



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

González Muñoz, Ricardo Adrián

Freud y el cine: un encuentro fallido

Ética y Cine Journal, vol. 15, núm. 3, 2025, Noviembre-Marzo 2026, pp. 51-64

Universidad de Buenos Aires

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v15.n3.51421>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564483199009>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Freud y el cine: un encuentro fallido

City lights | Charles Chaplin | 1931

Ricardo Adrián González Muñoz*

Corporación Universitaria Comfacaucá-UNICOMFACAUCÁ

Recibido: 10/12/2024; Aprobado: 06/07/2025

Resumen

Desde sus inicios, psicoanálisis y cine han compartido una relación harto particular, en la que la tensión entre simpatía y aversión ha sido el común denominador. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, el psicoanálisis y el cine tuvieron su origen, ascenso, consolidación y auge en el escenario cultural de occidente, en el que han influido de manera tal que no es concebible ni explicable la cultura sin el uno o el otro: psicoanálisis y cine, son elementos indisolubles de nuestro acervo cultural. Partiendo de una investigación de carácter documental, que incluye la revisión de textos epistolares y teóricos de Freud y de otros autores, así como de documentos audiovisuales, se propone realizar un breve itinerario sobre los caminos de encuentro y desencuentro entre el cine y el psicoanálisis en la época de Freud, sus tentativas de aproximación, las discrepancias al interior de la organización psicoanalítica respecto de este acercamiento, las posturas del propio Freud respecto del cine, las caracterizaciones y apariciones del mismo Freud en la pantalla grande, luego de su muerte, finalizando con una referencia a un fallido encuentro entre Freud y Chaplin que quizá, implique la aproximación más cercana y amable del padre del psicoanálisis al cine.

Palabras clave: Psicoanálisis | Cine | Freud | Chaplin

Freud and cinema: a failed cross

Abstract:

Since their inception, psychoanalysis and cinema have shared a very particular relationship, in which tension between sympathy and aversion has been the common denominator. Between the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century, psychoanalysis and cinema had their origin, rise, consolidation, and boom in the Western cultural scene, where they have influenced it in such a way that culture without one or the other is inconceivable and inexplicable: psychoanalysis and cinema are inseparable elements of our cultural heritage. Based on documentary research, which includes a review of letters and theoretical texts by Freud and other authors, as well as audiovisual documents, this paper proposes a brief itinerary of the paths of agreement and disagreement between cinema and psychoanalysis in Freud's time, his attempts at rapprochement, the discrepancies within the psychoanalytic organization regarding this rapprochement, Freud's own positions on cinema, the characterizations and appearances of Freud himself on the big screen after his death, ending with a reference to a failed encounter between Freud and Chaplin that perhaps implies the closest and most friendly approach of the father of psychoanalysis to cinema.

Keywords: Psychoanalysis | Cinema | Freud | Chaplin

Introducción¹

1895, año en el que los hermanos Lumière proyectan por primera vez al público *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* [La Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir], una pieza de 46 segundos de duración, que abriría el camino de la naciente industria cinematográfica, es el mismo año en que Freud y Breuer publican sus *Studien über Hysterie* [Estudios sobre la histeria], texto inaugural e hito fundante del psicoanálisis; también el famoso sueño de la inyección de Irma tiene lugar en este año, al

igual que los rayos X, que, como el cine y el psicoanálisis, develaban aquello que está oculto a simple vista, son descubiertos por Röntgen a finales de 1895. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, el psicoanálisis y el cine tuvieron su origen, ascenso, consolidación y auge en el escenario cultural de occidente, en el que han influido de manera tal que no es concebible ni explicable la cultura sin el uno o el otro: psicoanálisis y cine, son elementos indisolubles de nuestro acervo cultural actual. No obstante, y pese a la cercanía y contemporaneidad de estos descubrimientos, su relación comenzó por ser más bien fría, distante, y hasta

* ragmaros0@gmail.com

tensa, aunque luego llegaría a ser, verdaderamente, una relación de mutuo beneficio, tanto más cuanto que el cine fue el dispositivo más expedito de masificación, y popularización de la figura de Freud y del psicoanálisis, al precio, eso sí, de una cierta trivialización tanto de su creador como personaje de ficción, como de la propia teoría. El recorrido que se realizará a través de estas páginas versará precisamente de ese camino de encuentros y desencuentros entre el cine y el psicoanálisis y de su compleja y ambigua relación, empezando por la distante y poco amable postura de Freud sobre el cine, pasando por la búsqueda de la industria cinematográfica para usar el psicoanálisis como fuente de historias o referente de las mismas, continuando con la imposición de la figura, un tanto caricaturizada, de Freud como personaje cinematográfico de primer nivel, para terminar, a manera de epílogo, con una aproximación más amable, que hiciera Freud a la cinematografía, a través de la figura de Chaplin.

I. Freud va al cine: Desencanto

Durante la visita de Freud a los Estados Unidos, en septiembre de 1909, invitado por la Clark University en Worcester, Massachusetts, para impartir sus conferencias introductorias al Psicoanálisis, ocurre quizá el primer encuentro directo entre el médico vienes y el cinematógrafo, cuando Abraham Brill, quien fuera reconocido como pionero del psicoanálisis en los Estados Unidos, en un acto de cortesía para con su maestro, lo invitara junto con Ferenczi, a una función en una sala de cine de Manhattan, en Nueva York, para ver unas *moving pictures* que se ofrecían en la cartelera del día. Jones (1957) en su conocida biografía, señala: “fuimos a un cine, donde vimos una de estas primitivas películas de la época, con abundancia de carreras y persecuciones. Ferenczi, con su manera infantil, se mostró muy excitado. Freud, en cambio, no hizo más que divertirse tranquilamente. Era la primera vez que ambos veían una película” (p. 56).

Pese a ser el primer film que viera Freud en su vida, sorprende, en un hombre tan minucioso, detallista y de tan refinado gusto artístico, el laconismo y la displicencia con que despachara dicha experiencia, a la que califica de “espectáculo de feria” (Laso, 2011, p 8); cabe aclarar que para la fecha (1909), el cine, apenas en ciernes, aun no alcanzaba la brillante complejidad expresiva de décadas posteriores; asimismo la discusión sobre el estatuto

del cine, aunque iniciada, aun no contaba con fuerza ni trascendencia en los círculos intelectuales de Europa; es a partir de 1911, con el trabajo de Canudo² cuando la discusión en torno a la naturaleza artística del cine, alcanza notoriedad.

Freud, como era previsible por su decimonónico talante y sus clásicas inclinaciones, más que atraído por la rutilancia y el derroche técnico del cinematógrafo en la modernísima Nueva York de principios del siglo XX, estaba especialmente interesado en conocer el *Metropolitan Museum* y su extensa y exquisita colección de arte griego y egipcio (Jones, 1957, p. 56); curiosidad que fue satisfecha días antes de su apático encuentro con el cinematógrafo, que no era para él, más que entretenimiento equiparable al de los ilusionistas y pseudo científicos, cuyos espectáculos pululaban en modestos teatrillos de cualquiera de las grandes ciudades europeas.

El episodio neoyorquino del cinematógrafo y sus *moving pictures*, sería pues la primera referencia documentada del contacto de Freud con el cinematógrafo, no obstante, existe, sin embargo, una breve, pero interesante alusión a una experiencia de Freud con la pantalla, a través de las “linternas mágicas” que vale la pena señalar. La referencia en cuestión corresponde a una carta dirigida a su familia, fechada en Roma, el 22 de septiembre de 1907. En ella, Freud le comparte a sus hijos parte de lo que hace durante sus vacaciones en Roma, hospedado cerca de la Piazza Colonna. En las noches, Freud baja a la calle y se reúne con la multitud que se agolpa en la plaza, entre curiosos y turistas; a un lado de la plaza, una banda militar ameniza la velada pública, mientras que sobre el tejado de una casa, al otro lado de la plaza “hay una pantalla en la que la *società italiana* hace proyecciones con una linterna mágica”³ (E. Freud (*Ed*), 1960, p. 261. La traducción es nuestra). Freud, aclara, que dichas proyecciones se tratan en su mayoría de anuncios publicitarios, matizados con imágenes de paisajes y glaciares, para distraer a las personas, “pero como si esto no fuera suficiente, el aburrimiento se ve interrumpido por *breves espectáculos cinematográficos* por los que los niños adultos (incluido su padre) sufren tranquilamente los anuncios y las fotografías monótonas”⁴. (E. Freud (*Ed*), 1960, p. 261. La traducción es nuestra). Pareciera advertirse en estas líneas un cierto gusto por los breves espectáculos cinematográficos que se intercalan entre la publicidad y las sosas instantáneas paisajísticas, cuanto más tanto que se queja por lo exiguo de las presentaciones: “sin

embargo, son tacaños con estas cositas, así que he tenido que mirar lo mismo una y otra vez”⁵ (E. Freud (*Ed*), 1960, p. 262. La traducción es nuestra), y hasta se reconoce cautivado por la inminencia de una nueva reproducción del corto cinematográfico ya visto varias veces antes, que lo fuerza a volver a su lugar con expectación, aun cuando ha decidido marcharse: “Cuando me vuelvo para irme, detecto cierta tensión en el público, lo que me hace mirar de nuevo, y ya ha comenzado una nueva actuación, así que me quedo ahí”⁶ (E. Freud (*Ed*), 1960, p. 262. La traducción es nuestra). Estas curiosas confesiones a sus hijos, cargadas de una amable disposición hacia los espectáculos cinematográficos que disfruta en sus vacaciones, contrasta ampliamente con su ulterior postura ante el cine cuando esta industria toca a las puertas del psicoanálisis, sugiriendo que, como espectáculo de variedades, para días de asueto, la cinematografía no le era, en modo alguno, enfadosa a Freud.

II. El cine en la pluma de Freud: Displícencia

La relación de Freud con la gran pantalla nunca fue buena ni mucho menos cercana; incluso en las pocas grabaciones caseras donde aparece, se puede adivinar una cierta expresión de molestia e incomodidad en su cansado rostro, cuando la cámara se dirige a él. No sorprende, por tanto, la escasa, o casi nula alusión al cine en su escritura: si se revisa su obra en busca de referencias al cine, no se encontrarán más que dos.

La primera, ambigua y poco amable, aparece en la primera de las conferencias introductorias del psicoanálisis de 1915-17. Freud se vale del cine como ejemplo para explicar los problemas que enfrenta el análisis en cuanto a credibilidad y apoyo por parte de la familia en un tratamiento, por cuenta de sus expectativas equivocadas, y deslizándose de paso una incisiva insinuación acerca de lo vulgar de la afición a este nuevo entretenimiento:

Los parientes incultos de nuestros enfermos —a quienes solamente les impresiona lo que se ve y se palpa, de preferencia las acciones como se ven en el cinematógrafo—, nunca dejan de manifestar su duda de que «meras palabras puedan lograr algo con la enfermedad». Desde luego, es una reflexión tan miope como inconsecuente. (Freud, 1991[1915], p.15).

No es, ciertamente, una referencia muy halagüeña al cine, por cuenta de la relación que sugiere, imposible de soslayar, dada la forma en que está escrita, entre la

afición al cinematógrafo y la incultura: nuevamente pareciera intuirse en Freud, una valoración del cine como un puro entretenimiento vulgar propio de personas de escasas luces y falta de ilustración. En favor de Freud, empero, habría que aclarar que para aquel momento (1915), la mayoría de las películas que presentaba el cinematógrafo y que tan gran acogida había recibido en las clases populares, continuaban siendo aquellas *moving pictures*, similares a las presentadas en la sesión a la que asistió, con poco entusiasmo, en su visita a Nueva York: “lo que se proyectaba en el cine, seguramente llegado a Europa desde América eran películas de tortazos de crema, caídas, corridas, etc.” (Saban, 2014, p. 36).

La segunda y última vez que Freud hace una referencia a un film en sus escritos, lo hace de una manera velada e indirecta, a tal punto que, las más de las veces, la misma pasa desapercibida. Se trata de una nota al pie en el segundo capítulo de su ensayo “*Lo Ominoso*” [*Das Unheimliche*] (1919), y corresponde a un comentario a la obra de Otto Rank, “El doble” (1913) con relación a la película *Der Student von Prag* [*El estudiante de Praga*], (1913), dirigida por Stellan Rye y Paul Wegener, la cual es referida por Rank en su estudio. La película, que toma su argumento del Fausto de Goethe, y que aborda, por primera vez en el cine, el tema del *döppelgänger*, sirve a Freud para ejemplificar una de las formas principales de la emergencia de lo ominoso [*Unheimliche*]. Lo curioso de la referencia es que, en la nota al pie, Freud no se refiere ni a los directores del film, ni al film como tal, sino al escritor de la historia y el guion para la película, H. H. Ewer. Se transcribe a continuación la nota al pie, en la que Freud parece más hacer referencia a una obra literaria, que a un film:

En la obra de H. H. Ewer “El estudiante de Praga” del cual ha partido el estudio de Rank sobre el doble, el héroe prometió a su amante no asesinar a su oponente en el duelo. Pero en camino al campo del honor se encuentra a su doble, que ya ha matado a su rival. (Freud 2014 [1919] infra p. 101)

No será baladí señalar que *Der Student von Prag* [*El estudiante de Praga*], (1913), puede considerarse uno de los antecedentes directos del cine expresionista alemán, que abriría la puerta a joyas cinematográficas como *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*El gabinete del Doctor Caligari*] de Robert Wiene, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, [*El Golem tal como vino al mundo*] de Carl Boese y Paul Wegener, ambas filmadas en 1920 y *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [*Nosferatu, una sinfonía del horror*], de F.W. Murnau, de 1922, inaugurando con

ello, la etapa de un cine más maduro y con visión artística, muy lejano del ramplón espectáculo casi circense de acrobacias y pastelazos de los *moving pictures* que viera Freud en el verano neoyorquino de 1909.

El cine expresionista alemán fraguó un estilo único y característico, profundamente subjetivo que mostraba una versión singular y deformada de la realidad a través de la desfiguración plástica de escenarios, y personajes; basta recordar, por ejemplo, los sinuosos y afilados contornos de las edificaciones del *caligarismo*⁷, escenografías cuya fuerza de presencia en escena les otorga una cierta dimensión terrorífica que inunda la pantalla con una opresiva y asfixiante oscuridad; El maquillaje recargado de los actores y actrices, así como el contraste entre luces y sombras, el claroscuro, al igual que la perspectiva distorsionada de la cámara, con los planos diagonales y la irrealidad manifiesta de los decorados son propias de la estética visual del cine expresionista. En términos generales se pueden identificar rasgos comunes en las diferentes manifestaciones del movimiento expresionista en el cine, que permiten aproximar una caracterización del mismo, como una visión intimista y oscura de la realidad, que produce, a través de la deformación del espacio, del tiempo y las figuras, una sensación de extrañamiento del mundo, y una primacía de la emoción y lo irracional sobre lo racional y lo objetivo, concentrando en los argumentos (la maldad, lo sobrenatural, el mundo de los sueños) y personajes (el loco, el autómatas, el sonámbulo, el muerto), temáticas estrechamente relacionadas con el concepto de lo *Unheimlich* psicoanalítico, definido por Freud (2018 [1919]) como afecto estético.

Este corto, pero trascendental movimiento artístico y cultural, que duró poco más de una década, entre 1913 y 1926, cifró las bases de la estética visual y los contenidos de géneros cinematográficos tan importantes como el cine negro, el terror, el suspenso, el cine fantástico y el de ciencia ficción, a través de temáticas misteriosas e irracionales como el retorno de la muerte o la maldad sobrenatural, y personajes clásicos como el vampiro, el monstruo, el doble, el poseído o el ciborg.

Luego de esta dispensable digresión sobre el cine expresionista alemán en la época de consolidación y expansión del psicoanálisis, que podría cifrarse entre *Introducción del Narcisismo* (1914) e *Inhibición, síntoma y angustia* (1926), que da cuenta, de la gran influencia no solo a nivel social, sino cultural y artístico del cine en la época de Freud, habremos de seguir sopesando la tensa relación entre el séptimo arte y el freudismo, ahora des-

de los intentos de acercamiento de la gran industria cinematográfica hacia el psicoanálisis y a la propia persona de Freud.

III. El cine va a Freud: Desencuentro

El séptimo arte y su floreciente industria, tendrían ocasión de incordiar al sobrio y erudito descubridor del inconsciente; pero esta vez, por el cariz de la situación, la cuestión pasaría de ser una simple molestia, como la del primer encuentro, a una franca resistencia, soportada en el desagrado y en un cierto desprecio hacia Hollywood y los nuevos valores que representaba: se trata del ofrecimiento económico que le hiciera en 1924, el productor y director de cine, de origen judío, Samuel Goldwyn, con la intención de obtener su colaboración como asesor científico en la producción de películas que contaran las grandes historias de amor de la humanidad; muy al estilo de Hollywood, la noticia atrajo todos los reflectores e incluso fue publicada en el *New York times*, antes de que el propio Freud supiera de dicha propuesta, que iría acompañada de la ‘princesca’ suma de 100.000 dólares para que el creador del psicoanálisis se sumara al proyecto” (Saban, 2014, p. 37). El proyecto cinematográfico de Goldwyn aspiraba a que Freud “comercializara” sus estudios y escribiera una historia para el cine o bien viajara a América y ayudara “a conmover los corazones de este país”, según señalaba el artículo del *times* (Gay, 1989, p. 506).

Freud, pese a lo generoso de la oferta, se negó en redondo, no solo al proyecto, sino incluso a recibir al futuro co-fundador de la MGM, con todo y su jugosa propuesta económica, que, valga decir, hartó habría ayudado a las exiguas finanzas de la *Verlag*, la editorial de la Asociación Psicoanalítica Internacional, que para esos días no pasaba sus mejores tiempos e incluso al propio Freud, cuya economía, como ya es sabido, nunca fue boyante (Saban, 2014). Tal como la propuesta, la respuesta de Freud se hizo eco en los medios, con un lapidario titular del *times* del 24 de enero de 1925 que rezaba: “Freud ignora a Goldwyn. El psicoanalista vienés no está interesado en la oferta cinematográfica”. Según lo señala Gay (1989), a partir de una entrevista a Freud publicada en el medio vienés *Die Sunde*, su respuesta a la propuesta de Goldwyn se dio a través de una misiva con una única y lacónica línea: “No tengo intenciones de ver a Mr. Goldwyn” (p. 507). Frente a este hecho, Jones (1957), refiere que Sachs comentó que dicha ne-

gativa telegráfica a Goldwyn, habría causado una sensación mayor en Nueva York que la de la publicación de su *Traumdeutung*.

La negativa de Freud se dio, en parte por su actitud de distancia hacia la industria hollywoodense, y en parte porque ya había comprobado, muy a su pesar, que la fama mundial que se había granjeado como figura del pensamiento de su época, antes de ser una expedita oportunidad para promover el conocimiento del psicoanálisis, había generado, con la acelerada popularidad de su descubrimiento, una idea superficial y errada del psicoanálisis, así como la incómoda atención hacia su modesta persona, de periodistas, admiradores y charlatanes, que en su nombre o en el del psicoanálisis aprovechaban para timar a los incautos. Ya antes —en el verano del 24—, el nombre de Freud se había visto envuelto en una gran expectativa mediática en los Estados Unidos, todo a causa de que Robert R. McCormick⁸, el famoso, y no menos poderoso editor del Chicago Tribune, le había ofrecido la suma de, al menos, 25.000 dólares, en el marco del caso denominado “el crimen perfecto” por analizar a los famosos asesinos Leopold y Loeb, quienes se encontraban en juicio por el crimen del adolescente Robert Frank; oferta que Freud también rechazó. Por estas y otras razones, Freud creía que este tipo de fama le era en realidad contraproducente y la consideraba “un peligro para logros más serios” (Gay, 1989, p. 507).

Por otro lado, cabe señalar algunos sucesos en la vida de Freud, que hacían de este momento particular de su vida, una época muy poco propicia para iniciar nuevos retos, que, seguramente también contribuyeron a su infranqueable negativa a Hollywood: recapitulemos un poco, ubicándonos en la primavera de 1923, cuando Freud se entera que padece cáncer de paladar.

Pese a las intenciones de disimular el diagnóstico, de sus médicos y de su hija, Anna, e incluso a las propias tentativas de encubrir o mitigar en algo la temible noticia, que llevaron a Freud a tratarse, en primera instancia, con un médico rinólogo, Marcus Hajek, de cuya capacidad y destreza, él mismo dudaba (Gay, 1989, p. 469), y a una chapucera intervención quirúrgica que quizá agravara más o acelerara su enfermedad, Freud ya sabía que la lesión que tenía en el paladar blando era un epitelio-ma⁹, y no “una mala leucoplasia¹⁰”, como había intentado presentarla su colega médico y amigo, Félix Deutsch, a quien, en abril de ese mismo año, le pide que le prometa que lo ayudaría a “desaparecer de este mundo con decencia”, temiendo ya el lento y prolongado sufrimiento que le esperaba (Gay, 1989, p. 471).

A mediados del 23, recibe, quizá, la peor noticia de todas, y de la que, según sus propias palabras, nunca pudo reponerse, peor aún que el cáncer, pues llegó a conmovirlo hasta las lágrimas y grabarse en fuego en su alma, al punto de reconocer, en conversación con Ferenczi, que dicha noticia lo había llevado a padecer depresión. La muerte de su nieto, Heinele, de cuatro años de edad, acaecida en el verano de ese fatídico año, a causa de la tuberculosis; Heinele era el hijo menor de su hija Sophie, quien había fallecido, en estado de embarazo, en 1920 por la gripe española, pérdida que hasta ese momento había significado el dolor más grande en la vida de Freud.

Es difícil precisar, desde luego, si estos luctuosos y desesperanzadores hechos tuvieron que ver con la decisión de Freud de negarse a incursionar en un nuevo campo para el psicoanálisis. Quizá en otro momento o en circunstancias diferentes de su vida, la negativa al cine habría sido tan rotunda como lo fue, sin embargo, es indudable que en esos años Freud no tenía la mejor disposición para nuevos proyectos: en carta a su amigo Oscar Rie, le confiesa “Para mí él [su nieto] significaba el futuro, y con él me han arrebatado el futuro (Gay, 1989, p. 472)

IV. Geheimnisse einer filmischen Seele

Freud dudaba de que el psicoanálisis pudiera tener cabida y ser interpretado y presentado adecuadamente al público en el cine: “mi objeción principal sigue siendo que no me parece posible representar nuestras abstracciones de manera respetable con medios visuales” le dice a Abraham, en una carta de junio de 1925, en la que rebatía, esta vez, una propuesta de la productora cinematográfica más importante en la alemana república de Weimar, la *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA), para “autorizar” el uso del psicoanálisis en el cine. La negativa de Freud también se basaba en la preocupación por la utilización que los detractores del psicoanálisis pudieran hacer de la asociación entre la industria cinematográfica y el psicoanálisis, para atacar al movimiento. Aunque la negativa de éste a facilitar la incursión del psicoanálisis en la cinematografía fue rotunda, el intento sucumbió solo en parte y a expensas de Freud, pero la intención permaneció incólume, y la tentación buscó senderos menos desapacibles.

A la postre, la persistencia del productor de la UFA, Hans Neumann, dio sus frutos y la invitación fue acogida por Karl Abraham y Hanns Sachs. Desoyendo las

renuencias de Freud, Abraham y Sachs participaron en la elaboración de un guion para un film de divulgación científica sobre la teoría psicoanalítica del cual surgiría, en 1926, la película “*Geheimnisse einer Seele*” [*Misterios de un alma*], bajo la dirección de Georg Wilhelm Pabst, uno de los directores más influyentes en la historia del cine, quien es reconocido como uno de los creadores del lenguaje cinematográfico moderno (Laso, 2011, p. 11); junto a él, se encontraba involucrado en el proyecto, el gran actor alemán Werner Krauss, recordado por representar al psiquiatra en la magistral *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*El gabinete del Doctor Caligari*], quien sería el encargado de dar vida en la pantalla por primera vez a un analizante; el papel del *Dr. Orth*, el analista, correría a cargo del actor Pawel Pawloff, quien había interpretado al juez de instrucción Petróvich en *Raskolnikow*, la adaptación cinematográfica de *Crimen y Castigo*, hecha por Robert Wiene, en 1923. Las calidades del director y los actores involucrados, evidencian que el proyecto de la UFA con el psicoanálisis era muy serio, robusto y con una cierta intencionalidad pedagógica (la propuesta incluía, además, la entrega de un folleto informativo sobre psicoanálisis a cada espectador).

Es entonces “*Geheimnisse einer Seele*” [*Misterios de un alma*], la primerísima colaboración entre Psicoanálisis y cine, aunque, como se sabe, no la última; sin embargo, esta pieza fílmica se constituye en hito ya que fue “el primer producto comercial de la industria cinematográfica que versó de forma exclusiva sobre el método de curación psicoanalítico” (González de Pablo, 2010, p. 170), esto es, que el psicoanálisis no cumplió funciones solo de asesoría, sino que fue la base de la historia y protagonista en primer plano del film.

En carta a Ferenczi, del 14 de agosto de 1925, a propósito de la inminencia del inicio del proyecto fílmico con la UFA, Freud sigue siendo categórico en su rechazo respecto a la relación entre el cine y el psicoanálisis: “La filmación, según parece, es tan inevitable como el pelo a la *garçon*, pero yo no me dejaré hacer ese corte y tampoco quiero verme involucrado personalmente en la producción de ninguna película». Y así fue. Luego de su estreno, el 24 de marzo de 1926, “*Geheimnisse einer Seele*” [*Misterios de un alma*], recibió honrosas críticas del medio cinematográfico alemán, que reconoció la maestría del director, encumbrando el film como un triunfo del cine de la época; por otro lado, y, como lo había previsto Freud, los detractores del movimiento psicoanalítico no desaprovecharon la ocasión, sobre todo en Reino Unido para arrear sus ataques. Afilan-

do la pluma como estilete, los periódicos ingleses lanzaron críticas feroces a Freud y al psicoanálisis, afirmando que “habiendo fracasado en su intento de lograr apoyo para sus teorías en los círculos profesionales, había descendido, en su desesperación, al recurso teatral de hacer la propaganda de sus ideas entre el populacho, mediante la exhibición de una película” (Jones, 1957, p. 138)

Habida cuenta de la ruptura –por causa del proyecto cinematográfico– con Sachs y Abraham, quien, aunque para la fecha del estreno ya había muerto, había sufrido en sus últimos días un distanciamiento con su maestro, por cuenta de esta situación, Freud, flanqueado por sus escuderos, Jones y Ferenczi, arreció su postura de rechazo hacia el cine y hacia cualquier acercamiento del psicoanálisis a éste, postura que mantendría hasta el fin de sus días. No obstante, es preciso señalar que, dentro de la organización psicoanalítica, concretamente en el seno de la *Verlag*, la negativa a crear un puente entre el cine y el psicoanálisis tuvo un cierto matiz, no exento de ambigüedad. De acuerdo con lo que plantea Jones (1957), existiendo en Freud una mínima duda respecto de las objeciones que tenía sobre la posibilidad de representar adecuadamente lo abstracto del psicoanálisis a través de la imagen en el cine, hizo una salvedad, en el sentido en que, si en algún caso, el lenguaje cinematográfico pudiere representar mejor de lo esperado el lenguaje psicoanalítico, debería ser la *Verlag*, en cabeza de Stofer, la que se encargara de la articulación. Stofer, por su parte, muy descontento respecto del guion de “*Geheimnisse einer Seele*”, difundió un artículo periodístico donde criticaba fuertemente la película y que molestó a Abraham, quien dirigió sus quejas a Freud, sin mayores resultados. Al final lo que parecía incomodar y hacia donde dirigían sus críticas las directivas de la *Verlag*, era el contenido del guion, más que el hecho en sí mismo de la relación entre cine y psicoanálisis, pues, siempre siguiendo lo consignado por Jones (1957), el mismo Stofer junto con Bernfeld, construyeron otro guion cinematográfico que pretendían ofrecer a otras compañías; sin embargo, Abraham, debió intervenir para evitarle un problema legal a la editorial, ya que en el contrato firmado con la UFA, existía una cláusula que prohibía el patrocinio, por parte de la organización, de cualquier otra película psicoanalítica durante 3 años, de forma que el proyecto del nuevo guion de la *Verlag* fracasó incluso antes de iniciar.

La resistencia de Freud al cine como medio de difusión del psicoanálisis se centraba principalmente en la

imposibilidad que éste reconocía en que la teoría y la clínica psicoanalíticas pudiesen ser plasmadas en la complejidad y profundidad que las mismas requerían a través de él y que, por tanto, su legado se viera relativizado o trivializado ante el gran público. La traslación al discurso cinematográfico de los contenidos del discurso psicoanalítico, implicaban, a juicio de Freud, una dificultad insalvable por tratarse de dos lenguajes completamente diferentes: al parecer Freud temía que los espectadores quedaran capturados por la fascinación cinematográfica y su tendencia simplista a la resolución en la imagen cayendo, inexorablemente, en el reduccionismo y la banalización.

V. Psicoanalistas en el Cine: Las primeras apariciones

Veinte años antes de “*Geheimnisse einer Seele*” [*Misterios de un alma*], ya Hollywood había representado a un terapeuta en el cine, con la olvidada “*Dr. Dippy’s Sanitarium* [*El sanatorio del Dr Dippy*”] (1906), producida por la compañía *American Mutoscope & Biograph*. En este corto de cine mudo, el médico era representado, como su nombre lo indica, como un *chiflado* (*Dippy* es una forma común de designar a una persona que ha perdido la cordura y actúa de manera disparatada). Hasta bien entrado el siglo XX en el cine estadounidense, el personaje del terapeuta chiflado, que está más loco que sus pacientes, se va a convertir en un estereotipo de uso extendido para representar, de manera caricaturesca, a psicoanalistas y a terapeutas en general; personajes esperpénticos, desmelenados y eufóricos muy acordes a los requerimientos caracteriales de las *moving pictures* y de la comedia simple.

Otra película muda que introduce una representación estereotipada del terapeuta es “*The Criminal Hypnotist*” [*El Hipnotizador criminal*] (1909), dirigida por D.W. Griffith, en la que al terapeuta se lo presenta, por primera vez en pantalla, como un sujeto poderoso y peligroso que manipula a sus pacientes con fines criminales. La resonancia y el sesgo residual del método catártico, introducido por Breuer, que hacía uso de la hipnosis, para tratar las afecciones psicológicas y con el que Freud empezara a trabajar en los albores de la técnica psicoanalítica, así como el mal entendimiento y la sobrevaloración de sus efectos, parecen rastrearse en esta pieza del genial director norteamericano, pionero del cine en Hollywood, y que, entre otras cosas, sienta las bases de otro tipo clásico de representación del terapeuta en

el cine: el genio del mal y la manipulación, el “*master of puppets*”, de cuyo influjo no pudo sustraerse ni el mismísimo Woody Allen, quien cedió a la tentación de explotar los poderes inconcebibles de la hipnosis en *The Curse of the Jade Scorpion* [*La maldición del escorpión de Jade*] (2001).

Cabe mencionar, asimismo, a la película francesa, filmada y dirigida por Léonce Perret en 1912, titulada *Le Mystère des roches de Kador* [*El misterio de las rocas de Kador*], como un antecedente de la presentación de los poderes terapéuticos y la hipnosis en el cine, que suele vincularse como una evocación del método hipnótico de Freud y Breuer. En el film, el profesor Williams, papel interpretado por el actor Emile Keppens, terapeuta tratante de Suzanne, quien es la protagonista y que, por causa de un intento de asesinato de su malvado tío ha perdido la memoria, implementa un novedoso método de tratamiento a través de una asombrosa puesta en escena, en la que las imágenes filmicas sirven como medio catalizador de la memoria traumática de la desdichada heroína, que entra en trance hipnótico por efecto de la imagen: “Un efecto hipnótico sin hipnotizador hace de esta película un genuino exponente de lo Unheimlich” (Antelo, 2015, p. 151). Asimismo, se puede hacer referencia a la película alemana “*Dr. Mabuse, der Spieler*” [*Dr. Mabuse, el jugador*] (1922), dirigida por Fritz Lang, cuyo personaje principal es un malvado hipnotizador que busca corromper y jugar con la vida de sus víctimas. Tal fue el impacto social que generó el personaje del Dr. Mabuse como representación de la maldad, que ello generó preocupación a algunos psicoanalistas del círculo cercano de Freud, por la muy posible vinculación de la práctica psicoanalítica con las artimañas y poderes hipnóticos del malvado doctor, llegando incluso a ser tema de conversación en una sesión de las célebres reuniones de los miércoles, donde Federn, propuso realizar de manera oficial una protesta ante la productora cinematográfica por difamar el nombre del psicoanálisis y su práctica a través del film, propuesta que fue desestimada por Freud (Bellido, J. 2011), en una muestra más del desinterés que sentía por el cine.

En los años 30, a expensas seguramente de la popularización del psicoanálisis en Estados Unidos, por cuenta de la oleada migratoria de intelectuales de la Europa central, que huían del nazismo, el estereotipo del terapeuta cambió, ajustándose a un perfil menos esperpéntico, pero no por ello menos excéntrico: “un psiquiatra con acento vienés, perilla, monóculo o gafas, levita, con jerga a veces críptica y cuyo intento de racionalidad quedaba

siempre ridiculizado por la pareja protagonista” (Bellido, J. 2011, p. 4), una descripción casi perfecta de una caricatura del mismísimo Freud. Estamos en los inicios de la época dorada del cine en Hollywood, con la inclusión del sonido y el color que harán, ya definitivamente, del séptimo arte, el principal entretenimiento de masas en las grandes ciudades, y esta nueva etapa da paso también a una nueva forma de representar al terapeuta en el cine. No obstante, y según lo rastrea Bellido (2011, citando a Schneider, 1977), la primera representación de un psicoanalista en el cine sonoro, correspondió, nada más y nada menos que a la estrella del baile, Fred Astaire, en la película “Amanda” (1938) de Mark Sandrich. Un Fred Astaire, extrañamente encasquetado en el personaje de un psicoanalista que termina enamorándose de su paciente, la mismísima, Ginger Rogers, acaso una de las primeras puestas en escena del tan recurrido cliché de la reificación de la transferencia y la contratransferencia, un tosco intento de materialización de aquello que Lacan (2021 [1964]) definió como “la puesta en acto de la realidad del inconsciente” (p. 152), y que evoca, en alguna medida, los temores que Freud depositara en el cine como un medio de trivialización y mal-entendimiento de los conceptos psicoanalíticos. Este tema también es retomado, entre otros muchos referentes al psicoanálisis, incluyendo las surrealistas secuencias oníricas ideadas por Dalí, en el film *Spellbound* (1945), dirigido por Alfred Hitchcock, en el que una psicoanalista, la Dr. Constance Petersen, interpretada por Ingrid Bergman, se enamora de quien en principio cree que es su colega, el Dr. Edwards, (Gregory Peck) pero que en realidad es un enfermo mental fugado de otra clínica. El idilio de amor de Analista y paciente, termina por fraguarse, a partir de la mediación del mentor y maestro de Petersen, el Dr. Alex Brulov, interpretado por el actor ruso-estadounidense Michael Chekhov, un psicoanalista vienés, de redondos anteojos, forzoso acento alemán, y actitud bonachona, que le recuerda que las mujeres son las mejores analistas hasta que se enamoran, momento a partir del cual son las mejores pacientes (Hitchcock, 1945).

VI. Entre Clift y Hopkins: Representaciones de Freud en el cine

En la segunda mitad del siglo XX, ya entrados los años 50, y durante un largo periodo de tiempo, psicoanálisis y cine se introdujeron en una dinámica simbiótica, en la que dividieron beneficios: el cine recurrirá

insistentemente al psicoanálisis para obtener fuentes y recursos ilimitados para potenciar sus historias y profundizar en sus personajes, y el psicoanálisis conseguirá llegar al gran público, atraer su atención e ingresar en el imaginario colectivo, alcanzando con ello parte de los objetivos planteados en su propuesta de *ampliación*, tal como estaba consignado en el programa del V Congreso de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) celebrado en Budapest en 1918 y que apuntaba a la *Massenanwendung [aplicación masiva]* del psicoanálisis social en el marco de la postguerra. Si bien es cierto que el cine ayudó a forjar en alguna medida, sobre todo en el gran público, el reconocimiento del psicoanálisis, no es menos cierto que la popularidad alcanzada fue lograda al precio del menoscabo en su rigor y de desdibujar la imagen, hasta el punto incluso de la caricatura, tanto de la terapia y del método, como de su propio creador.

A partir de los años 50, y gracias al cine y luego a la televisión, Freud, [y, por añadidura su creación, el psicoanálisis] se transforma en una figura de talla mundial, no solo por ser uno de los intelectuales más influyentes del siglo, sino por haber alcanzado el estatus de celebridad, festejada y reconocida casi al nivel de una estrella del arte o del entretenimiento; prueba de ello son las innumerables representaciones que de él se han hecho en el teatro, la televisión, la gran pantalla¹¹, la industria musical (recuérdese el disco *Freudiana* (1990) de Allan Parsons Project, con canciones como *Dora* o *Beyond the Pleasure Principle* [Más allá del principio del placer]), e incluso en el nuevo formato audiovisual de entretenimiento masivo, las plataformas de servicio de streaming por suscripción, como Netflix, que estrenó en 2020, la primera temporada de la serie *Freud*, en la que se presenta a un joven, avezado y éticamente cuestionable Freud, inmerso en una trama criminal de la que saldrá avante a partir de su gran poder deductivo y del uso de la hipnosis.

La figura de Freud ha sido representada en la pantalla grande, en la televisión y más recientemente en las plataformas de streaming, en por los menos cuarenta (40) producciones audiovisuales, algunas como protagonista y personaje principal, en documentales, otras como personaje secundario y algunas pocas como mera aparición fugaz. En la tabla que a continuación se presenta se ofrece un listado que las agrupa.

Tabla 1. *Apariciones de Freud como personaje de ficción en el cine, el documental y la televisión.*

Nro	Título	Año	Tipo	Dirección	País
1	Sigmund Freud home movies	1927-1939	Colección de videos caseros	Mark Brunswick, Marie Bonaparte (compiladores)	Reino Unido
2	Freud, Secret Passion	1962	Largometraje	John Huston	Estados Unidos
3	I'd Rather Twitch Than Fight	1966	Bewitched. Temp. 3 ep. 10	Robert Rosenbaum	Estados Unidos
4	Le fil rouge	1968	Película para Tv	Robert Crible	Francia
5	Freud: The Hidden Nature of man	1978	Documental	Learning Corporation of America / International Cinemedia Center	Estados Unidos
6	Der junge Freud	1976	Película para Tv	Axel Corti	Austria
7	The Seven-per-cent Solution	1976	Largometraje Herbert Ross	Reino Unido/ Estados Unidos	
8	Bergasse 19	1979	Película para Tv	Ernst Hausman	Alemania Austria
9	Sogni d'Oro	1981	Largometraje	Nanni Moretti	Italia
10	Lovesick	1983	Largometraje	Marshall Brickman	Estados Unidos
11	The Secret Diary of Sigmund Freud	1984	Largometraje	Danford Greene	Yugoslavia
12	Freud	1984	Miniserie de Tv	Moira Armstrong	Reino Unido
13	Nineteen Nineteen	1985	Largometraje	Hugh Brody	Reino Unido
	Freud Under Analysis	1987	Documental	Susanne Simpson	Reino Unido
14	Bill & Ted's Excellent Adventure	1989	Largometraje	Stephen Herek	Estados Unidos
15	Phantasms	1989	Star Trek: Next Generation. Tem. 7 ep. 6	Patrick Stewart	Estados Unidos
16	Vienna, November 1908	1993	The Young Indiana Jones Chronicles, Temp 2, ep. 9	Bille August y Carl Schultz	Estados Unidos
17	The one with the butt	1994	Friends. Temp.1, ep. 6	Arlene Sanford	Estados Unidos
18	Sigmund Freud: Analysis of a Mind	1995	Documental para Tv	Henry Schipper (productor)	Estados Unidos
19	The Empty Mirror	1996	Largometraje	Barry Hershey	Estados Unidos
20	Sigmund Freud - l'invention de la psychanalyse	1997	Documental	Elisabeth Kapnist	Francia
21	Faith off	2000	The Simpsons, Temp 11, intro ep. 11	Nancy Kruse	Estados Unidos
22	The Century of the Self	2002	Serie documental	Adam Curtis	Reino Unido

Nro	Título	Año	Tipo	Dirección	País
23	Young Dr. Freud	2002	Película para Tv	David Grubin	Estados Unidos
24	Princesse Marie	2004	Largometraje Benoît Jacquot	Francia	
25	The Question of God: Sigmund Freud & C.S. Lewis	2004	Película para Tv	Catherine Tatge	Estados Unidos
26	Inconscientes	2004	Largometraje	Joaquín Oristrell	España
27	The Death of Salvador Dali	2005	Largometraje	Delaney Bishop	Estados Unidos
28	Sigmund Freud	2006	Documental	Otto Brusatti	Austria
29	When Nietzsche Wept	2007	Largometraje	Pinchas Perry	Estados Unidos
30	Sigmund Freud	2010	Sketch Buenafuente: Cap. 13	Andreu Buenafuente	España
31	Mahler Auf Der Couch	2010	Largometraje	Percy y Felix Adlon	Alemania
32	A Dangerous Method	2012	Largometraje	David Cronenberg	Canadá/ Alemania/ Reino Unido
33	Der Vampir auf der Couch	2014	Largometraje	David Rühm	Austria/ Suiza
34	Lou Andreas-Salomé	2016	Largometraje	Cordula Kablitz-Post	Alemania
35	Vienna: Empire, Dynasty and Dream	2016	Serie Documental. Temp 1, Ep. 3	Dominic Ozanne	Reino Unido
36	Trotsky	2017	Miniserie de Tv	Alexander Kott	Rusia
37	Der Trafikant	2018	Largometraje	Nikolaus Leytner	Austria
38	Freud	2020	Serie Netflix. Temp 1	Marvin Kren	Alemania
39	Sigmund Freud, un juif sans Dieu	2022	Documental	David Teboul	Austria / Francia
40	Freud's Last Session	2023	Largometraje	Matt Brown	Reino Unido

Nota: La Información consignada en esta tabla toma como base el listado realizado por Laso, E y Michel, J (2019), en un artículo corto de la revista online Interacciones PSI. La información ha sido revisada, ampliada y actualizada a 2024; se han incluido varios films nuevos y otros anteriores a 2019, no considerados en el listado base.

Tal como se advierte en la tabla, hubo que esperar hasta 1962, para ver en pantalla un personaje cinematográfico con el nombre propio de Freud. Se trata del film, dirigido por John Huston, *Freud, Secret Passion* [*Freud. Pasión secreta*], con un guion que, en inicio había sido realizado por Sartre, a petición del propio Huston, pero que, dada su extensión y debido al hecho de que, en gran medida, era prácticamente imposible de ser llevado al cine, debió ser reescrito por Kaufman y Reinhardt, quienes a la postre, obtendrían una nominación al óscar

como mejor guion original por este trabajo. El film, del tipo biopic, narra los hechos de la vida del joven Freud, entre 1885 y 1890, describiendo los inicios del psicoanálisis, a partir de la definición del descubrimiento del inconsciente como un “descenso a una región casi tan negra como el infierno mismo” (Huston, 1962) en cuya penumbra irrumpe Freud como una luz que lo ilumina y descifra, a través de su invento: el psicoanálisis. Con una notable interpretación por parte de Montgomery Clift, una sobria dirección de Huston, una banda sonora, muy

digna de recordar y nominada al óscar, compuesta por Jerry Goldsmith, y un guion que entremezcla datos biográficos y ficción, dándole un ritmo, a veces trepidante y otras intimista e introspectivo, la película, rodada en blanco y negro, presenta un retrato muy humano de un Freud brillante y arrojado, pero también, dubitativo y temeroso, arrogante y tenaz para exponer sus ideas, pero que sufre con el rechazo y la burla de sus colegas médicos. El trabajo actoral del atormentado Clift es quizá una de las mejores representaciones cinematográficas de la persona de Freud, asimismo es de resaltar la presencia en el film de personajes de importancia en la historia del movimiento psicoanalítico y pre-psicoanalítico, como Theodor Meynert, Josef Breuer, o Bertha Pappenheim, convertida para la ficción en Cecil Koertner, así como el abordaje e ilustración de conceptos clave del psicoanálisis tales como el inconsciente, los sueños, la sexualidad infantil y la histeria, amén de la referencia a aspectos de la técnica como el método hipnótico, su transición hacia la *talking cure* y el descubrimiento de que la etiología histerica no reposaba en el trauma, sino en la fantasía guiada por el deseo del paciente.

La última aparición del personaje de Freud en la gran pantalla fue en la película *Freud's Last Session [La última sesión de Freud]*, dirigida por Matt Brown cuyo estreno se realizó el pasado 22 de diciembre de 2023 en los Estados Unidos. El film está basado en la obra de teatro homónima, estrenada en 2009, escrita por el autor norteamericano Mark Saint Germain, quien ha sido también el encargado de adaptar el guion para su versión cinematográfica. La obra de teatro de Saint Germain está, a su vez, inspirada en el libro *The Question of God: C.S. Lewis and Sigmund Freud Debate God, Love, Sex, and the Meaning of Life [La cuestión de Dios: C.S. Lewis y Sigmund Freud debaten sobre dios, el amor, el sexo y el sentido de la vida]*, escrito por Armand Nicholi en 2002. Cabe señalar que esta obra de Nicholi ya ha sido llevada a la pantalla en 2004, a través de una película para televisión, realizada por el canal norteamericano PBS, con el título *The Question of God: Sigmund Freud & C.S. Lewis [La cuestión de Dios: C.S. Lewis y Sigmund Freud]*, dirigida en dicha ocasión por Catherine Tatge. Por otro lado, como obra de teatro, *Freud's Last Session*, ya ha sido traducida al español por Ignacio García May, dirigida por Tamzin Townsend y estrenada en el Teatro Español de Madrid en enero de 2015.

El actor que se encarga de dar vida nuevamente en el celuloide al padre del psicoanálisis, no es otro que el

grandioso intérprete inglés, Anthony Hopkins, quien representa a un anciano Freud, ya enfermo y exiliado en Inglaterra, en su casa del número 20 de Maresfield Gardens, en Londres, donde recibe al joven y prometedor, C. S. Lewis, escritor de la saga de *las crónicas de Narnia*, catedrático de Oxford y amigo íntimo de J. R. R Tolkien, a quien ha invitado para conversar acerca de una obra del joven escritor titulada *El retroceso del peregrino*, en el cual se critica y satiriza a Freud a través del personaje de *Segismundo*, retratándolo como a un “anciano vanidoso e ignorante” (Saint Germain, 2009 p. 39). El encuentro tiene lugar el 3 de septiembre de 1939, día en que Inglaterra le declara la guerra a la Alemania nazi y entra en la Segunda Guerra Mundial.

Hopkins, una vez más logra una magistral representación de un personaje histórico, como ya lo había conseguido en películas como *Nixon*, de 1995, *Surviving Picasso*, de 1996, *Titus*, de 1999, *Hitchcock*, de 2012, o su interpretación del papa Benedicto XVI en *The Two Popes*, de 2019. Un rasgo particular de este film, es que, a diferencia de la obra de Huston, se nos presenta a un Freud que, ya consolidado como uno de los grandes pensadores del siglo XX, en una época de esplendor y gran influencia de su descubrimiento, se encuentra en el ocaso de su vida, enfermo, débil y aislado del gran mundo, enfrentado a un joven y agudo Lewis, reconocido como una de las mentes más brillantes del momento, quien le plantea un fuerte debate sobre las propias ideas del psicoanálisis, la existencia de dios y el destino de una humanidad que se aboca al desastre. El film, basado, como se dijo, en una obra teatral de dos personajes, se centra en el encuentro y la discusión intelectual entre un Freud, en el ocaso de su vida, disminuido y cansado por el cáncer, y un joven y desafiante Lewis, interpretado por el actor Matthew Goode, que ha criticado recientemente el pesimismo ateo del padre del psicoanálisis. El peso completo de la cinta descansa, en este *tête à tête* entre los dos intelectuales, con escenas intercaladas que ponen de manifiesto el escenario de muerte en el que se desarrolla todo el film y que le ofrece su consistencia trágica, por inevitable: el avance de la enfermedad de un Freud que ya se sabe condenado a la muerte, y el inevitable descenso hacia el horror de la guerra que ya se precipita sobre ellos, con el sonido de las alarmas antiaéreas rasgando el oscuro cielo londinense, que retrotraen a Lewis a la angustiante inmovilidad del trauma causado por su experiencia en la primera guerra mundial. Por otro lado, el film plantea dos líneas argumentales que se derivan de cada personaje principal: la

relación de Freud con Ana, su hija, y la ambigua y compleja relación que Lewis sostiene con una mujer mayor, madre de su mejor amigo; ambos relatos se entremezclan dentro de la discusión de los dos intelectuales, de forma tal, que se transforman en el sustrato o la base de sus enfrentamientos sobre la existencia de Dios, dándole el matiz, quizá más profundo, de una discusión sobre la soledad, el desamparo y la finitud de la vida humana. Resalta especialmente la profundidad del personaje de Anna, quien es presentada como una mujer que lucha por no sucumbir bajo la enorme sombra del padre, tanto a nivel intelectual, como en su influencia sobre el juicio moral y la culpa que su orientación sexual le generan. Asimismo, se refleja la complejidad de la relación entre el Sigmund enfermo y enteramente dependiente de su hija, y una Anna, joven, en el umbral de su carrera, tratando de hacerse un nombre propio en el método y la práctica que fundara su padre.

VII. Epílogo. Freud y Chaplin: un amable des-encuentro

Para finalizar este recorrido por los encuentros y desencuentros entre el cine y el psicoanálisis en tiempos de Freud, que deja de lado, elementos importantes de la discusión, que se dieron en años posteriores a su muerte, tales como la fusión entre cine y sueño, propia de los surrealistas, o las aportaciones de Lacan desde su lectura psicoanalítica de las artes y el cine, aquello que se podría denominar, de la mano de Žižek (2003), *lo Real del cine*, o incluso la gran influencia que el concepto de *lo Unheimliche* tuvo en la narrativa cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX, se presentará, a manera de epílogo, la amable semblanza que de Chaplin, llegare a hacer Freud, a principios de los años 30, en donde se podría intuir a un Freud espectador de las películas del comediante inglés.

“No hace mucho, por ejemplo, que Charlie Chaplin estuvo en Viena. Casi tuve ocasión de verle, pero el frío fue excesivo para él y se marchó disparado. Indudablemente es un gran artista, aunque siempre encarne el mismo personaje” (Freud, 1970, p. 257), escribía a Max Schiller, en carta del 26 de marzo de 1931, a propósito de una consulta que le hiciera la actriz y cantante francesa Yvette Guilbert, musa de Toulouse-Lautrec y esposa de Schiller, para el libro autobiográfico que para entonces estaba escribiendo, sobre si es posible que un actor o actriz, relegue a un segundo plano su propio yo

en favor del personaje que va a encarnar. Freud aprovecha la ocasión de una visita promocional de Chaplin a Viena, luego del estreno de su película “*City lights*” [*Luces de la ciudad*] (1931), en donde estaba previsto un encuentro entre ambos, que no pudo darse por causa, como lo menciona Freud en la misiva, del crudo invierno que asolaba Viena, pero que no evitó un recibimiento apoteósico al artista (Ramírez, 2022)¹², tratando de avanzar una respuesta incipiente a las inquietudes que le planteara Guilbert y proponiendo para ello un análisis del *Charlot* de Chaplin, al que describe como “un muchacho débil, tosco, pobre, dejado de la mano de todos, etc., a quien al final sonrío la vida” (Freud, 1970, p. 257) se pregunta si acaso, esa excepcional representación de su personaje, no tendrá, en su origen, el recuerdo de su tormentosa y desolada vida infantil. Es, a ojos de Freud, de la propia experiencia de la vida de Chaplin, de donde surge su personaje vagabundo, de allí que la gran calidad de su representación y sobre todo su autenticidad, que el propio Freud reconoce, sea producto de sus vivencias de infancia y juventud, ya que el actor “no puede deshacerse de estas impresiones y aún hoy trata de hallar una autocompensación por las humillaciones y privaciones que hubo de sufrir entonces” (Freud, 1970, p. 257). Acto seguido, hace una breve defensa de su teoría, aplicada ya antes en el caso de Leonardo, de que “las realizaciones de los artistas están condicionadas interiormente por las impresiones, vicisitudes, represiones y decepciones de su niñez” (Freud, 1970, p. 257). Freud, claramente no hace una crítica cinematográfica del personaje de *Charlot* (Ramírez, 2022), sin embargo, en breves líneas logra penetrar con gran profundidad en la esencia del personaje y del actor, y desentrañar elementos, que, en el caso específico de Chaplin, constituyen la base fundamental de su arte: el abandono, la necesidad, la soledad infantil que el propio Charly sufrió, la orfandad, la ebriedad, la vida de calle, la pobreza, el hambre, el frío, el desprecio... todo ello conjuntado en el personaje de Charlot, matizado con un halo de bondad, de astucia y de candor, que son los sellos de humanidad que lo inmortalizaron en el cine. Esta trasposición de las experiencias de infancia de Chaplin como sustento de su obra artística cobran especial nitidez en su película “*The Kid*” [*El Chico*] (1921), en la que se compensa la realidad a través de la fantasía, y la madre vuelve al chico, y el chico deja de ser huérfano, y el sustituto paterno, lucha por permanecer, en vez de abandonarlo. El breve, pero penetrante ejercicio de psicoanálisis que hace sobre el

personaje de *Charlot* en la misiva, nos dispensa tal vez de arriesgar la sospecha de que Freud habría visto esta película de Chaplin, y se hubiere interesado por la vida del comediante inglés

Esta referencia, indirecta en todo caso, al cine de Chaplin y su emblemático personaje, es, sin lugar a dudas, lo más benévolo y amable de todo cuanto Freud dijo alguna vez sobre el cine. El encuentro fallido, frustrado por el inclemente invierno vienés, entre los dos genios, que com-

partían una mutua admiración, puede servir de metáfora para ilustrar la relación entre cine y psicoanálisis, dos pilares de la civilización que, aunque decimonónicos al haber nacido en las postrimerías del XIX, sentaron las bases y son puntos obligados de referencia para la cultura del siglo XX, pero cuya relación, con aciertos, desaciertos, declives y cimas excepcionales, nunca logró fraguarse del todo, y siempre dejó –deja aún– un algo más y un algo menos en la tarea de tender un puente entre ellos.

Referencias bibliográficas:

- Antelo, M. (2015). *La inquietante extrañeza en el cine*. Tesis Doctoral. Universidad Pompeu Fabra. <https://www.theses.net/handle/10803/350028#page=1>
- Bellido, J. (2011). Presencia (y ausencia) de la figura del psicoanalista en el cine actual. *Temas de psicoanálisis* N°. 2, p, 1-26.
- Canudo, R. (1923, enero 25). *Manifiesto de las Siete Artes*. Gazette des Sept Arts. <https://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>
- Freud, E. (Ed) (1960). *The letters of Sigmund Freud*. Basic Books.
- Freud, S. (1991). Conferencias de introducción al psicoanálisis (1916-17 [1915-1917]) en *Obras completas volumen XV*. Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *Das Unheimliche Manuscrito Inédito* [1919]. Mármol/Izquierdo.
- Freud, S. (2018). Lo ominoso [1919] en *Obras completas volumen XVII*. Amorrortu.
- Freud, S. y Ferenczi, S (2001). *Correspondencia completa*. Síntesis.
- Freud, S. y Abraham, K. (2001). *Correspondencia completa 1907-1926*. Síntesis.
- Freud, S. (1970). *Epistolario II (1891-1939)*. Plaza y Janés.
- Gay, P (1989). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Paidós.
- González de Pablo, A. (2010). La legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de *Misterios de un Alma* (1926), de G. W. Pabst. *Frenia*, Vol. X, p. 167-190.
- Hitchcock, A. (1945). *Spellbound* [film]. Selznick International Pictures.
- Huston, J. (1962). *Freud, Secret Pasión* [film]. Universal Pictures.
- Johnson, A; Díaz Cruz, R y Guzmán, A (Coord.) (2019). *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a das Unheimliche en la sociedad y el arte*. Gedisa. México D.F.
- Jones, E. (1957). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Tomo II. Anagrama.
- Lacan, J. (2021) *El Seminario: Libro 11 [1964]*. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Paidós.
- Laso, E. (2011). Geheimnisse einer Seele y el problema de la representación del analista en el cine. Comentario a *Secretos de un alma*. *Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte* Vol. 7, N° 1, p. 31-40.
- Laso, E. y Michel, J (2019a). *Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo. Un ensayo cinematográfico* [Vídeo]. <https://vimeo.com/418588618>
- Laso, E. y Michel, J (2019b). *Interacciones PSI. Revista Electrónica de la Facultad de Psicología de la UBA*. Año 9 N° 3. Freud en el Cine: De lo Sublime a lo Ridículo. <https://n9.cl/2eobq>
- Ramírez, C. (2014). Freud en los medios: una propuesta de exploración de la concepción cinematográfica del Psicoanálisis. *Summa psicológica*, Vol. 11, N° 1, p. 39-49.
- Ramirez, M. [Mario Elkin Ramirez] (2022). *Freud Con Chaplin, ep 1* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=x-52Mallhrhs&t=2s>
- Saban, R. (2014). El psicoanálisis en el cine: primera sesión *Misterios de un alma*, Georg Wilhelm Pabst, 1926. *Ética y Cine Journal*, Vol. 4. No. 3, p. 35-43
- Saint Germain, M. (2015 [2009]) Libreto Freud's Last Session (trad. Ignacio García May, 2015) *Nueva Revista*. N° 152. Universidad Internacional de la Rioja.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores.

¹ El presente artículo forma parte de los resultados del proyecto de Investigación titulado “*Estética y Psicoanálisis: lo Sublime, lo Ominoso y la Sublimación*” aprobado en la convocatoria interna de proyectos de grupo de investigación de Unicomfauca con código VRIE2022-18G

² Aunque el *Manifiesto de las siete artes*, publicado por primera vez en 1921 se constituye como el referente primero sobre la discusión acerca del estatuto artístico del cine, es en un artículo titulado “*La Naissance d’un sixième Art. Essai sur le cinématographe*” [El nacimiento de un sexto arte. Ensayo sobre cinematografía] publicado en octubre de 1911, cuando por primera vez, Canudo propone la idea de elevar al cine a la categoría de arte.

³ “*There is a screen on which a societa Italiana projects lantern slides (fotore clami).*” En el original en E. Freud (Ed), 1960. p. 261.

⁴ “*But since these wouldn’t be enough, the boredom is interrupted by short cinematographic performances for the sake of which the old children (your father included) suffer quietly the advertisements and monotonous photographs*”. En el original en E. Freud (Ed), 1960. p 261.

⁵ “*They are stingy with these tidbits, however, so I have had to look at the same thing over and over again*”. En el original en E. Freud (Ed), 1960, p 262.

⁶ “*When I turn to go I detect a certain tension in the crowd, which makes me look again, and sure enough a new performance has begun, and so I stay on.*” En el original en E. Freud (Ed), 1960, p 262.

⁷ Expresión acuñada a partir de la enorme influencia que produjera la obra Wiene (*El gabinete del Doctor Caligari*) en la estética y montaje de los films expresionistas.

⁸ Robert R. McCormick, abogado de profesión, había profesado un gran interés en el psicoanálisis, e incluso había sido tratado por Jung, quien, en 1908, le recomendó abandonar el ejercicio profesional para dedicarse al negocio familiar: la prensa escrita.

⁹ El Epitelioma es un bulto o llaga que no sana, y que se configura como signo de cáncer de paladar blando.

¹⁰ La Leucoplasia se presenta como parches blancos y espesos en la parte interna de la boca, usualmente asociada al consumo de tabaco y generalmente considerada como una lesión benigna.

¹¹ Recomiendo muy especialmente el video-documental “*Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo, Un ensayo cinematográfico*” de Laso y Michel (2019a) disponible en: <https://vimeo.com/418588618>

¹² Recomiendo la visualización del video ensayo “*Freud con Chaplin Ep. 1*” del psicoanalista colombiano Mario Elkin Ramírez. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=x52Mallhrhs&t=2s>