos y teóricos de la cultura, muchos de los cuales, si no provienen directamente del campo del cine, se aproximarán a él como un medio artístico fundamental para el análisis social y cultural.



Desde la Escuela de Frankfurt durante las décadas de 1930 y 1940, el trabajo post-mayo del 68 de Narboni y Comolli en la revista *Cahiers du Cinéma*, la configuración de “la teoría feminista del cine” a mediados de la década de 1970 (vía la revista británica *Screen* y la revista estadounidense *Camera Obscura*) hasta la obra filosófica de Joan Copjec o Slavoj Žižek; el psicoanálisis, inventado por Freud y retransmitido por la enseñanza de Jacques Lacan desde la década de 1950, ha dejado una impronta significativa en el pensamiento occidental del siglo XX dedicado al cine, impronta reforzada también, de forma involuntaria, por sus numerosos detractores.

Con todo, un siglo después de la conjunción establecida entre el cine y el psicoanálisis por mediación del “movimiento surrealista”, no parece que haya calado aún, entre los psicoanalistas, la idea básica anunciada por el investigador y teórico surrealista Antonin Artaud en “Brujería y cine” (Catálogo del *Festival del film maldito*, 1949); a saber: que el punto de encuentro entre el psicoanálisis y el cine no es otra cosa que el lenguaje audiovisual, puesto que para Artaud “el sustrato específico del cine” –exactamente igual que el sustrato específico del sueño– es que es “un lenguaje” cuyos “medios de representación” o de “escritura” son “principalmente imágenes visuales” (Freud)<sup>4</sup>.

[La escritura] no es nunca simple *inscripción*, incluso en las apariencias de lo que se promueve como audiovisual [sino que es] algo que se articula como hueso cuya carne sería el lenguaje.

Jacques Lacan, *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante* (1971), p. 139.

---

<sup>4</sup> Antonin Artaud, “Brujería y cine” (en *El cine*, p. 13) y Sigmund Freud en “Múltiple interés del psicoanálisis” (1913), 1857-1858.