

Freud y la “intuición cinematográfica”: psicoanálisis, cine y epistemología

Mireille Berton*

Université de Lausanne, Suiza

Recibido 14/05/2024; aprobado 20/06/2024

Resumen

Este artículo propone, a partir de una breve evaluación historiográfica, considerar las redes de relaciones entre psicoanálisis y cine según una nueva modalidad que atravesaría estas dos esferas “gemelas” en una perspectiva epistemológica. El planteamiento de la autora consiste en cuestionar la manera en que la teoría psicoanalítica pone en juego algo que se relaciona con el dispositivo cinematográfico. Se trata entonces de involucrar el sintagma “psicoanálisis y cine” en el campo de un estudio más amplio de la episteme de la que forma parte y que implícitamente hace funcionar al cine dentro del propio campo psicoanalítico, al tiempo que lo emancipa, lo libera de su “estado auxiliar”.

Palabras Clave: psicoanálisis; cine

Freud and “cinematic intuition”: psychoanalysis, cinema and epistemology

Abstract

On the basis of a brief historiographic analysis, this article examines the network of relations between psychoanalysis and cinema by using a new method of inquiry that crosses these “twin” spheres from an epistemological perspective. The approach consists of questioning the way in which psychoanalytic theory is put into play in response to the cinematographic apparatus. This means examining the syntagm “psychoanalysis and cinema” on the larger field of the study of the episteme in which it is inscribed: an episteme which implicitly makes cinema function within the psychoanalytic field just as it liberates it from its “auxiliary” status.

Keywords: psychoanalysis; cinema

El psicoanálisis de Sigmund Freud es una gran base cinegráfica
Pul Romain, 1926

Tan breve como enigmática por su exceso de concisión, esta fórmula del Dr. Paul Romain, médico iniciado en el psicoanálisis freudiano, crítico musical y cinéfilo, autor de varios artículos sobre la “psicofisiología del arte cinematográfico”, refleja lo esencial de la opinión generalizada en su época sobre la naturaleza de los vínculos que unen el psicoanálisis y el cine. De hecho, muy tempranamente en la historiografía del cine, las relaciones entre estas dos esferas (supuestamente) “gemelas”, que surgieron simultáneamente a principios del siglo XX, fueron consideradas esencialmente desde el ángulo de una “subordinación” del cine a los logros psicoanalíticos. Probablemente alentados por la difusión, en los años 1920, del psicoanálisis aplicado practicado por los seguidores de Freud¹, ciertos actores del discurso crítico

y teórico sobre el cine también abrazaron esta tendencia, tendencia que pretendía concebir el cine como un espacio de experimentación que permitiera probar la relevancia de las tesis freudianas. Al abogar por la creación de “una sinfonía visual onírica”, Romain (1926) propuso una idea que se difundiría con éxito en los círculos cinéfilos: dado que la realización de films obedece a los mecanismos que gobiernan nuestro inconsciente, lo onírico se presenta como un criterio absoluto en la valoración de una obra de arte, y como finalidad suprema del cine. Aunque admite la posibilidad de una reciprocidad de influencias –a partes iguales– entre el sueño y la película, siempre concede una cierta precedencia a los procesos inconscientes, a los que atribuye las funciones primordiales de fuente de inspiración y de patrón de medida del cine.

En términos generales, el desarrollo posterior del debate dedicado a estas dos historias “paralelas” (Bergs-

* mireille.berton@unil.ch

trom, 1999) parece haber dado la razón a Paul Romain, ya que, en la mayoría de los casos, los matrimonios entre psicoanálisis y cine celebrados por la historiografía del cine atestiguan una fidelidad relativa al principio de funcionamiento unilateral, beneficiándose la doctrina freudiana casi siempre del privilegio de “enseñar” algo en el cine. Basada, la mayor parte del tiempo, en el principio del análisis textual de las películas a la luz de los procesos psíquicos tal como los describe el psicoanálisis, la literatura que ha aparecido desde entonces sobre este tema está dominada por dos tendencias vecinas, y sin embargo distintas. El primero intenta, en el camino trazado por Romain, demostrar la complicidad existente entre los mecanismos de la película y los mecanismos inconscientes, recurriendo, por ejemplo, a la interpretación de ciertos procesos fílmicos, como el fundido o la sobreimpresión, cuando es posible establecer una analogía entre estos procesos y aquellos que rigen el fenómeno de los sueños, como el desplazamiento o la condensación, nociones explicadas por Freud en la *Traumdeutung*. Este enfoque busca, entonces, descubrir en los procesos del lenguaje fílmico una reedición de los mecanismos sobre los cuales se construyen los sueños, los lapsus, las fantasías y otras producciones inconscientes.

Si bien esta orientación puede describirse como “formalista”, la segunda se centrará más bien en la interpretación del contenido de las películas a través del cuadro de lectura que ofrece la teoría psicoanalítica y sus grandes temas destinados a dar cuenta de la constitución del sujeto, de los que el más conocido es el complejo de Edipo. Este enfoque consiste en identificar los motivos, mitos, esquemas y otras estructuras psíquicas que intervienen en la diégesis fílmica, para sacar a la luz, por ejemplo, su contenido profundo (el contenido latente), siendo considerado este “subtexto” igualmente significativo, si no más, que el contenido fílmico explícito y aparente (el contenido manifiesto). Estas dos variantes del psicoanálisis aplicadas al análisis de la película subrayan, por tanto, la eficacia de los instrumentos proporcionados por la doctrina freudiana para comprender el significado profundo de la película, ya sea en su aspecto textual, narrativo o diegético.

Si las teorías –hoy clásicas– sobre el espectador y el dispositivo cinematográfico desarrolladas por Jean-Louis Baudry y Christian Metz en los años 1970 ofrecían una alternativa real al análisis textual al observar de cerca la inserción del sujeto que percibe en un dispositivo, considerado, para el primero, como produc-

to de una ideología y, para el segundo, como máquina de producir la imaginación², cabe señalar sin embargo que la pareja cine-psicoanálisis, así como su corolario cine-sueño, siguen siendo, hoy en día, entendidos en términos de isomorfismo y subordinación del primero al segundo. En efecto, desde hace unos diez años, los diversos trabajos dedicados a las relaciones entre estos dos campos han retomado a grandes rasgos, salvo omisión involuntaria por nuestra parte, los tres ejes principales delimitados anteriormente. Los primeros, que forman el grupo más numeroso, parten del principio de que el cine y la psicología operan en un terreno común relacionado con la cuestión de la imagen, la fantasía, el sueño y el afecto, y eligen captar sus relaciones de tal manera que creen una analogía entre la película y el funcionamiento psíquico. Este enfoque comparativo produce por lo general análisis fílmicos destinados a detectar en el funcionamiento textual de la película procesos o conceptos identificados por la teoría psicoanalítica³.

Esta práctica de identificación sistemática de la “psique” de la película se retoma, de forma variada, en un segundo tipo de trabajo que estudia las películas desplegando toda una serie de referentes del psicoanálisis entendido en sentido amplio: secuencias de sueños, historias de sueños, figuras de psicoanalistas o psicólogos, escenas de tratamientos, personajes neuróticos o metáforas veladas de los principios básicos del psicoanálisis. Todos estos motivos se perciben entonces como otras tantas ilustraciones de una disciplina que ha elevado al cine al rango de aliado privilegiado en su esfuerzo de popularización⁴. En una tercera categoría entran, finalmente, todas las teorías del espectador construidas por los estudios culturales de orientación feminista que, a diferencia de los dos primeros, ya no utilizan el psicoanálisis como una herramienta para analizar el contenido del texto o de la película, sino como un instrumento al servicio de comprender las relaciones metapsicológicas, sociales y culturales que existen entre el objeto cinematográfico y el sujeto que lo percibe. Interesadas a veces por los procesos de identificación que la película desencadena en el espectador, a veces por la cuestión de género planteada por el cine dominante, estas obras utilizan el psicoanálisis para denunciar un modelo de posicionamiento del sujeto dentro de la ideología patriarcal o para resaltar los mecanismos inconscientes de diferencia sexual⁵.

En todos los casos considerados anteriormente, el diálogo que se establece entre cine y psicoanálisis –y en-

tre los diferentes niveles que respectivamente los constituyen— parece cristalizar sobre todo en torno a cuestiones formales, temáticas, estructurales, semánticas, etc. que los unen ⁶. De hecho, aunque algunos autores han intentado ir más allá de las simples observaciones de semejanza u homología, esta sección de los estudios cinematográficos se basa principalmente en postulados que atribuyen al cine el papel de referente de la vida psíquica, o que asimilan el recorrido del personaje en la película o el lugar del espectador frente a la pantalla hasta las etapas atravesadas por el sujeto psicoanalítico en la construcción de su identidad. Después de este breve balance historiográfico, que ciertamente no tiene en cuenta todos los enfoques existentes, para mí se trata de proponer una reformulación del binomio psicoanálisis-cine que no sea ni un análisis textual ni una teoría del espectador sustentada a la luz del psicoanálisis. El objeto de este artículo consiste, pues, en abrir otra posible vía de acceso al estudio de los vínculos entre estas dos esferas, y ello desde una perspectiva epistemológica, a través de una breve presentación de las hipótesis que guían una reflexión, desarrollada en un marco más amplio, sobre la relación entre el psicoanálisis y el cine.

La función de modelado del dispositivo cinematográfico

En lugar de emprender una lectura lineal y “mecánica” de estos vínculos, propongo “desconectarlos” para recuperarlos de una manera más articulada cruzando, mediante un estudio epistemológico, dos historias en sus fundamentos científicos y culturales. De hecho, el enfoque epistemológico, significativamente descuidado hasta hoy, puede proporcionar elementos para la reflexión que son ciertamente más productivos que los que surgen de un análisis del funcionamiento lingüístico de uno a la luz del otro, estando el cine más a menudo sujeto a dogmas psicoanalíticos. Por lo tanto, busco efectuar tanto una inversión como un cambio de perspectiva con respecto a los procedimientos generalmente aceptados en el marco de la investigación sobre los vínculos entre psicoanálisis y cine. Se trata, por un lado, de redistribuir los papeles tradicionalmente atribuidos al psicoanálisis y al cine para devolverle a este último una función, no ilustrativa, sino modeladora dentro de la teoría psicoanalítica; y, por otro, de situarse, no ya en el nivel de una confrontación de dos sistemas textuales vecinos, sino en el de un estudio cruzado de dos campos epistémicos que han establecido

conexiones debidas a la historia del pensamiento científico, en el sentido entendido por Gaston Bachelard (1999). Porque si, a finales del siglo XIX, la relación entre cine y sueño se hizo evidente a los ojos de ciertos autores que percibieron la contemporaneidad del nacimiento del cine y el psicoanálisis como una justificación adicional para su comparación ⁷, sorprende constatar que, mucho más rara vez se ha presentado al cine como modelo del aparato psíquico. Por lo tanto, ya no se trata de abordar la película como una imitación del sueño, sino, por el contrario, de preguntarse cómo se puede relacionar el sueño con el film y, sobre todo, por qué el psicoanálisis entiende el aparato psíquico como una suerte de cine “privado”, alojado en nuestro cerebro. El cine se convierte, en esta perspectiva, en una referencia para los psicoanalistas que intentan utilizar el funcionamiento de la psique descrita por Freud como un modelo —una “ficción”, escribe a veces— compuesto por diferentes sistemas o instancias imposibles de localizar desde un punto de vista anatómico. Por lo tanto, mi estrategia apunta, en parte, a ir más allá del postulado de equivalencia entre sueño y film considerados en un sentido esencialmente unívoco —el primero sirve como fuente para el segundo—, para estudiar, por el contrario, cómo y por qué el dispositivo cinematográfico (y no sólo la película) supo dotar a los psicoanalistas de un bagaje metodológico, terminológico, descriptivo y, por tanto, epistemológico—. Esto resulta esencial para el análisis del funcionamiento del aparato psíquico, es decir, para comprender cómo éste sirvió de modelo para el desarrollo de una teoría de la psique concebida como un dispositivo para proyectar imágenes en una pantalla, desde Freud hasta las teorías psicoanalíticas contemporáneas. Si bien es imposible desarrollar ampliamente esta cuestión, puedo sin embargo esbozar a grandes rasgos los contornos de tal problemática.



En efecto, en este punto debo llamar la atención sobre el hecho de que el cine ha desafiado a menudo a los psicoanalistas que lo comparan con una especie de máquina que produce lo imaginario en masa, con una máquina capaz de reproducir nuestras imágenes mentales, o incluso con una prótesis técnica capaz de ampliar nuestro aparato psíquico. Un examen de los diferentes tipos de escritos que contienen indicios de este interés por el dispositivo cinematográfico como actualización de una maquinaria fantástica permite, en particular, poner de relieve un fenómeno que consiste en atribuir al cine una función central en el desarrollo de una cultura visual, dominada por una fantasía de “omnivoyancia” y objetivación de lo visible, así como subrayar el alcance del cine como modelo dentro de una disciplina particularmente afectada por la cuestión de la imagen y la imaginación.

Por tanto, este estudio debería permitir mostrar que el cine desempeña una función singular en la elaboración de la teoría del aparato psíquico tal como aparece en la metapsicología freudiana, así como en el psicoanálisis de la percepción, orientación desarrollada desde los años cincuenta por los herederos de Mélanie Klein, quienes, por su parte, intentaron definir la producción de imágenes psíquicas (y oníricas) a partir de una comparación entre el dispositivo cinematográfico y el aparato psíquico considerado en sus modalidades perceptuales. Al establecer una conexión entre los primeros textos psicoanalíticos que contienen alusiones al cine como modelo del aparato psíquico, hasta las teorías contemporáneas relativas al psicoanálisis de la percepción, es posible seguir el curso de una lexicografía que los psicoanalistas se transmiten entre sí, al tiempo que la someten a sucesivos cuestionamientos, profundizaciones o desarrollos. Cada vez, el dispositivo cinematográfico –con, en el centro, la pantalla de proyección– traza la línea del horizonte desde la cual los distintos autores comparan su material clínico y teórico.

Tal empresa me autoriza entonces a marcar los hitos necesarios para el análisis de la relación funcional y estructural entre la envoltura visual del Yo –el concepto más reciente desarrollado por el psicoanálisis de la percepción y sostenido por el psicoanalista Guy Lavallée (1999)– y el dispositivo cinematográfico. Las nociones de pantalla psíquica, proyección, alucinación o película onírica, refuerzan así la hipótesis según la cual la teoría psicoanalítica concede al cine un lugar importante en su esfuerzo por explicar de manera coherente y concisa el mecanismo de producción de las imágenes mentales, ya sean nocturnas o diurnas.

Cine y psicoanálisis: para un estudio epistemológico

Más allá de esta simple inversión de la situación en la que el cine es tomado como referente del psicoanálisis, me parece esencial trasladar el tándem psicoanálisis-cine a un terreno “neutral” que no pertenece ni a uno ni al otro, es decir, digamos, situarlo en el marco de un estudio de *la episteme* de la que forman parte, con el fin de actualizar las nociones, los modelos, los sustratos ideológicos o filosóficos que han transitado entre estos dos grandes polos del conocimiento y la cultura modernos. Al centrarse en el aspecto “maquinico” y metapsicológico del cine a la luz del psicoanálisis, se pretende delimitar un objeto encrucijado. En efecto, el estudio del dispositivo cinematográfico como modelo epistemológico en la historia del psicoanálisis de los siglos XIX y XX puede contribuir a la constitución de una epistemología del cine entendida como el estudio del desarrollo del objeto-cine y su emergencia en la historia de las culturas visuales.

A través del desarrollo de diferentes tipos de mirada, de consumo de imágenes y esquemas de producción activa dentro de sistemas de pensamiento históricamente determinados, el cine participa en un discurso destinado a construir modelos perceptivos que es posible encontrar también dentro del ámbito circunscrito por el psicoanálisis. Al demostrar cómo el psicoanálisis trabaja “ciegamente” en la constitución de una *episteme* del cine, podemos dar un estado del determinante epistemológico que subyace a las tesis que buscan explicar las modalidades de funcionamiento de la mente humana en la forma de un “dispositivo” destinado a producir imágenes mentales mediante un proceso proyectivo. Nuestra principal hipótesis, hasta ahora, consiste, pues, en decir que el psicoanálisis integra explícitamente al cine en diversas formulaciones teóricas del aparato psíquico.

Sin embargo, si la asignación por parte del psicoanálisis de referentes positivos (en el sentido fotográfico del término) permite especificar y construir una serie de modelos cinematográficos fácilmente identificables, también es necesario exhumar datos que aparecen “negativamente” en ciertos textos psicoanalíticos, y ello con el fin de sacar a la luz la existencia de modelos o dispositivos de visión que los mecanismos del cine reproducen sin aludir explícitamente a ellos. El descubrimiento de representaciones que, sin ser denominadas como tales, se revelan sin embargo en un pensamiento a través de efectos indirectos, permite pensar, por tanto, que ciertas nociones o conceptualizaciones en funcionamiento,

por ejemplo, en la teoría freudiana del aparato psíquico, dan testimonio de la omnipresencia, en un nivel más “clandestino”, de un determinado modelo cinematográfico. Esto habilitaría, a partir de ahí, una discusión de los primeros escritos freudianos aplicada a identificar la existencia de un aparato cinematográfico, partiendo de sus correlatos, sus efectos o sus propiedades, representa, un primer paso posible en el marco de la investigación.

Cine, metáforas ópticas y metapsicología freudiana

Para sustentar esta hipótesis, nos proponemos esbozar un inicio de reflexión basado en la metapsicología freudiana y, en particular, en el uso de metáforas referidas a la óptica. En 1899, mientras escribía la parte más teórica de *La interpretación de los sueños*, el famoso capítulo VII sobre la metapsicología de los sueños, Freud construyó un modelo energético de la psique definido como el espacio constitutivo del sueño, y ello apelando a una metáfora a la vez óptica y fotográfica, lo que le permite comparar el aparato psíquico con el microscopio, el telescopio y la cámara fotográfica. Después de haber descrito los detalles de su organización tópica y de su actividad, Freud concibe el aparato psíquico según un modelo ficticio diferenciado en sistemas (o instancias) orientados entre sí y llenos de impulsos excitadores, “maquinaria” mental que tiene una especie de configuración espacial, aunque imposible de localizar anatómicamente. Esto es lo que dice:

La idea que así se nos ofrece es la de un lugar psíquico. Descartemos inmediatamente la noción de localización anatómica. Mantengámonos en el terreno psicológico y tratemos únicamente de imaginar el instrumento que se utiliza para las producciones psíquicas como una especie de complicado microscopio, aparato fotográfico, etc. El lugar psíquico corresponderá a un punto de este aparato donde se forma la imagen. En el microscopio y en el telescopio sabemos que se trata de puntos ideales a los que no corresponde ninguna parte tangible del aparato. Me parece inútil disculparme por cualquier imperfección en mi comparación. Sólo lo uso para ayudar a comprender la disposición del mecanismo psíquico descomponiéndolo y determinando la función de cada una de sus partes [...]. Representemos, pues, el aparato psíquico como un instrumento, cuyos componentes llamaremos: “instancias” o, para mayor claridad, “sistemas”. Imaginemos entonces que estos sistemas tienen una orientación espacial constante entre sí, un poco como las lentes del telescopio. (Freud 1971, p. 455)

Al utilizar esta metáfora óptico-fotográfica, Freud, por un lado, confirma la prosperidad de un modelo anterior al cine, la fotografía, ampliamente difundido en

aquella época, y, por otro, lo aplica a una teoría cuyos entresijos sólo tendrán un impacto real durante el siglo XX. En efecto, podríamos pensar –atreviéndonos a desafiar las leyes de la ortodoxia historiográfica– que, aparecido veinte o treinta años después, el psicoanálisis habría encontrado en el aparato cinematográfico (en lugar del aparato fotográfico) el paradigma ideal para el diseño del aparato psíquico. El uso del modelo cinematográfico asociado a la definición de un espacio donde se forman imágenes oníricas y mentales, aunque nunca formalizado en estos términos por Freud, parecerá relevante en la mente de algunos de sus sucesores, que integran ya una generación nacida con el cine.



Esta formidable “intuición” freudiana sobre un aparato óptico que produce imágenes psíquicas merece atención, sobre todo porque seguirá floreciendo en la historia del psicoanálisis en el siglo XX. Más allá de la dimensión alegórica de la retórica freudiana, el tratamiento de la metáfora fotográfica revela una concepción del aparato psíquico que presenta, como señala André Green (1972), sorprendentes correspondencias con el cine. En el texto crucial y precursor de su nueva tesis sobre el aparato psíquico, *Esquema de una psicología científica*, Freud presenta la imagen de una “máquina” muy bien caracterizada desde el punto de vista económico, describiendo los procesos psíquicos como estados energéticos vectoriales y cuantitativamente determinada entre un polo sensitivo (polo de percepción) y un polo motor (polo de acción motora), pero sin darle a este aparato los límites que favorezcan su “cierre” (Green 1972) y determinen su topología.

Al contener una refundición de los principios teóricos del *Esbozo de una psicología científica* (*Entwurf einer Psychologie*), *La interpretación de los sueños* repre-

senta una verdadera ruptura epistemológica en la obra de Freud, pues al optar por un modelo óptico basado en un *punto de vista topológico*, abandona el modelo neurológico basado en un sistema “abierto”, constituido únicamente en un extremo sensitivo y un extremo motor que operan según el camino de la energía psíquica y, por lo tanto, se examina únicamente desde un punto de vista económico. Inspirándose en los dispositivos ópticos, Freud da así a la psique un diagrama coherente y cerrado en sí mismo, porque, como ellos, la psique incluye centros (el sistema de pensamientos del preconscious) que actúan como polo motor, así como *lugares de formación de imágenes* (sistema de imágenes inconsciente) que constituyen el polo perceptual del aparato ⁸.

El espacio psíquico –que es también el espacio de los sueños– presenta una configuración topográfica y económica similar al dispositivo cinematográfico porque es pensado como un lugar donde también se establecen relaciones entre tres elementos constitutivos de los componentes técnicos de la proyección: el polo motor (las fuentes de impulso del aparato psíquico) corresponderían al proyector del aparato cinematográfico; la proyección (la energía de impulso) correspondería al haz de luz del proyector; y el polo perceptual (la superficie psíquica de la pantalla onírica) a la pantalla cinematográfica. Así, las imágenes oníricas producidas dentro de este espacio psíquico cerrado sobre sí mismo, como una sala de cine, aparecen “como una película proyectada sobre una pantalla blanca” (Green 1972, p. 175-176). Con una diferencia, sin embargo, ya que si el espacio onírico se presenta como un espacio multifocal que contiene varias fuentes de deseo (instintivas o corporales) que convergen hacia la misma “película onírica”, en el cine, durante la proyección “estándar” de una película, sólo existe una “fuente”, la representada por el dispositivo de proyección ubicado en la cabina.

Así, al leer ciertos pasajes de la obra de Freud se puede descifrar casi por sí solo un vocabulario que hace referencia a asociaciones sintagmáticas y redes paradigmáticas comunes entre el aparato psíquico y un aparato óptico. De hecho, es posible detectar en el discurso de Freud un tema que va más allá del simple nivel analógico para integrar en la teoría de la psique una dimensión óptica (la formación de imágenes) y una dimensión dinámica (el flujo de impulsos) también familiar en el cine. Las dos “maquinarias”, por ejemplo, funcionan lentamente en la sombra, ya que producen imágenes *detrás* del espectador, o al menos desde un lugar oculto a su mira-

da, desde donde las imágenes fluyen sin el conocimiento del espectador, que sólo tiene ante sus ojos un lugar de registro y no un lugar de difusión. Al igual que la proyección de la película, la obra del sueño está “puesta al servicio de la figurabilidad, es invisible como los dedos del titiritero detrás de la pantalla del sueño. Sólo puede inferirse” (Green 1972, p. 172). Aunque debo admitir, como Green, que Freud probablemente pensó más en la linterna mágica que en el cine como una máquina para producir lo figurativo, no hay duda de que la noción de proyección en una pantalla psíquica debe mucho al dispositivo cinematográfico.

Cine, memoria y Yo

Este breve análisis de la dimensión “cinemática” presente en la primera metapsicología freudiana tiene ciertos solapamientos con el estudio dedicado por Mary Ann Doane al problema de la temporalidad en una época en la que la modernidad se explica en términos de superabundancia, aceleración e intensidad de los estímulos perceptivos provenientes del mundo externo (Doane 1999 y 2002). Al establecer una conexión entre cronofotografía, cine y psicoanálisis a través de las nociones de tiempo y modernidad que le dieron origen, Doane interpreta la invención del cine, por un lado, y la conceptualización freudiana de la memoria, por otro, como la expresión de la misma tendencia que pretende resolver, a finales del siglo XIX, el problema planteado por el almacenamiento y la representación de los flujos perceptivos activados por un mundo moderno hecho de una proliferación de objetos, imágenes, sonidos, movimientos, luces, etc. Según ella, los experimentos de Marey sobre la medición y captura del tiempo, y al mismo tiempo la teorización del aparato psíquico llevada a cabo por el psicoanálisis emergente, plantean, cada uno según sus propias modalidades, preguntas sobre la necesidad de canalizar y contener este desenfreno de significado generado por una sociedad industrial a la vez caótica, amenazante y sobresaturada. En este contexto, el cine habría logrado resolver el problema de la representación del tiempo que se ha planteado de manera particularmente aguda en los campos de la cronofotografía y el psicoanálisis. Considerando el aparato cinematográfico y la memoria, tal como los concibe la teoría freudiana, como una especie de “depósitos” propios de la modernidad, Doane propone la idea según la cual estos “instrumentos” están destinados a dar al

tiempo un contenedor, una estructuración y una legibilidad que permita prevenir la ansiedad provocada por un exceso de impresiones y shocks multisensoriales, neutralizándolos en pos de proteger la higiene mental.

Para sustentar su hipótesis sobre el psicoanálisis, se basa en ciertos textos de Freud que tratan del funcionamiento del aparato psíquico y, en particular, de las relaciones entre el inconsciente y el consciente con el concepto de memoria, concibiendo el primero como un lugar de registro de las huellas mnémicas procedentes del mundo exterior, presentándose el segundo como un lugar que escapa del tiempo, por lo que es absolutamente antitético a la noción de almacenamiento de estímulos perceptivos (Freud 1950, 1971 y 1981). Al analizar cómo la noción de tiempo fue tratada por Freud en su metapsicología, subraya cómo esta cuestión nunca dejó de preocuparle a lo largo de su vida hasta llevarlo a construir todo tipo de modelos que permitieran representar adecuadamente el funcionamiento de la memoria. Sin embargo, sin querer poner en duda la relevancia de este estudio en su conjunto, parece necesario llamar la atención sobre un punto particular del argumento de Doane que adolece, a veces, de una terminología un tanto confusa. En efecto, parecería, si lo leo correctamente, que tiende a confundir unas veces el inconsciente y la memoria, otras el aparato psíquico y la memoria, reduciendo el primero a la segunda. Al oponer con razón el consciente, asiento de las percepciones a través del cual el aparato psíquico está en contacto con el mundo exterior, al inconsciente, asiento de lo reprimido que funciona como una máquina para registrar el tiempo y proteger el organismo contra la sobrecarga de estímulos, Doane sólo rara vez recurre a la noción clave de aparato psíquico que constituye el verdadero objeto de la teorización freudiana y que debería servir como punto de partida para la reflexión sobre este tema.



En mi opinión, lo que realmente preocupa a Freud no es tanto el problema de la memoria como el deseo de dar a la psique un mapa que permita presentar el aparato psíquico como un espacio dividido en diferentes zonas o sistemas separados por paredes a veces impermeables, a veces permeables, en particular dependiendo de la fuerza de la censura. Al establecer un diagrama estructurado y organizado de la psique, esencialmente invisible, informe e impalpable, busca representar de manera concreta, por tanto a través de un discurso, un lugar anatómicamente indeterminado⁹. Ni físico ni biológico, este aparato psíquico que tiene esencialmente valor de modelo se articula en diferentes subestructuras que contienen, a su vez, una serie de materiales –actividades o producciones mentales– que son igualmente inorgánicos e inmateriales. Compuesto por diferentes sistemas (Inconsciente, Preconsciente, Consciente) –que son todos lugares simbólicos– y que contienen diferentes instancias (Ello, Yo, Superyó), el aparato psíquico puede considerarse entonces como un dispositivo destinado a transmitir y transformar el flujo de la energía psíquica. Energía liberada por operaciones mentales definidas sobre todo en términos económicos. Por tanto, existe en Freud la idea de una disposición interna de diferentes lugares psíquicos que tienen una función particular en la distribución y gestión de la energía psíquica. En esta representación geográfica de los constituyentes del aparato psíquico, el inconsciente debe entenderse como una estructura capaz de almacenar toda una serie de contenidos psíquicos que pueden provenir de diferentes instancias, como el Ello, el Yo y el Superyó. Si la memoria es en gran medida inconsciente, es decir que las huellas mnémicas están contenidas en el sistema inconsciente (Ics), estas huellas también pueden cruzar la barrera que separa el inconsciente y el preconsciente (Pc) para convertirse nuevamente en contenidos psíquicos susceptibles de ser aprehendidos por el pensamiento consciente (sistema Pc-Cs), por ejemplo, en forma de palabras. El aparato psíquico es, por tanto, similar a una maquinaria compleja cuya función principal consiste en regular las relaciones entre diferentes sistemas, algunos de los cuales comparten propiedades y otros no. Desde esta perspectiva, la memoria no corresponde realmente a uno de los constituyentes del aparato psíquico, sino que toma la forma de huellas mnémicas que pueden ser conscientes o inconscientes según las circunstancias.

En Doane, esta reducción un tanto abusiva del psiquismo a la memoria refleja, en nuestra opinión, una valoración excesiva, en el pensamiento freudiano, de la cuestión del tiempo, porque es precisamente la dimen-

sión temporal del aparato psíquico la única que entra en resonancia directa con este estudio sobre la modernidad a principios del siglo XX. Pero también se explica por el malestar que suscita el hecho de que Freud conciba el aparato psíquico mucho más en función del espacio que del tiempo, hecho que Doane reconoce, sin que ello la distraiga de su reflexión, centrada en la temporalidad. Para comprender plenamente las cuestiones en juego en esta asimilación del cine al psicoanálisis, así como el papel desempeñado por la definición espacial del aparato psíquico, no está de más recordar brevemente la forma en que Freud construye el postulado de este último, y esto desde el *Esbozo de la psicología científica* (1895) hasta el *Abrégé de psychanalyse* (1946), pasando por la revisión, en los años 1920, del primer tema (Ics-Pc-Cs), completado y perfeccionado por la trilogía Ello-Yo-Superyó. Durante todos esos años, Freud, de hecho, se mantuvo fiel a su concepción del aparato psíquico como un “dispositivo articulado y articulable”, que regula el funcionamiento de la vida psíquica como un aparato que permite “visualizar los procesos [psíquicos] en un espacio, que representa los movimientos de fuerzas y cantidades” (Assoun 2000, p. 25). En mi opinión, más que el primer tema del aparato psíquico previsto por Doane, es el segundo tema, con su concepto central del Yo, el que proporciona material interesante para un análisis de la “colaboración” entre el dispositivo cinematográfico y el aparato psíquico, tanto más cuanto que la oposición consciente/inconsciente –pronto considerada por Freud como incompleta porque sólo da una visión parcial de la organización psíquica– será progresivamente matizada por un segundo tema.

Ya en 1895, Freud dio, en *Esbozo de una psicología científica*, una primera definición del Yo al describirlo como una estructura limitante de la psique, capaz de recibir diversos contenidos, que, por un lado, se encarga de obstaculizar el libre flujo de cantidades de excitaciones dentro de la psique y, por otro lado, debe contener este mismo flujo de excitación psíquica. Destinado a gestionar los contactos e intercambios entre el mundo interior y el mundo exterior y gozando de una doble sensibilidad –una orientada hacia el mundo de los recuerdos, la otra hacia el mundo de la percepción–, el Yo es considerado como una entidad corporal a la vez envolvente y superficial (colocado en la *superficie* del aparato psíquico), pero también como una estructura protectora destinada a filtrar las cantidades de excitaciones exógenas o endógenas. Por tanto, Freud concibe el aparato psíquico en forma de una envoltura psicológica de doble capa: una capa ex-

terior que sirve para proteger el aparato psíquico de la intensidad de las excitaciones y, en consecuencia, pretende *actuar como una pantalla*; una capa interna que sirve simultáneamente para filtrar la cantidad de excitaciones que la capa externa ha dejado pasar y para recibir excitaciones de origen interno, actuando así como una superficie de *registro* de esta información.

La concepción metapsicológica del aparato psíquico, en Freud, coincide, como vemos, en varios puntos al mismo tiempo con el aparato cinematográfico que graba sobre una película sensible, situada dentro de una caja, impresiones luminosas transmitidas por un sistema óptico que media las relaciones entre un una interioridad y una exterioridad, y con el dispositivo cinematográfico que moviliza un espacio ordenando una actividad perceptiva específica, que imita una estructura que combina una función envolvente, contenedora, preexcitante y comunicativa. Dada esta función multidimensional, el Yo –y no tanto la memoria, como sugiere Doane– parece ser la estructura apropiada para la identificación de un registro funcional común al cine y al aparato psíquico.

La dimensión “cinegráfica” del psicoanálisis

A menos que me equivoque, el ensayo de Mary Ann Doane constituye el único intento de pensar fuera de lo común en términos de conceptualizar los vínculos entre psicoanálisis y cine. Demostrando que Freud, a pesar de su feroz resistencia al cine, desarrolló un modelo de aparato psíquico cuya función principal coincide con la del aparato cinematográfico dedicado también a la representación del tiempo y al mantenimiento de la fantasía de inmortalidad (así dice Doane) que habita el hombre moderno que se enfrenta a las nuevas tecnologías, fuentes tanto de emancipación como de alienación, Doane hace el intento más decidido de renovar su punto de vista sobre el entrelazamiento histórico-epistemológico formado por el psicoanálisis y el cine. El hecho es que tal estudio debe tener en cuenta la doble dimensión espacio-temporal que caracteriza tanto a la psique como al cine.

La escritura metapsicológica de Freud depende mucho, de hecho, de soportes gráficos que conceptualizan el funcionamiento de instancias psíquicas en términos de espacio. Como señala Paul-Laurent Assoun (2000, p. 32): “[...] El imperativo tópico imprime su huella en la metapsicología, como exigencia de figuración (Schil-derung) de la psique –lo que viene a la expresión en la forma material del grafismo, es decir, de esquemas des-

tinados a visualizar el aparato psíquico”. La referencia omnipresente a un orden espacial que organiza la actividad de los diferentes sistemas constituyentes del aparato psíquico, así como el uso de metáforas “cartográficas”, representan cuestiones científicas importantes en el esfuerzo de Freud por dar un esquema de la psique estructurado y articulado. El aparato psíquico (y la descripción de su funcionamiento) “no es entonces únicamente una ‘convención’, es una elección epistemológica y, de manera más material, una opción antropológica” (Assoun 2000, p. 30); refiere a un pensamiento que va mucho más allá de los límites del campo psicoanalítico.

Y es en este nivel donde un estudio de las redes de relaciones entre psicoanálisis y cine puede parecer, en mi opinión, metodológicamente productivo. Si la coincidencia –sorprendente si la hay– entre los respectivos “nacimientos” del cine y del psicoanálisis se presta idealmente a todo tipo de meditaciones sobre la “hermandad”, “gemelidad”¹⁰ de estas dos técnicas que rehabilitan el poder de la imaginación y del sueño, me parece importante extraer este problema de una simple historia de la forma cinematográfica para llevarlo al nivel de una historia del cine preocupada por la epistemología¹¹. Por lo tanto, la esencia de mi enfoque apunta a entrelazar, de una manera “inusual”, los hilos de dos historias que a menudo están muy juntas. Si Freud es el primero en dar un paso hacia una estructuración “cinematográfica” del aparato psíquico, los escritos de toda una serie de

psicoanalistas del siglo XX proporcionan una confirmación adicional de nuestra hipótesis. De hecho, después de Freud, el dispositivo cinematográfico contribuirá a generar conceptos esenciales para la construcción del conocimiento clínico y teórico, apareciendo así el cine bajo una nueva luz, la de “acreedor” del psicoanálisis.

Al demostrar que ha contraído una deuda con el cine al menos tan importante como la que implican los enfoques “tradicionales”, pero en la dirección opuesta, se trata de proponer una nueva manera de considerar el cine como herramienta epistemológica para la investigación psicoanalítica. En otras palabras, mi objetivo consiste en medir el gradiente “cinegráfico” que actúa en el psicoanálisis para presentar una alternativa a los estudios que asignan un significado psicoanalítico a la máquina y al lenguaje cinematográficos, sin invalidar por ello estas vías de investigación.

Sobre estas observaciones y llegando al final de este artículo, podemos formular un par de preguntas cruciales: ¿cómo, en un proceso ligado a la historia del cine, podemos resistir la tentación de especular sobre la anterioridad epistemológica del cine frente al psicoanálisis en la carrera hacia el “descubrimiento” del aparato psíquico? ¿Cómo no dejarnos seducir por la idea de que el cine habría logrado “materializar” y formalizar el inconsciente en la forma objetiva del dispositivo, incluso antes de que el psicoanálisis lo estableciera como un objeto relevante en los niveles teórico y analítico?

Referencias

- Alister, I., & Hauke, C. (2001). *Jung & Film: Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Brunner/Routledge.
- Arnoldy, É. (2002). French Cancan et le spectateur mobile. *CiNéMAS*, 12(3), 11-31.
- Assoun, P.L. (2000). *La Métapsychologie*. PUF. Hay traducción al español: La metapsicología, México, Siglo XXI, 2002.
- Bachelard, G. (1999). *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938]. Librairie philosophique J. Vrin. Hay traducción al español: La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo, México, Siglo XXI, 20a ed., 2000.
- Baudry, J.L. (1993). *L'Effet cinéma* [1978]. Albatros.
- Bergstrom, J. (Ed.). (1999). *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. University of California Press.
- Dhote, A. (Ed.). (1989). Cinéma et Psychanalyse. *CinémAction*, (50).
- Doane, M.A. (1999). Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey and the Cinema. In J. Bergstrom (Ed.), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (pp. 57-87). University of California Press.
- Doane, M.A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press.
- Freud, S. (1950). Entwurf Einer Psychologie [1895]. In M. Bonaparte, A. Freud, & E. Kris (Eds.), *Aus den Anfänge der Psychoanalyse* (pp. 371-466). Imago Publishing Co.
- Freud, S. (1971). *L'Interprétation des rêves* [1900]. PUF.
- Freud, S. (1981). Notice sur le bloc magique [1925]. *Revue française de psychanalyse*, 45(5), 1107-1110.
- Gabbard, G.O. (Ed.). (2000). *Psychoanalysis and Film*. Karnac.

- Gabbard, K., & Gabbard, G.O. (1987). *Psychiatry and The Cinema*. American Psychiatric Press.
- Gagnebin, M. (Ed.). (2001). *Cinéma et Inconscient*. Champ Vallon.
- Green, A. (1972). De l'Esquisse à L'Interprétation des rêves: coupure et clôture. *Nouvelle Revue de psychanalyse*, (5), 155-180.
- Jones, E. (1973). *Essais de psychanalyse appliquée* [1923]. Payot. Hay traducción al español: Ensayos de psicoanálisis aplicado. Ed. Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.
- Lavallée, G. (1999). *L'Enveloppe visuelle du Moi. Perception et hallucination*. Dunod. Hay traducción al español: La envoltura visual del Yo. Percepción alucinadora, Biblioteca Nueva, 2001.
- Lebeau, V. (1995). *Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema*. Routledge.
- Metz, C. (1993). *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma* [1977]. Christian Bourgois. Hay traducción al español: El significante imaginario Psicoanálisis y cine, Barcelona, Paidós, 2001.
- Ramain, P. (1926). Le cinéma, art du rêve, doit être psychanalytique. Le film, pour être cet art, doit se rapprocher de la musique. *Ciné*, (1), 4.
- Ramain, P. (1926a). Le film peut traduire et créer le rêve. *Cinéa-ciné pour tous*, (67), 10-14.
- Regosa, M. (Ed.). (2000). *Lampi de felicità: cinema e psicoanalisi*. Alinea.
- Sabbadini, A. (Ed.). (2003). *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*. Brunner/Routledge.
- Walker, J. (1993). *Coaching Resistance: Women, Film and Psychoanalytic Psychiatry*. University of Minnesota Press.

¹ Ernest Jones, por ejemplo, al publicar sus *Ensayos sobre psicoanálisis aplicado en 1923* (Jones 1973), siguió el camino trazado por el propio Freud que buscó, a partir de la década de 1910, extender el psicoanálisis a la comprensión de los fenómenos psíquicos saludables o “normales” mediante la aplicación de su método a todas las manifestaciones de la psique como la cultura, la literatura, el arte, un enfoque que, a pesar de las resistencias y los temores suscitados, marcará para siempre la práctica y la crítica de arte del siglo XX.

² Véase Baudry 1978 y Metz 1993.

³ Véase, por ejemplo: Alister y Hauke 2001; Gagnebin 2001; Regosa 2000; Sabbadini 2003.

⁴ Véase, por ejemplo: Gabbard y Gabbard 1987; Gabbard 2000.

⁵ Véase, por ejemplo: Lebeau 1995; Caminante 1993.

⁶ Hay, sin embargo, una excepción a esta regla: el estudio de Mary Ann Doane, “Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey and the Cinema”, publicado en la única obra que esboza un cambio de rumbo en la forma de negociar la homotecia entre psicoanálisis y cine (Bergstrom 1999), y que comentaremos más adelante.

⁷ Tenemos algunos ejemplos en el número 50 de *CinémAction* (Dhote 1989).

⁸ Freud (1971, p. 456-461) explica al respecto: “Toda nuestra actividad psíquica parte de estímulos (internos o externos) y resulta en inervaciones. Por tanto, el dispositivo tendrá un extremo sensible y un extremo motor; en el extremo sensitivo hay un sistema que recibe percepciones, en el extremo motor hay otro que abre las compuertas de las habilidades motoras. El proceso psíquico generalmente va desde el extremo perceptivo hasta el extremo motor.”

⁹ Obsérvese de paso que otros autores (como Christian Metz) han sugerido la existencia de un lugar psíquico, y no sólo de un tiempo psíquico.

¹⁰ Esta coincidencia histórica no debe, sin embargo, crear una ilusión, porque si esta “pareja” de (falsos) gemelos nació de la misma “madre” –un siglo XIX dividido entre el cientificismo y lo maravilloso– el psicoanálisis y el cine no comparten el mismo “padre”, ya que el primero privilegia las palabras (el principio de realidad) y el segundo las imágenes (el principio de placer).

¹¹ Retomo aquí la distinción hecha por Édouard Arnoldy entre la historia de la forma cinematográfica y la historia del cine. Véase Arnoldy 2002 sobre este tema.