

# LA LEGITIMACIÓN DEL PSICOANÁLISIS EN LA CULTURA POPULAR: EL CASO DE *MISTERIOS DE UN ALMA* (1926), DE G. W. PABST\*

Ángel González de Pablo

Unidad de Historia de la Ciencia, Facultad de Medicina, UCM

## **Resumen:**

*Misterios de un alma* (*Geheimnisse einer Seele*, G. W. Pabst, 1926) fue la primera película comercial que tuvo como eje central la terapia psicoanalítica y contó para ello con el asesoramiento de Karl Abraham y, sobre todo, de Hanns Sachs, dos de las figuras del círculo interno freudiano. Se estudia aquí su papel como medio de legitimación del psicoanálisis en la cultura popular en el contexto de la «psicoterapia para las masas» fomentada por el movimiento psicoanalítico a partir de 1918. Con este fin, son analizados sucesivamente: el proceso que desembocó en la cohabitación de dos mundos tan dispares como el psicoanalítico y el cinematográfico; la polémica interna dentro movimiento psicoanalítico que rodeó el proceso creativo de la película; y la forma en que G. W. Pabst consiguió contar en imágenes una curación por la palabra. Se considera además cómo, a través de la figura del protagonista, el neurótico profesor *M.*, la película reflejó y contribuyó al desarrollo de un modelo de subjetividad, que caracterizó el período de entreguerras, en torno a un yo asediado.

**Palabras clave:** psicoanálisis y cine, historia del psicoanálisis, subjetividad, G.W. Pabst, *Misterios de un alma*

---

\* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación «Medicina del cuerpo y del espíritu: el papel de la medicina en la subjetividad moderna contemporánea», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref.: HAR2008-04899-C02-02. Correspondencia: Unidad de Historia de la Ciencia, Facultad de Medicina, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Ciudad Universitaria, 28040-Madrid. E-mail: agdpablo@med.ucm.es

## LEGITIMIZING PSYCHOANALYSIS IN POPULAR CULTURE: THE CASE OF G. W. PABST'S *SECRETS OF A SOUL* (1926)

### **Abstract:**

*Secrets of the Soul* (*Geheimnisse einer Seele*, G. W. Pabst, 1926) was the first commercial film that used a psychoanalytic case study and therapy as a cinematic narrative. It was completed with the help of Karl Abraham and Hanns Sachs, two of the members of Sigmund Freud's inner circle. This paper studies the role of the film as a means of legitimization of the psychoanalysis into the popular culture in the context of the «psychotherapy for the masses» promoted by the psychoanalytic movement since 1918. With this aim, the paper analyses successively the process that ended up into the cohabitation between two worlds so different as these of psychoanalysis and cinema, the internal polemic of the psychoanalytic movement that surrounded the creative process of the movie, and the way that G. W. Pabst managed to translate into images a talking cure. It is also considered how the principal character, the neurotic professor *M.*, embodied the menaced self, that form of subjectivity distinctive of the happy twenties.

**Keywords:** psychoanalysis and cinema, history of psychoanalysis, subjectivity, G. W. Pabst, *Secrets of a Soul*.

### INTRODUCCIÓN: SUBJETIVIDAD, PSICOANÁLISIS Y CINE

Hace algunos años James Hillman, el fundador de la escuela arquetipal de la psicología analítica jungiana, llamaba la atención en uno de los ensayos que componen *El mito del análisis* sobre la conversión de la «memoria» en «inconsciente» que aconteció en el XIX:

«La tradición más antigua, iniciada con Platón, nunca perdió la *memoria* ni puso en duda su estatuto ontológico o la sustancialidad de sus imágenes, pero durante el siglo XIX en particular esta facultad perdió el contacto con la consciencia dominante. (...) La *memoria* se hizo inconsciente. Se transformó en el Inconsciente, hipostasiado, escrito con mayúscula inicial, experimentado como un lugar; éste fue el nuevo cartel que se puso a la entrada de las salas y palacios de la Memoria»<sup>1</sup>.

El inconsciente hipostasiado acarreó un cambio en la subjetividad<sup>2</sup>, en la per-

<sup>1</sup> HILLMANN, J. (1972), *The Myth of Analysis*, Nueva York, Harper, p. 173.

<sup>2</sup> Se considera aquí la subjetividad como una figura antropológica *performativa*, sólo se realiza cuando toma cuerpo. Sigo la definición de enunciado performativo (*performative utterance*) dada por John Austin. Este filósofo del lenguaje distinguió entre enunciados constatativos y performativos. Con los primeros describimos cosas. Con los segundos no se constata o describe nada, sino que se crea una cosa. Son enunciados que realizan un hecho al expresarlo. El ejemplo más recurrido es el enunciado «yo prometo», en el que se crea una promesa (que antes no existía) cuando se emite el enunciado. Cf. AUSTIN, J. L. (1982), *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós (orig. ing., 1962).

cepción por los individuos de su sí mismo, que pasó a sentirse nítidamente dividido, con una parte consciente y racional y otra inconsciente e irracional.

El psicoanálisis incrementó la significación del inconsciente y, con su implantación social, acentuó y matizó dicha subjetividad. Sigmund Freud (1856-1939) elaboró un método para investigar el funcionamiento interno de la psique y obligarla a desvelar sus secretos inconscientes. Con ello propició todo un conjunto de tecnologías del yo<sup>3</sup> que derivaron en una intensificación y modulación de la percepción escindida del sí mismo, pero también sirvieron, como hizo ver Hutton<sup>4</sup>, para que los sujetos se adaptaran a las crecientes exigencias sociales, económicas y culturales del siglo XX.

Pero para que el conocimiento psicoanalítico y las tecnologías del yo derivadas ocasionaran esa modulación de la subjetividad y esa adaptación a una sociedad cambiante, debieron ser primeramente transmitidos a la población de forma tal que quedaran allí legitimados. Uno de los dispositivos más sugerentes con que la modernidad contó para transmitir y legitimar dicho conocimiento y dichas tecnologías en la cultura popular fue el cine<sup>5</sup>.

El cine y el psicoanálisis son dos productos de la modernidad prácticamente coetáneos<sup>6</sup> y ambos fueron hijos descarriados del espíritu positivista<sup>7</sup>. A lo largo de

<sup>3</sup> Las tecnologías del yo fueron definidas por Foucault como aquellas «que permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con la ayuda de otros un cierto número de operaciones sobre sus propios cuerpos y almas, pensamientos, conductas y formas de ser, así como transformarse a sí mismos a fin de lograr un cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad». FOUCAULT, M. (1988), *Technologies of the Self*. En MARTIN, L. H.; GUTMAN, H.; HUTTON, P. H. (eds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Londres, Tavistock, 16-49, p. 18. Cf. también: FOUCAULT, M. (2005), *La hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France (1982)*, Madrid, Akal.

<sup>4</sup> HUTTON, P. (1988), Foucault, Freud, and the technologies of the self. En MARTIN, GUTMAN, HUTTON (eds.), pp. 121-144.

<sup>5</sup> El término «modernidad» engloba los cambios en la experiencia subjetiva del mundo interno de los individuos así como las amplias transformaciones socio-económicas y culturales del mundo externo acaecidos en las décadas finales del XIX y las primeras del XX. Popularmente, sin embargo, se asocia con «la historia de unas cuantas innovaciones talismánicas: el telégrafo y el teléfono, el tren y el automóvil, la fotografía y el cine. De todos esos emblemas de la modernidad, ninguno ha epitomizado -y también trascendido- mejor el período de emergencia inicial que el cine». CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (1995), Introduction. En CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1-12, p. 1.

<sup>6</sup> En 1895 Freud publicó su primer escrito fundamental sobre el yo, el *Bosquejo de una psicología (Entwurf einer Psychologie)*, y, con Breuer, los *Estudios sobre la histeria (Studien über Hysterie)*. Paralelamente, el 28 de diciembre de ese mismo año tuvo lugar la primera proyección del Cinematógrafo Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capuchines de París.

<sup>7</sup> Antes de adentrarse en la histeria y en los secretos de la mente, Freud había trabajado en el laboratorio la fisiología de las neuronas, de la médula y de la cocaína. Y fue también en los laboratorios donde físicos y fisiólogos, como Plateau, Muybridge, Marey o Edison, entre otros, construyeron dispositivos capaces de descomponer y analizar los secretos de la dinámica de los cuerpos. DADOUN, R. (2000), *Cinéma, psychanalyse et politique*, París, Séguier, p. 23.

su dilatada convivencia<sup>8</sup>, el cine ha actuado de transmisor del psicoanálisis en multitud de formas. Pero aquí voy a centrarme en un caso muy especial: el protagonizado por *Misterios de un alma* (en adelante *MA*), película dirigida por Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) en 1926<sup>9</sup>. Su especificidad radica en que fue el primer producto comercial de la industria cinematográfica que versó de forma exclusiva sobre el método de curación psicoanalítico y, con ello, un importante factor en la aceptación social del psicoanálisis a finales de los años veinte<sup>10</sup>. Pero para serlo debió atravesar vericuetos (el encaje entre los mundos del psicoanálisis y del cine no estuvo exento de dificultades), superar vívidas polémicas dentro del propio movimiento psicoanalítico y poner en marcha un considerable refinamiento técnico cinematográfico capaz de trasladar a imágenes una curación por la palabra.

Este trabajo se dirige principalmente a escudriñar ese proceso formativo intrincado, polémico y sofisticado que experimentó *MA*, a través del cual se convirtió en un *medio de legitimación* del psicoanálisis en la cultura popular —y, con ello, también en medio de modulación de la subjetividad de los individuos— en la segunda mitad de la década de 1920.

## UN CAMINO INTRINCADO: DE DOCUMENTAL A FILM COMERCIAL

Las protestas ante el trato vejatorio e inhumano dado por las autoridades militares a los neuróticos de guerra durante la I Guerra Mundial forzaron a que la psiquiatría militar buscara formas de tratamiento efectivas para un problema que se hizo cada vez más acuciante<sup>11</sup>. El psicoanálisis había mostrado desde los comienzos del

<sup>8</sup> Sobre dicha convivencia la bibliografía es cuantiosa. Como introducción: SHORTLAND, M. (1987), Screen memories: towards a history of Psychiatry and Psychoanalysis in the movies, *British Journal of History of Science*, 20, 421-452; KAPLAN, E. A. (ed.) (1990), *Psychoanalysis and Cinema*, Nueva York, Routledge; CREED, B. (1998), Film and psychoanalysis. En HILL, J.; GIBSON, P. C., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 77-90; BERGSTROM, J. (ed.) (1999), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley, University of California Press; y SCHNEIDER, S. J. (ed.) (2004), *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*, Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>9</sup> He utilizado la siguiente versión, restaurada por el Filmmuseum de Múnich y la Fundación Murnau: *Misterios de un alma (Geheimnisse einer Seele)*, Georg W. Pabst, Alemania, 1926, Transit Film/Divisa, 2009). A ella se remiten todas las citas de este trabajo. No puede dejarse de señalar la execrable traducción española de los textos de la película. Sólo leyendo los intertítulos en el original alemán puede uno hacerse idea cabal del contenido.

<sup>10</sup> Para una contextualización de *MA* dentro de la relación entre cine y psicoanálisis a lo largo de la historia del cine: FERRER, A.; GARCÍA-RAFFI, X.; LERMA, B.; POLO, C. (2006), *Psiquiatras de celuloide*, Valencia, Ediciones de la Fimoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), pp. 105-109.

<sup>11</sup> Sobre la importancia creciente que adquirieron las neurosis de guerra en sus diversas denominaciones durante la Gran Guerra: HART, O.; DIJKE, A.; SON, M.; STEELE, K. (2000), Somatoform dissociation in traumatized World War I combat soldiers, *Journal of Trauma and Dissociation*, 1 (4), 33-66; y VILLASANTE, O.

conflicto un marcado interés por las neurosis de guerra<sup>12</sup>, y propuso y llevó a la práctica formas de terapia breve frente a este problema<sup>13</sup>, pero en realidad nunca llegó a convertirse ante la opinión pública durante el conflicto armado en una alternativa real a los tratamientos aversivos inespecíficos utilizados por los psiquiatras militares en esta patología<sup>14</sup>.

Así, ante el lamentable estado de la ciudadanía en la retaguardia y para mejorar la imagen del psicoanálisis ante la población como una terapéutica eficaz y servir de aglutinante para la reorganización de un movimiento psicoanalítico muy disperso por los avatares de la guerra, la Asociación Psicoanalítica Internacional (*Internationale Psychoanalytische Vereinigung*, IPV), en su V Congreso celebrado en Budapest en septiembre de 1918, poco antes de la finalización de la guerra, hizo, de la mano de Freud y su conferencia titulada *Wege der psychoanalytischen Therapie* (*Los caminos de la terapia psicoanalítica*), una llamada al psicoanálisis social, a la «*Massenanwendung*» (aplicación masiva) del psicoanálisis. Se consideró así prioritaria la creación de ambulatorios que proporcionaran tratamientos psicoanalíticos gratuitos y que además sirvieran como centros de formación y de investigación para los psicoanalistas<sup>15</sup>. La fundación de la Policlínica Psicoanalítica Berlinesa (*Berliner Psychoanalytische Poliklinik*) en 1920 (en cuyo seno el *Berliner Psychoanalytisches Institut* (BPI) se dedicó a la formación de analistas) fue el primer paso efectivo para hacer mayoritariamente accesible el tratamiento psicoanalítico, lo que hizo que Berlín se convirtiera en el centro del movimiento psicoanalítico durante los años 20<sup>16</sup>.

---

(2007), La producción científica en torno a las neurosis de guerra en el marco de la Guerra Civil española. En CAMPOS, R.; VILLASANTE, O.; HUERTAS, R. (eds.), *De la «Edad de Plata» al exilio: construcción y reconstrucción de la psiquiatría española*, Madrid, Frenia, 179-199, pp. 181-183. Ambos trabajos contienen una cuantiosa bibliografía sobre este tema.

<sup>12</sup> Cf.: FERENCZI, S. (1919), Über zwei Typen der Kriegshysterie. En FERENCZI, S., *Hysterie und Pathoneurosen*, Leipzig y Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pp. 59-78. El artículo se publicó originalmente en 1916.

<sup>13</sup> Cf.: FREUD, S. et al., (1919) *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, Leipzig y Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. El volumen recoge los trabajos sobre las experiencias con las neurosis de guerra presentados al Congreso de Budapest de 1918 por Freud, Abraham, Ferenczi, Simmel y Jones

<sup>14</sup> Para el errático papel del psicoanálisis durante la Gran Guerra y sus conflictos con los «wilde Analytiker» («analistas silvestres») durante este período: REICHMAYR, J. (1983), *Psychoanalyse im Krieg: Zur Geschichte einer Illusion*. En PASSETT, P.; MODENA, E. (eds.), *Krieg und Frieden aus psychoanalytischer Sicht*, Frankfurt a. M., Stroemfeld, 36-52; y ROTH, K. H. (1987), *Die Modernisierung der Folter in den beiden Weltkriegen. Der Konflikt der Psychotherapeuten und Schulpsychiater um die deutschen «Kriegsneurotiker»*, *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 3 (Sonderdruck).

<sup>15</sup> Sobre el Congreso de Budapest de 1918: MONTEJO ALONSO, F. J. (2003), *Budapest 1918: psicoterapia para después de una guerra*, *Frenia*, 3 (2), 17-33; y MONTEJO ALONSO, F. J. (2009), *El psicoanálisis 1919-1933: consolidación, expansión e institucionalización*, 2 vols., Madrid, tesis doctoral, I, pp. 249-270.

<sup>16</sup> Sobre la Policlínica Psicoanalítica de Berlín y otras clínicas psicoanalíticas subsiguientes: MONTEJO ALONSO (2009), I, pp. 271-408.

Fue en este contexto de apertura al gran público, cuando a primeros de junio de 1925 el entonces presidente de la IPV, Karl Abraham (1877-1925), recibió una oferta del productor y director Hans Neumann para realizar un documental didáctico (*Lehrfilm*)<sup>17</sup> sobre psicoanálisis<sup>18</sup>. La idea original de Neumann constaba de dos partes: una primera introductoria, con ejemplos sobre la represión, el inconsciente, el sueño, los actos fallidos, la ansiedad, etc.; y una segunda que, centrada en una historia vital desde la perspectiva psicoanalítica, mostrara el tratamiento de los síntomas neuróticos. Además, sugería que se acompañara de un folleto divulgativo sobre psicoanálisis adquirible a un módico precio<sup>19</sup>.

Pese a la reticencia de Freud, que se mantuvo apartado del proyecto y negó la autorización para que su nombre figurara en él<sup>20</sup>, Abraham aceptó la propuesta y contactó con Max Eitingon (1881-1943) y Hanns Sachs (1881-1947). La elección de ambos no fue casual. Eitingon era el director de la *Poliklinik* y del BPI, además estaba casado con la actriz de teatro Mirra Jucovleina Raigorodsky y conocía el ambiente artístico de la capital alemana. Sachs era analista-docente en el BPI desde 1920, tenía publicaciones divulgativas recientes —*Los elementos del psicoanálisis* (*Die Elemente der Psychoanalyse*, 1922), *Ensoñaciones compartidas* (*Gemeinsame Tagträume*, 1924)— que avalaban su habilidad para transmitir el psicoanálisis al gran público y además codirigía la revista *Imago* y tenía interés por el cine, del que dejaría constancia en sus contribuciones para la revista de cine *Close-up* (1927-1933) aparecidas entre 1928 y 1932<sup>21</sup>. Eitingon, básicamente un eficiente gestor, no intervino en la gestación de la

<sup>17</sup> Sobre los documentales de divulgación científica durante la República de Weimar: SCHMIDT, U. (2000), *Sozialhygienische Filme und Propaganda in der Weimarer Republik*. En JASBINSKY, D. (ed.), *Gesundheitskommunikation*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, pp. 53-80; PODOLL, K. (2000). *Geschichte des Lehrfilms und des populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilm in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895-1929*, *Fortschritte der Neurologie-Psychiatrie*, 68, pp. 523-529; y KILLEN, A. (2009), *Scientific and Medical Films in the 1920s-1930s*. *The Virtual Laboratory*, pp. 5-8. URL (consultado en marzo de 2010): <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=art74>. El *Lehrfilm* cuya temática —una mezcla de neurología, nociones psicoanalíticas e hipnosis— más cercanía guardó con MA se tituló *Una mirada en las profundidades del alma: la película del inconsciente* (*Ein Blick in die Tiefen der Seele: der Film vom Unbewussten*), se rodó en 1923 y fue supervisado por el neurólogo Curt Thomalla y el psiquiatra Arthur Kronfeld. Sobre este documental didáctico: RIES, P. (2000), *Film und Psychoanalyse in Berlin und Wien 1925*, En SIEREK, K.; EPPENSTEINER, B. (eds.) (2000), *Der Analytiker im Kino: Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt a. M., Stroemfeld/Nexus, 171-197, pp. 180-188.

<sup>18</sup> Para la relación entre el movimiento para el «empleo masivo del psicoanálisis» emprendido en 1918 y su popularización cinematográfica: EPPENSTEINER, B.; FALLEND, K.; REICHMAYR, J. (1987), *Die Psychoanalyse im Film 1925/26* (Berlin/Wien), *Psyche*, 86 (2), 129-139, p. 129.

<sup>19</sup> Carta de Abraham a Freud de 7-6-1925. ABRAHAM, H. C.; FREUD, E. L. (eds.) (1965), *A Psychoanalytic Dialogue: The Letters of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1926*, Nueva York, Basic Books (orig. al., 1965), p. 383.

<sup>20</sup> Carta de Freud a Abraham de 9-6-1925. ABRAHAM, FREUD (eds.) (1965), p. 384.

<sup>21</sup> Sobre las concepciones cinematográficas de Sachs: FRIEDBERG, A. (1990a), *Gemeinsame Tagträume: eine psychoanalytische Film-Affäre*. Pabst, Sachs und das Filmjournal «Close-up». En SCHLEMMER, G.; RIFF,

película y acabó compartiendo la posición escéptica de Freud sobre ella. Pero Sachs se comprometió con entusiasmo y adquirió un papel progresivamente relevante en su ejecución, como relatan las misivas de Abraham a Freud en julio y agosto<sup>22</sup>.

Abraham y Sachs hicieron rápidamente un primer bosquejo del guión del *Lehrfilm* a partir del caso de un paciente real con una fobia a los cuchillos y se lo entregaron a Neumann a últimos de junio<sup>23</sup>. Pero Neumann había concebido por entonces planes más ambiciosos que un mero documental. Contrató a Colin Ross (1885-1944) como coguionista<sup>24</sup> y llevó el proyecto a la UFA<sup>25</sup> con la intención de convertirlo en una película de larga duración. La UFA se encontraba en una situación financiera comprometida y precisamente entonces, 1925, había pasado a manos de las norteamericanas MGM y Paramount<sup>26</sup>. La propuesta de Neumann llegó en pleno torbellino reorganizativo del consorcio y un film comercial, pero de calidad, sobre un tema con creciente demanda, como era el psicoanálisis, fue seguramente considerado como una oportunidad aprovechable, tanto desde el punto de vista económico como del de prestigio. Así, a mediados de julio, como muestra uno de los primeros anuncios publicitarios de la UFA sobre el proyecto<sup>27</sup>, ya se habían producido en él cambios sustanciales: Neumann seguía figurando como director, pero el sencillo documental sobre un caso real de una fobia, se había transformado en una «interesante historia», basada en datos reales, a través de la cual los «misterios del psicoanálisis quedaban al descubierto». El documental educativo se estaba convirtiendo en una película comercial.

Finalmente, a primeros de agosto, la UFA contrató como director a Pabst, quien había tenido un éxito muy reciente con *La máscara del placer* (*Die freudlose Stras-*

---

B.; HABERL, G. (eds.), *G. W. Pabst*, Münster, Moks, 36-62, pp. 44-46. El trabajo más importante de Sachs al respecto fue *Kitsch*, publicado en 1932 en *Psychoanalytische Bewegung* y en *Close-up*. Se encuentra reproducido en: JACOBSEN, W. (ed.), (1997), *G. W. Pabst*, Berlín, Argon, pp.185-190.

<sup>22</sup> Cartas de Abraham a Freud de 18-7-1925 y de 20-8-1925. ABRAHAM, FREUD (eds.) (1965), pp. 389 y 392.

<sup>23</sup> Según otras fuentes, ese primer bosquejo consistía solamente en unas cuantas secuencias oníricas y su correspondientes interpretaciones. Para ambas versiones: RIES, P. (1995), *Popularise and/or be damned: Psychoanalysis and film at the crossroads in 1925*, *The International Journal of Psychoanalysis*, 76, 759-791, p. 765.

<sup>24</sup> Ross, que actuó también en la película en el papel de segundo comisario, era un experto guionista y muy popular por la realización de documentales sobre viajes exóticos. Pero sus conocimientos sobre psicoanálisis eran muy básicos [BAUMUNK, B.-M. (1997), «Eine Reise zu sich selbst». *Der Drehbuchautor Colin Ross*. En JACOBSEN (ed.) (1977), pp. 169-174]. Neumann y Ross armaron un guión ágil, pero la elaboración de los contenidos psicoanalíticos de la película fue mérito exclusivo de Sachs.

<sup>25</sup> *Universum Film AG*, el conglomerado de empresas cinematográficas más importante de Alemania. Neumann ocuparía en ella a partir de 1926 un importante cargo directivo (*Leiter der UFA-Theaterbetriebe*): KREIMEIER K. (2002), *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Múnich, Wilhelm Heyne, p. 177.

<sup>26</sup> WEITZ, E. D. (2009), *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*, Madrid, Turner (orig. ing., 2007), p. 267.

<sup>27</sup> RIES (1995), p. 765.

se, Alemania, 1925)<sup>28</sup>, y a continuación actores de renombre en los papeles principales. Asimismo, el guión de Neumann y Ross quedó establecido con una estructura narrativa que recordaba en parte la de una novela de detectives, pero en el que Abraham y Sachs garantizaban, en su calidad de asesores científicos<sup>29</sup>, el atenimiento a datos reales. Y a partir de ahí, como puede seguirse por los sucesivos anuncios publicitarios cada vez más detallados<sup>30</sup>, el proyecto tomó la estructura definitiva de largometraje comercial de calidad, lo que la UFA denominaba un *Kulturfilm*.

De esta forma, en el intervalo de pocos meses, la confrontación entre los mundos del psicoanálisis y de la industria cinematográfica deparó cambios radicales de la idea original. Cambió la productora: de la pequeña propia de Neumann pasó a ser un producto de la gran UFA; cambió el tipo de película: de documental didáctico con actores anónimos se convirtió en un largometraje comercial con actores famosos; cambió el guión: de ilustración de un caso real pasó a ser una historia de ficción especialmente pensada para atraer al gran público; y cambió el director, que iba a ser también Neumann y acabó siéndolo Pabst, una incipiente estrella.

Y con esa confrontación la película adquirió la primera característica definitoria: *aunar ficción y ciencia*. La película iba contar una historia de ficción con la estructura de un relato detectivesco, pero avalada por su referencia a hechos científicos y por la presencia de la «oficialidad» psicoanalítica como garante de ello.

## UN OBJETIVO POLÉMICO: PSICOANÁLISIS, ¿TERAPÉUTICA O MÉTODO DE INVESTIGACIÓN?

La confrontación entre el psicoanálisis y la industria del cine no fue la única que se produjo durante la gestación de la película. También aconteció otra dentro del propio movimiento psicoanalítico, entre dos formas distintas de concebirlo y, consecuentemente, entre dos ideas de divulgarlo. Esta polémica salió a luz en agosto de 1925 con un comunicado de prensa de la Editorial Psicoanalítica Internacional (*Internationaler Psychoanalytischer Verlag*), con sede en Viena, en la que se afirmaba que, ante la existencia de un proyecto en Alemania de una película que podría simplificar y malinterpretar el psicoanálisis, la *Verlag* había encargado a un famoso psicoanalista

<sup>28</sup> Neumann sólo había dirigido una adaptación de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare (*Ein Sommernachtstraum*, Alemania, 1925) y la importancia que la película estaba adquiriendo requería alguien con más oficio. KREIMEIER (2002), p. 137.

<sup>29</sup> Dicha actividad corrió a cargo fundamentalmente de Sachs, pues Abraham murió de cáncer de pulmón a finales de diciembre de 1925.

<sup>30</sup> El expediente de los anuncios se compone de ocho comunicados publicitarios. Sobre los detalles de este dossier: LACOSTE, P. (1990), *L'étrange cas du Professeur M.: Psychanalyse à l'écran*, París, Gallimard, pp. 37-50.



un manuscrito que sirviera para la realización de un film que recogiera de forma fidedigna las enseñanzas de Freud<sup>31</sup>.

El proyecto alternativo al de Neumann, Abraham y Sachs estaba apadrinado por Albert Joseph Storfer (1888-1944), el director de la *Verlag*, y el guionista era Siegfried Bernfeld (1892-1953), psicoanalista muy versátil, que combinaba el psicoanálisis con un socialismo no doctrinario y consideraba a aquel un medio para conocer la naturaleza humana y al conocimiento resultante un requisito del cambio social. Bernfeld tenía también un fluido contacto con los medios artísticos. Por entonces convivía con Elisabeth Neumann, futura estrella de Hollywood y discípula de Erwin Piscator (1893-1966), director alemán de teatro vanguardista, cercano a las concepciones del teatro épico de Bertold Brecht (1898-1956), el cual dejaría sentir su influencia en los guiones cinematográficos de Bernfeld<sup>32</sup>.

Los guiones en cuestión fueron dos, ambos escritos en 1925: *Proyecto de una representación filmica del psicoanálisis freudiano en el marco de un largometraje de ficción*<sup>33</sup> y un esbozo de apenas cuatro páginas titulado *Tres mundos en una habitación. Variaciones infantiles sobre un tema adulto (Idea de un film con perspectivas psicoanalíticas)*<sup>34</sup>.

El *Entwurf*, más extenso, permite ver la discrepancia básica con el plan berlinés. El psicoanálisis en *MA* es básicamente un procedimiento dirigido a la curación anímica (*das Seelenheil*) y el psicoanalista actúa como un fiscal que detecta y controla las manifestaciones inconscientes perturbadoras del paciente. En el *Entwurf* el psicoanálisis se utiliza como método de conocimiento y no como psicoterapia; y su psicoanalista es más bien un abogado defensor de los impulsos ocultos y los deseos reprimidos. El protagonista acude a él en relación con un sueño, pero no se convierte nunca en su paciente<sup>35</sup>.

Esta polémica en el terreno de la divulgación cinematográfica fue en realidad la punta del iceberg de la rivalidad existente entre las escuelas psicoanalíticas de Berlín y Viena. La primera, con la *Poliklinik* como núcleo, defendía la primacía del psicoanálisis como método terapéutico; y la segunda, con la *Verlag* de referente, el psicoa-

<sup>31</sup> La extensa nota de prensa puede consultarse en: FALLEND, K.; REICHMAYR, J. (1992), *Psychoanalyse, Film und Öffentlichkeit. Konflikte hinter der Kulissen*. En FALLEND, K.; REICHMAYR, J. (eds.), *Siegfried Bernfeld oder die Grenzen der Psychoanalyse. Materialien zu Leben und Werk*, Basilea, Stroemfeld/Nexus, 132-162, p. 137.

<sup>32</sup> Sobre Bernfeld y su relación con el cine: SIEREK, EPPENSTEINER (eds.) (2000); y FALLEND, REICHMAYR (eds.) (1992).

<sup>33</sup> BERNFELD, S. (2000), *Entwurf zu einer filmischen Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms*. En SIEREK, EPPENSTEINER (eds.) (2000), pp. 37-98.

<sup>34</sup> BERNFELD, S. (1992), *Drei Welten in einem Zimmer. Kindervariationen auf ein erwachsenes Thema (Die Idee eines Films mit psychoanalytischen Perspektiven)*. En FALLEND, REICHMAYR (eds.) (1992), pp. 153-156.

<sup>35</sup> Para una comparación más matizada entre *MA* y el *Entwurf*: REKUS, Jutta (2000), *Zwei Filme aus einem Leben: Siegfried Bernfelds Entwurf und G. W. Pabsts Geheimnisse einer Seele*. En SIEREK, EPPENSTEINER (eds.) (2000), pp. 111- 129; y EPPENSTEINER, FALLEND, REICHMAYR (1987), pp. 134-138.

nálisis como método de investigación de la condición humana. Las dos tendencias se enfrentaron en el IX Congreso de la IPV, celebrado en Bad-Homburg los primeros días de septiembre de 1925, y allí el círculo interno se tensó casi hasta la ruptura<sup>36</sup>. La posición de Berlín (encabezada por Abraham y Eitingon) se impuso y Abraham sucedió a Eitingon en la presidencia de la IPV. Con ello, se estableció por vez primera un modelo reglado para la formación y supervisión de los analistas, tomando como referente básico el del BPI, y el psicoanálisis buscó más la adaptación a la sociedad que su cambio.

El triunfo de los postulados berlineses en Bad-Homburg dejó pocas esperanzas al *Entwurf*, a pesar de que Bernfeld intentó sacarlo allí adelante por todos los medios<sup>37</sup>. Y en los meses siguientes tampoco consiguió interesar a ninguna productora alemana o americana. Eso al menos se desprende de una circular dirigida por Abraham a los miembros del llamado «Comité Secreto» (*Geheimes Komitee*) el 17 de octubre de 1925, en donde informaba que no se había vuelto a oír nada sobre el film de Bernfeld y que el asunto de Storfer y Bernfeld se había quedado en un mero «bluf» y hacía votos para que en futuro se evitaran otras «alteraciones de la paz» similares<sup>38</sup>.

Freud se mantuvo bastante retirado de todas estas polémicas. Se molestó considerablemente a raíz de un anuncio aparecido en *Time Magazine* el 26 de julio de 1925 en el que se afirmaba que *MA* iba a ser «planeada y escrutada» personalmente por «el propio Dr. Freud»<sup>39</sup>. Hizo patente su disgusto en una carta a Abraham el 10 de agosto, indicándole que ya se había quejado a Sachs sobre el proceder de la gente del cine, con la que no parecía buena idea mezclarse. Y el 14 de agosto escribió otra a Sándor Ferenczi (1873-1933) en donde le decía que la compañía cinematográfica que había desbaratado las cabezas de Abraham y de Sachs no había podido contenerse de mencionar su nombre y que ese día se iba a publicar una rectificación en *Neues Freie Presse*<sup>40</sup>. A partir de entonces su alejamiento de la «*Filmsache*» (el asunto de la película) fue completo.

También se mantuvo al margen de la controversia de Bad-Homburg, seguramente porque la ruptura con Otto Rank (1884-1939) el año anterior estaba muy próxima, aunque no pareció disgustarle la orientación de la IPV que salió de allí.

<sup>36</sup> Sobre los detalles de esa confrontación: FALLEND, REICHMAYR (1992), pp. 141-146; y RIES (1995), pp. 774-778.

<sup>37</sup> En una carta de 8 de septiembre de 1925 Abraham informó a Freud que Bernfeld «con la promesa de fantásticas cantidades de dinero, intentó inducirme a ignorar el acuerdo firmado en julio para poder él tomar parte en el proyecto. Cuando le mostré que eso era algo inadmisiblemente moral y legalmente, comenzó a hacerme propuestas que sólo puedo calificar de trucos sucios». WOOD, B. (2008), Film notes. En *Secrets of a Soul*, Transit Film/Kino International (versión inglesa de *Geheimnisse einer Seele*), p. 25.

<sup>38</sup> FALLEND, REICHMAYR (1992), p. 142-143.

<sup>39</sup> JONES, E. (1957), *The Life and Work of Sigmund Freud*, 3 vols., Nueva York, Basic Books, vol. 3, p. 115.

<sup>40</sup> WOOD (2008), pp. 20 y 22.

Aún así, el desencuentro con Abraham y Sachs durante esos meses fue evidente, llegando a acusar de «brusquedad» a Abraham en el mantenimiento de sus posturas en una de las circulares (*Rundbriefe*) de esas fechas<sup>41</sup>. En todo caso, las asperezas entre ambos quedaron superadas a finales de octubre y primeros de noviembre, como indica la correspondencia mantenida ambos poco antes de la muerte de Abraham, en la cual se califica a la *Filmsache* de «nimiedad»<sup>42</sup>.

Así pues, recapitulando, tras esta segunda confrontación, esta vez entre las propias corrientes psicoanalíticas, *MA* adquirió su segunda característica definitoria y quedó perfilada como una historia de ficción basada en datos reales contrastados científicamente que, con el esquema de una *Detektivroman*, debía mostrar fundamentalmente una *terapéutica psicoanalítica*. Restaba ahora transformar ese mensaje en imágenes.

### UNA SOFISTICADA PUESTA EN ESCENA: LA CURACIÓN POR LA PALABRA EN IMÁGENES

A lo largo de los tres meses que duró el rodaje de *MA* (de septiembre a noviembre de 1925), el director austríaco G. W. Pabst, que contó para la ocasión con un equipo técnico de primera fila, llevó a cabo una labor muy perfeccionista. Pabst, uno de los principales artífices del cine de Weimar<sup>43</sup>, había inaugurado con su anterior film —*Bajo la máscara del placer* (1925)— la llegada al cine de la llamada «Nueva Objetividad» (*Neue Sachlichkeit*)<sup>44</sup>. Y mantuvo ese estilo con *MA*.

La Nueva Objetividad, en parte una reacción al expresionismo anterior, pretendía presentar la realidad con el más alto grado de autenticidad posible. Con todo, el realismo de Pabst es bastante sincrético y recurre al expresionismo controlado cuando quiere intensificar la fuerza comunicadora, como muestran en *MA* las escenas del sueño y de las interpretaciones psicoanalíticas, lo que ha hecho que se califique su estilo de «realismo fantástico» o «fantástico social»<sup>45</sup>. En este sentido, la idea central

<sup>41</sup> CHODORKOFF, B. (1974), *Secrets of a Soul: An early psychoanalytic film venture*, *American Imago*, 31 (4), 319-334, p. 325.

<sup>42</sup> Carta de Abraham a Freud de 25-10-1925 y carta de Freud a Abraham de 5-11-1925. FREUD, ABRAHAM (eds.) (1965), pp. 397-399. Sobre la posición adoptada por durante el proceso de elaboración de *Misterios de un alma* y la rivalidad entre Berlín y Viena: RIES (2000), pp. 171-178.

<sup>43</sup> Sobre Weimar y su cine: KRACAUER, S. (1985), *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós (orig. ing., 1947); SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1990), *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux; EISNER, L. H. (1996), *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra (orig. fr., 1952); ELSAESSER, Th. (2000), *Weimar Cinema and after*, Londres, Routledge; SCHEUNEMANN, D. (ed.) (2003), *Expressionist Films: New Perspectives*, Rochester, Camden House; e ISENBERG, N. (ed.) (2009), *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, Nueva York, Columbia University Press.

<sup>44</sup> Sobre Pabst y la «Nueva Objetividad»: KRACAUER (1985), pp. 157-170.

<sup>45</sup> LACOSTE (1990), p. 21.

de *MA*, que inaugura la «etapa freudiana» de su autor,<sup>46</sup> es representar *auténticamente* (utilizando el realismo) una terapia psicoanalítica e *intensamente* (sirviéndose del expresionismo) el inconsciente<sup>47</sup>.

Acorde con los postulados de la Nueva Objetividad, Pabst buscaba que sus actores no se limitaran a representar sus papeles sino que los *vivieran*. Se decantó, así, por Werner Krauss —una estrella entonces— para el papel del marido, por haber retratado perfectamente la complejidad de la mente del loco en su papel de psiquiatra hipnotizador perverso en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, Alemania, 1920). Y, asimismo, eligió a Pawel Pawlow para el papel del Dr. Orth, el psicoanalista, por su matizado trabajo como fiscal en *Raskolnikoff* (*Raskolnikow*, Robert Wiene, Alemania, 1923)<sup>48</sup>.

*MA* tiene un argumento sencillo: un marido (en adelante: *M*)<sup>49</sup>, que está apenado por la ausencia de hijos en su matrimonio, recibe la noticia de que el apuesto primo de su esposa, vuelve de Oriente. Los tres habían sido compañeros de juegos en la infancia. Tras esta noticia y un delito de sangre cometido con una navaja en la casa vecina, *M* tiene esa noche una pesadilla, que culmina con el acuchillamiento de la imagen de su esposa con una daga. Al día siguiente desarrolla una fobia a los cuchillos que le hace comportarse de forma extraña. Su desesperación alcanza el culmen cuando, a solas con su esposa, apenas puede resistir el impulso de acuchillarla, como había hecho ya en su sueño (el impulso obsesivo). Huye de su casa, se refugia en la de su madre y acude a un psicoanalista, el Dr. Orth, a quien había conocido casualmente en un café. Comienzan entonces una serie de sesiones psicoanalíticas en las

<sup>46</sup> Generalmente se consideran las películas de Pabst rodadas entre 1925 y el final del cine mudo como su «etapa freudiana», compuesta principalmente por *Misterios de un alma* (1926), *El amor de Jeanne Ney* (*Die Liebe der Jeanne Ney*, Alemania, 1927), y *Crisis* (*Abwege*, Alemania, 1928). A ellas se unen en cierta medida sus obras maestras del periodo mudo: *La caja de Pandora* (*Lulu*) (*Die Büchse der Pandora*, Alemania, 1929) y *Tres páginas de un diario* (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, Alemania, 1929).

Sobre la obra de Pabst en su conjunto: AMENGUAL, B. (1966), *G. W. Pabst*, París, Seghers; FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1967), *G. W. Pabst*, Madrid, Filmoteca Nacional; ATWELL, L. (1977), *G. W. Pabst*, Boston, Twayne; RENTSCHLER, E. (ed.) (1990), *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press; y JACOBSEN (ed.) (1990).

<sup>47</sup> Cf. KAPPELHOFF, H. (1994), *Der möblierte Mensch: G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit*, Berlín Vorwerk, pp. 51-74.

<sup>48</sup> Pawlow, ruso, no hablaba una palabra de alemán ni tenía la más mínima noción del psicoanálisis. Pero, gracias a los libros sobre psicoanálisis en ruso pedidos expresamente y, sobre todo, a la intensiva labor de Sachs como instructor (no se olvide su experiencia como formador de analistas en el BPI), al acabar la película se había convertido casi en un experto psicoanalista. RIES (1995), p. 769.

<sup>49</sup> Los personajes de la película —el marido, la esposa, el primo...— no reciben nombre alguno para reforzar su carácter genérico. Sólo el médico psicoanalista, el Dr. Orth, lo tiene.

que *M*, bajo la batuta del analista, se adentra en su inconsciente, recompone el rompecabezas de su mente y, libre de la fobia y de la obsesión, retorna a su hogar<sup>50</sup>.



Preparación del rodaje de las escenas del psicoanálisis

La película alude a numerosas cuestiones psicoanalíticas: entre otras, la simbología sexual, la impotencia psíquica de *M* o el origen de sus conflictos en el complejo de Edipo<sup>51</sup>. Pero en este trabajo me voy a limitar a estudiar las sesiones del tratamiento psicoanalítico, pues constituyen, como vimos en el anterior epígrafe, el eje central de la película. Su elaboración filmica es tan detallista —de hecho, como la de todo el film— que resulta por momentos sorprendente y habla de la intensa dedica-

---

<sup>50</sup> Para un análisis de la estructura del film en relación con sus cinco partes básicas: presueño, sueño, postsueño, psicoanálisis y epílogo/cura, FRIEDBERG, A. (1990b), An *unheimlich* maneuver between psychoanalysis and the cinema: *Secrets of the Soul* (1926). En RENTSCHLER (ed.) (1990), 41-51, pp. 45-51.

<sup>51</sup> Sobre algunas de estas cuestiones, CHODORKOFF (1974), pp. 328-333; KONIGSBERG, I. (1995), Cinema, psychoanalysis and hermeneutics, *Michigan Quarterly Review*, 34 (4), 518-547; y BRONFEN, E. (1999), Geheimnisse einer Seele: Gedanken zu Pabsts psychoanalytischen Film. En ANZ, T. (ed.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 61-82.

ción de Sachs y de la excelente compenetración que debió de haber entre Sachs y Pabst durante aquellos meses de finales de 1925.

La terapia se anuncia cuando *M*, desesperado en casa de su madre, da vueltas pensativamente a la llave de su hogar. Aparece entonces sobreimpresionada la imagen del psicoanalista (41:56). Él tiene la «llave» de su padecimiento. *M* acude a su consulta y comienza el psicoanálisis, mostrado en cuatro sesiones que representan «meses transcurridos de laborioso trabajo conjunto entre médico y paciente» (intertítulo, 59:22). A lo largo de ellas van surgiendo bajo la guía del psicoanalista cinco contenidos inconscientes: recuerdos recientes, simbolizaciones, fantasías, episodios oníricos y memorias infantiles, que son sucesivamente interpretados e interrelacionados, hasta desembocar en la abreacción o catarsis sanadora.

La primera sesión (42:44 - 48:25) es preparatoria y transcurre con médico y paciente sentados alrededor de una mesa cercana al diván. En ella *M* señala sus problemas: la fobia a los cuchillos y la obsesión por acuchillar a la mujer que ama; y Orth clarifica los aspectos centrales de la metodología psicoanalítica: el inconsciente como terreno de trabajo: «sólo cuando desvelemos, en trabajo conjunto, los conflictos ‘inconscientes’ que le llevan a la enfermedad, estará curado» (intertítulo, 47:43); y su acceso mediante el discurso libre: «me dirá todo lo que pase por delante de su ojo espiritual (*geistige Auge*)» (intertítulo, 48:15).

En la segunda sesión *M* aparece ya sentado en el diván, con Orth a su cabecera (48:50). El paciente se tumba y Orth le incita a comenzar: «Pueden aparecer pensamientos que no le guste expresar. Dígamelos de todos modos» (intertítulo, 49:21). El inconsciente entreabre sus puertas y surgen entonces los *recuerdos cercanos*, recreados de forma estilizada sobre fondo blanco. El primero nos muestra a *M* ayudando a su mujer en su *toilette* matutina, cuando, sobresaltado por el grito de ayuda procedente de la casa vecina al descubrirse el asesinato, le hace un pequeño corte en la nuca con la navaja de afeitar (49:56). En el segundo *M* se ve oyendo a los vecinos comentar el asesinato: «ha sido con una navaja de afeitar como a ella él...» (intertítulo, 50:12).

Se clarifica así el desencadenamiento de la fobia y la obsesión, y también su interrelación. Y Orth, de nuevo con otra pregunta, estimula de nuevo a *M* a continuar su incursión en el inconsciente: «Las impresiones de esa mañana le han agitado mucho anímicamente. ¿Ha tenido quizás recientemente alguna discusión con su mujer?» (intertítulo, 50:24). *M* responde con un vehemente «No», pero a continuación, llevándose la mano a la frente, expresa el siguiente elemento: las *simbolizaciones*.

En la primera, estilizada sobre fondo blanco, vemos al matrimonio plantando juntos un arbolito mientras las nubes sobre ellos dibujan un desnudo femenino (50:48). En la segunda, el matrimonio se halla ante la puerta de una habitación de niño, que se revela completamente vacía, pero en la que aparece y desaparece un mobiliario infantil. A continuación, *M*, esta vez solo, vuelve a entrar en la habitación vacía, baja la persiana y sale, cerrando con llave la puerta (51:29).



El Dr. Orth comienza el psicoanálisis del profesor M. Transcurrirán meses de laborioso trabajo conjunto entre médico y paciente

*M* expresa simultáneamente su «amor de corazón» por su esposa (intertítulo, 52:37), pero las simbolizaciones muestran lo que está detrás de esa expresión: el deseo sexual —insatisfecho— que domina la relación (el desnudo encima de la pareja en la primera simbolización) y el oculto sentimiento lúgubre de soledad desesperanzada que le deja su relación marital carente de descendencia y de trato sexual (habitación vacía, oscura y cerrada con llave).

Sabedores ahora de ello psicoanalista y psicoanalizado, Orth inquiriere nuevos contenidos inconscientes con otra pregunta: «¿pasó algo que les hiciera abandonar la esperanza de tener descendencia?» (intertítulo, 53:32). Y salen a escena las *fantasías*. *M* relaciona la pregunta con las «fantasías salvajes» que le han estado asaltando (intertítulo, 53:59). En una de ellas ha visto a su mujer en un harén haciendo el amor con el señor del serrallo, ataviado con el salakot colonial del primo (54:06). En otra, su mujer y él se encontraban de pie en el escenario de un teatro, el primo se aproxima sonriente y su sombra se refleja amenazante sobre el vientre de su esposa (56:14). Relaciona ambas con el recuerdo reciente —que aparece también estilizado y sobre fondo blanco (56:59)— de la recepción, el día previo al surgimiento de la fobia, de la

carta anunciadora de la llegada del primo. Y, por último, en la escena final de esta segunda sesión vemos a *M* incorporarse súbitamente del diván con cara de perplejidad y temor, mientras Orth le contempla en segundo plano atentamente (57:05): se ha dado cuenta de que esta inconscientemente celoso del primo y que eso guarda relación con su enfermedad.

La tercera sesión psicoanalítica —antes de la cual se nos informa que han transcurrido ya meses de duro trabajo— gira en torno a un nuevo contenido: el *material onírico*. Aunque sin nombrarlos, Pabst ilustrará aquí algunos de los conceptos más importantes de la interpretación freudiana de los sueños, como la condensación, el desplazamiento, la represión y la etiología sexual. Comienza con un *M* ensimismado recordando la tormenta nocturna previa al surgimiento de la fobia y la pesadilla que tuvo entonces<sup>52</sup>. Como siempre, Orth le estimula a seguir la pista: «El sueño es para nosotros, desde que hemos aprendido a interpretarlo, el acceso más importante al conocimiento del inconsciente» (intertítulo, 1:00:06). *M* sigue la sugestión y empieza a pasar revista al sueño, constituido por cinco episodios, conocidos ya por el espectador (15:27 - 22:44), y ahora recuperados de forma peculiar, mezclando fragmentos fieles al original con otros ligeramente modificados. Y ello se intercala con imágenes de un *M* cada vez más gesticulante y ansioso a medida que la confusión inicial del sueño adquiere significado mediante su relación con recuerdos —casi siempre presentados estilizados sobre fondo blanco— reales o falseados por su memoria.

Así, el vuelo de *M* del primer episodio onírico se revela como un intento —frustrado por el disparo del primo desde el árbol con la escopeta de juguete— de liberarse del lastre en que se ha convertido su matrimonio (1:00:48)<sup>53</sup>. La huida a través del ídolo gigante del segundo episodio, como el rechazo a la llegada del primo (del que recuerda que, al anunciar su llegada, había enviando como regalo una miniatura de ese mismo ídolo, una diosa oriental de la fertilidad, y una daga ritual japonesa) (1:01:57). El tercer episodio, en el que aparece un pueblo italiano, un *campanile* que brota del suelo —un manifiesto símbolo fálico— y las cabezas de mujeres riéndose burlonamente superpuestas sobre sus campanas, se engarza con recuerdos verdaderos de su viaje de bodas y otros falseados del laboratorio donde trabaja (1:04:16); y se interpreta como el sentimiento de humillación que le causa la impotencia (intertítulo, 1:03:58). Y el cuarto, el del juicio filmado con estética expresionista en el que *M* aparece como acusado (01:05:40), simboliza los sentimientos de culpa derivados de la conjunción

<sup>52</sup> La asociación cobra sentido si se tiene en cuenta que «tormenta» en alemán es *das Unwetter* y que «primo» se dice *der Vetter*. Para un germano-hablante «tormenta» sonaría parecido a «no-primo».

<sup>53</sup> Sobre las interpretaciones de los episodios del sueño, véase el folleto acompañante de la película que finalmente escribió Sachs siguiendo la idea primigenia de Neumann: SACHS, H. (1926), *Psychoanalyse: Rätsel des Unbewussten*, Berlín, Lichtbild-Bühne, pp. 19-24. [Está también publicado en: JACOBSEN (1997), pp. 175-184].



inconsciente de dos recuerdos: el del corte en la nuca de su mujer con la navaja de afeitar y el del asesinato en la casa vecina.

Tras el análisis de estos cuatro episodios del sueño, termina la tercera sesión y la fobia queda interpretada por el psicoanalista ante el atónito *M* como la expresión consciente de la conjunción inconsciente de esos dos recuerdos: «La pequeña herida en el cuello de su mujer se asoció en su sueño de angustia al asesinato en la casa vecina, por eso se vio a sí mismo acusado de asesinato» (intertítulo, 1:05:53). «Esta fantasía onírica creó en su consciente la aversión patológica a tocar un cuchillo» (intertítulo, 1:06:14) y, de paso, «esa enfermedad mental le ha impedido matar a su mujer» (intertítulo, 1:06:31).

Pero el detective de la mente sólo ha solventado todavía la mitad del misterio. Falta saber el porqué del impulso obsesivo homicida hacia su esposa. Para ello se necesita una última sesión y un último contenido del inconsciente: las *memorias infantiles*. Esta postrera sesión se abre con *M* intentando evocar el final del sueño, el quinto episodio todavía sin recordar. Trabajosamente se forma en su mente la imagen de agua oscura (1:07:17) y el analista sigue esa nueva pista: «Soñar con agua indica (...) un nacimiento inminente o deseado» (intertítulo, 1:17:28). Basta con ello para que el episodio resistente se rememore, aunque con algunas modificaciones sobre el original: el paciente se ve en su laboratorio convertido en prisión y, a través de los barrotes de un ventanuco, observa pasar a su mujer y al primo navegando en canoa por las aguas oscuras. Su mujer saca a continuación una muñeca del agua, se la entrega al primo y parten (1:07:40).

Y desde ahí el psicoanalista le remite al pasado remoto: «¿Ha tenido alguna experiencia similar en la infancia?» (intertítulo, 1:08:25). Y ante el ensimismado *M* aparece ya sin obstáculos el suceso de la infancia aludido en el sueño, el *recuerdo clave*, y que Pabst narra esta vez al natural, sin estilizar (1:08:34 - 1:09:50). Es Navidad, el momento de los regalos. El padre de *M* se dispone a hacer una foto y la madre acicala a los tres niños (*M*, su futura mujer y el primo) para que salgan bien. El padre hace la foto de los tres juntos con la niña llevando en brazos su muñeca. Viene la madre de nuevo y se lleva a *M* para enseñarle su pequeña hermanita. La niña y el primo se quedan solos. Entretenido por la madre, *M* se olvida del juego de muñecas al que estaban jugando. La niña se impacienta y da el muñeco al primo. *M*, al verlo, se siente rechazado por la niña y vencido por su rival, el primo<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> La escena del recuerdo clave resulta demasiado esquemática en la película. Para captar todo el sentido hay que recurrir al folleto acompañante: SACHS (1926), p. 25.



El psicoanalista, el detective de la mente, se adentra en el inconsciente de su paciente hasta llegar al «recuerdo clave»

Orth relaciona sueño y recuerdo y encuentra la llave final del misterio: «El dolor causado —le explica— porque su mujer, de niña, le daba a su primo la muñeca que *le pertenecía a usted* se ha mantenido después en su matrimonio *sin hijos*» (intertítulo, 1:09:53). *M* entonces comprende, por Orth, que el recuerdo de la infancia había sido olvidado —reprimido—, pero su huella había quedado<sup>55</sup>. Si su mujer le hubiera dado un hijo, nada habría pasado. Pero, al no hacerlo, «inconscientemente se repite el reproche de entonces y lo traslada al presente: ella me *niega* ahora el hijo, porque, *como entonces*, no quiere dármele, sino al primo»<sup>56</sup>. De ahí los impulsos vengativos homicidas contra su mujer y los celos para con el primo.

Después de la resolución del misterio por el psicoanalista y su aceptación por el paciente sobreviene la catarsis —muy melodramática— y la curación. *M* recuerda que el sueño acababa cuando agarraba una daga —la regalada por el primo— situada sobre la mesa del laboratorio y, lleno de ira, apuñalaba frenéticamente el aire

<sup>55</sup> La sutileza de Sachs y de Pabst en el manejo de los recuerdos es aquí magistral. Aunque *M* lo tiene por real, el recuerdo clave que inconscientemente le atormenta ha sido en realidad —en parte, al menos— *inventado* por él. En la foto que hace el padre en el recuerdo recobrado durante el psicoanálisis, la niña, flanqueada por los dos niños, tiene una muñeca en brazos (1:08:47). Cuando el primo llega ahora a la casa de *M* procedente de Oriente, el matrimonio le muestra fotos de la infancia común. Una de ellas es precisamente la que el padre sacó ese día de Navidad. En ella la niña *no tiene en brazos muñeca alguna* (31:20).

<sup>56</sup> SACHS (1926), p. 26.

(1:10:11)<sup>57</sup>. Y acto seguido revive la escena onírica en la consulta de Orth: se levanta del diván, se apodera de un abrecartas de la mesa del médico y apuñala el vacío frenéticamente (1:10:20)<sup>58</sup>.

En esta escena de la abreacción el paciente no repite meramente el sueño, sino que, como explicaba Sachs a los espectadores en su folleto acompañante: «hace estallar las pasiones y pulsiones salvajes, arrancadas durante el análisis al inconsciente e incorporadas a la consciencia, para que a partir de ahora pueda, mediante la fuerza de su voluntad consciente (...), negociar con ellas, dominarlas o dirigir las a nuevos fines»<sup>59</sup>. El paciente palpa sobrecogido el filo de abrecartas, puede de nuevo tocar los cuchillos. Está curado. El psicoanálisis ha conseguido su objetivo (01:11:22).

Y Pabst y Sachs los suyos: en primer lugar, siguiendo la corriente de la Nueva Objetividad, exponer al gran público de forma *objetiva* y funcional una curación psicoanalítica mediante imágenes. Orth, el psicoanalista, contrapunto de Mabuse<sup>60</sup>, aparece retratado como un científico capaz de adentrarse en el mundo irracional del inconsciente, interpretando con una técnica racional (con la lógica de un detective de la mente) una serie de datos (pistas) obtenidos del paciente, hasta llegar a la curación de enfermedades (resolución del caso) progresivamente presentes en el mundo moderno. Y, en segundo lugar, utilizando el expresionismo de forma matizada, hacer visible el invisible inconsciente, patentizando sus contenidos (recuerdos próximos, simbolizaciones, fantasías, sueños y memorias lejanas) de forma muy *emotiva* mediante la utilización de efectos especiales entonces impactantes (sobreimposiciones, movimientos de cámara subjetiva, revelados negativos, cámara lenta y decorados en miniatura móviles)<sup>61</sup>. El inconsciente cobró, así, realidad: se podía no sólo ver, sino oír, sentir y casi tocar.

De esta manera, volviendo a recapitular, con la puesta en escena de Pabst, *MA* recibió su tercera característica definitoria, resultando una historia de ficción basada en datos reales contrastados científicamente que, con el esquema de una *Detektivroman*, mostraba *objetivamente* una terapia psicoanalítica haciendo visible el invisible

---

<sup>57</sup> Aunque en el sueño recobrado en el análisis no aparece, en el sueño real, *M* apuñala la imagen fantasmagórica de su mujer. Las furiosas puñaladas penetran a nivel del vientre de la imagen (22:38), en clara alusión sexual que volverá a repetirse de otra forma durante la catarsis en la consulta del psicoanalista (véase la nota siguiente).

<sup>58</sup> Durante el apuñalamiento se intercalan dos primeros planos que recogen exclusivamente la cintura pélvica de *M* y su brazo apuñalando (01:10:45 y 01:11:01). El apuñalamiento simboliza, por tanto, no sólo su deseo de venganza sino también su deseo sexual, insatisfecho, hacia ella.

<sup>59</sup> SACHS (1925), p. 28.

<sup>60</sup> Mabuse es el perverso psicoanalista hipnotizador protagonista de *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*, Fritz Lang, Alemania, 1922). Orth, por el contrario, cuyo nombre hace referencia al griego «ortho», ejemplifica lo «recto», lo «correcto».

<sup>61</sup> Pabst dedicó la mitad del tiempo del rodaje (seis semanas de un total de doce) a la creación de esos efectos especiales: MACDONALD (1990), pp. 191-192.

inconsciente *emotivamente*. *MA* quedó así configurada como un *medio de legitimación* del psicoanálisis en la cultura popular de la segunda mitad de la década de 1920 y, además, como se verá a continuación, en un instrumento de modulación de la subjetividad de los individuos.



Portada del folleto acompañante de la película escrito por Hanns Sachs

#### UN MEDIO DE LEGITIMACIÓN DEL PSICOANÁLISIS Y DE MODULACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

La legitimación por el gran público empezó a hacerse realidad con el largo aplauso con que concluyó la *première* de la película en el *Gloria-Palast*, la sala más grande de la *Kurfürstendamm* de Berlín, el 24 de marzo de 1926. Aunque el éxito de la película se diluyó prontamente debido al vendaval que supuso, un mes más tarde, el estreno del que sería el éxito de aquel año: *El Acorazado Potemkin*, de Sergei Eisens-

tein<sup>62</sup>. Las críticas periodísticas se mostraron casi unánimemente entusiastas<sup>63</sup>. Todas alabaron, de una u otra forma, su maestría para hacer de la ciencia un espectáculo atrayente, la eficacia de la dirección y su perfección técnica. Las revistas de cine, como *Film-Kurier*, recalcaron la utilidad «publicitaria» del film para con el psicoanálisis, el acierto que suponía para llegar al gran público exponer el caso en forma de «trabajo de detective» —personificado en un psicoanalista a veces «inquisitivo» a veces «pasivo»— y su poder de «visualización»<sup>64</sup>. Sólo *Gaerma*, uno de los periódicos del Partido Comunista con el que Bernfeld estaba muy relacionado, criticó su «aburguesamiento» y su «simplificación» del pensamiento psicoanalítico<sup>65</sup>. También la opinión ‘oficial’ del movimiento psicoanalítico fue positiva, pues señaló que, a pesar de las limitaciones del medio cinematográfico, *MA* ofrecía «una quintaesencia de la terapia psicoanalítica»<sup>66</sup>. Muy diferentes fueron los comentarios de puertas para adentro de sus principales figuras, que siempre consideraron la película desdeñosamente<sup>67</sup>.

Ciertamente, la película tenía carencias importantes, tanto formales<sup>68</sup> como de fondo<sup>69</sup>. Pero su finalidad no era la enseñanza del psicoanálisis sino su legitimación popular como un importante componente de la ciencia médica. Y ese objetivo probablemente quedó cumplido. Su compleja elaboración, pormenorizada en las páginas anteriores, y su habilidad para tornar visible lo invisible mostrando la cotidianidad del inconsciente, hizo de *MA* un producto con una *intensa* capacidad de penetración en los

<sup>62</sup> LACOSTE (1990), pp. 17-19.

<sup>63</sup> Para una recopilación de las críticas de prensa tras el estreno: LACOSTE (1990), pp. 89-99.

<sup>64</sup> LACOSTE (1990), pp. 97-98.

<sup>65</sup> Sobre la crítica de *Gaerma*: EPPENSTEINER, FALLEND, REICHMAYR (1987), p. 136.

<sup>66</sup> HÄRNIK, J. (1926), Psychoanalytischer Film, *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 12, 580-581, p. 581.

<sup>67</sup> Véase, por ejemplo: GLOVER, E. (1965), Introduction. En ABRAHAM, FREUD (eds.), ix-xvi, p. xiii.

<sup>68</sup> En la versión restaurada por la Fundación Murnau, que es la utilizada aquí, cuando *M* siente el impulso casi irresistible de matar a su mujer, se refugia en el hogar materno (38:33). Pero, por el folleto acompañante [SACHS (1926), p. 10], sabemos que aquí falta un episodio crucial que dota de su sentido a esta escena un tanto forzada. En el guión original, cuando *M* sale de su casa desesperado, se dirige en realidad a su laboratorio para suicidarse. Pone una botella con veneno encima de la mesa y comienza a escribir una carta de despedida para su mujer, de la cual tiene una foto sobre su escritorio. Su mirada se topa entonces con otra foto: la de su madre. La coge para darle un último beso, pero al hacerlo el marco golpea la botella con el veneno, que cae al suelo rompiéndose. Y es tras este acto fallido cuando se dirige a la casa materna. Desconozco si la película contenía este episodio en su estreno o si ya entonces había sido suprimido.

<sup>69</sup> Quizá una de las carencias más importantes en relación con la doctrina psicoanalítica sea la falta de referencia al modelo estructural del aparato psíquico ‘ello-yo-superyo’, que Freud ya había establecido claramente en 1923: EPPENSTEINER, FALLEND, REICHMAYR (1987), p. 137. Asimismo, también es engañosa la identificación melodramática entre la abreacción catártica y curación: MACDONALD, S. (1990), *Secrets of a Soul: A psychoanalytical Film*. En COLLIER, P. ; DAVIES, J. (eds.), *Modernism and the European Unconscious*, Cambridge, Polity Press, 185-214, pp. 208-209.

individuos. A eso hay que añadir la *extensa* penetración que suponía el cine en sí, dada la enorme caja de resonancia que representaba para cualquier cosa que vehiculase<sup>70</sup>.

Concomitantemente, junto a esa función legitimadora en la cultura popular del psicoanálisis, *MA* también actuó, y con idéntica intensidad y extensión, como factor modulador de la subjetividad, al trasladar a los individuos la idea del yo implícita en el psicoanálisis. La figura de *M* es aquí fundamental<sup>71</sup>, pues, como supo ver Hárník, *M* «no es sólo un químico con un impulso obsesivo, sino el hombre con su destino»<sup>72</sup>. El anónimo *M* representó, por tanto, la condición humana, al menos según se entendía por entonces desde el psicoanálisis.

*M* aparece, así, con dos rasgos nítidos: como un sujeto cuya ordenada vida burguesa, delimitada por su hogar y el laboratorio, contiene también extrañas pulsiones inconscientes que se muestran en forma de sueños o actos fallidos<sup>73</sup>; y como alguien que no puede evitar ser sometido por ellas cuando se produce cualquier inesperado desencadenante (el anuncio de la vuelta del primo), pudiendo llegar incluso a poner en riesgo su propia vida y la de su mujer. A su través, como escribió Sachs en el folleto acompañante, se pretendía «familiarizar a los espectadores con el hecho de que la visión y el dominio que ellos tienen de su propio yo son muy incompletos; y con la certeza de que llevan permanentemente en ellos, de forma inconsciente, las pulsiones peligrosas y abominables del hombre primigenio, ante las que ocasionalmente pueden sucumbir»<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> El cine era entonces el entretenimiento de las masas por antonomasia. Durante la década de los años veinte el número de cines se multiplicó. A su comienzo había en Alemania dos mil cuatrocientas salas de cine y en 1929 la cifra era ya de cinco mil seiscientas. En 1924, sólo en Berlín, se vendieron más de cuatrocientos millones de entradas y a mediados de esa década, según las estadísticas, dos millones de alemanes iban a cine diariamente. Su influjo abarcaba además todo el espectro social: las entradas eran tan baratas que sólo se quedaban sin ir los pobres de solemnidad; y, por otra parte, las películas —y *MA* es un buen exponente de ello— se habían labrado una aureola artística y cultural que atraía también a la población cultivada y rica. Cf. WEITZ (2009), pp. 275-276.

<sup>71</sup> Realmente todo lo que sucede en *MA* gira en tono de *M* —el marido, el soñador, el celoso, el enfermo, el hijo, el psicoanalizado—. Es el único personaje con matices, los demás —primo, mujer, incluso psicoanalista— resonden a patrones estereotipados. Esto es lo que Bergstrom llama la «cualidad unidimensional del film»: BERGSTROM, J. (1990), *Psychological explanation in the films of Lang and Pabst*. En KAPLAN (eds.), 163-180, p. 177.

<sup>72</sup> HÁRNIK, (1926), p. 180.

<sup>73</sup> A parte del incidente con la botella de veneno y la foto de la madre que no aparece en la película (véase la n. 63), hay dos actos fallidos muy claros. El primero: cuando recibe en el laboratorio la noticia de la llegada del primo, sonríe pero al mismo tiempo deja caer el tubo de ensayo que tenía en al mano (29:48). El segundo: al huir de casa tras declararse la fobia, *M* acude a un café y, al pagar, la deja olvidada sobre la mesa. El psicoanalista, sentado en una mesa vecina, observa el incidente, recoge la llave, sigue a *M* hasta su portal y, acercándose al perplejo olvidadizo que busca inútilmente la llave en el bolsillo, le dice mientras se la extiende «Tiene usted seguramente una razón para no querer entrar en su casa» (intertítulo, 36:10).

<sup>74</sup> SACHS (1926), p. 30.

Así pues, el psicoanálisis esculpió en *M* su idea de la condición humana y trasladó al espectador en este personaje, interpretado magistralmente por Werner Krauss, una idea del yo no sólo escindido sino también continuamente amenazado, que reflejó —y posiblemente contribuyó también a modular— la subjetividad del periodo de entreguerras.

*MA* no fue, claro es, el único medio del que se sirvió el psicoanálisis para legitimarse en la población y para modular, de paso, su subjetividad. *MA* fue sólo *un* mecanismo más del entramado legitimador que el psicoanálisis puso en marcha a raíz de la promoción de su *Massenanwendung* desde 1918. El presente trabajo ha intentado hacer ver, con el estudio pormenorizado de *MA*, algunos aspectos de la complejidad de esos mecanismos.

Recibido: 20 febrero 2010

Aceptado: 20 mayo 2010

