

Secretos de un alma: la primera película psicoanalítica

Secrets of a Soul: the first psychoanalytic movie

Por Marcela Borinsky¹

RESUMEN

El artículo explora la historia del psicoanálisis y el cine como dos dispositivos contemporáneos de la modernidad y analiza la coyuntura que condujo a la producción de la primera película sobre el psicoanálisis presentada en Berlín en 1926, *Secretos de un alma*. Se contextualiza este encuentro en el período de consolidación del movimiento psicoanalítico, el desarrollo de una psicoterapia popular a través de la creación de centros de tratamiento psicoanalítico gratuitos en diferentes ciudades europeas y la profesionalización del psicoanálisis. A partir del análisis de la película se sugieren ideas para pensar la difusión del psicoanálisis en la cultura y la construcción de un público.

Palabras clave: Historia del psicoanálisis, Sigmund Freud, Wilhelm Pabst, Expresionismo alemán, Sueños

ABSTRACT

The article explores the history of psychoanalysis and cinema as two contemporary devices of modernity and analyzes the conjuncture that led to the production of the first psychoanalytic film, *Secrets of a Soul*, launched in Berlín in 1926. We contextualized this encounter in the period of consolidation of the psychoanalytic movement, the development of a popular psychoterapy by the creation of free psychoanalytic treatment in different European cities and the professionalization of psychoanalysis. We analyse the film and ideas are suggested to think about the diffusion of psychoanalysis in cultura and the construction of an audience.

Key words: History of Psychoanalysis, Sigmund Freud, Wilhelm Pabst, German expressionism, Dreams

¹Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Doctora en Psicología, UBA.

Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta Regular Cátedra Historia de la Psicología I. Psicóloga clínica, docente e investigadora. Facultad de Psicología UBA. Buenos Aires, Argentina.

I. Un suelo común de cara al siglo XX

Sigmund Freud fechó el nacimiento del psicoanálisis el 24 de julio de 1895, el día en el que le fue “revelado el secreto de los sueños” según refiere retrospectivamente en una famosa carta a su amigo Wilhelm Fliess. Ese mismo año publicó junto a su colega Joseph Breuer un importante trabajo en el que dan cuenta del desarrollo de un nuevo método de tratamiento de las perturbaciones del alma, el psicoanálisis, y su aplicación en el tratamiento de pacientes histéricas. El sufrimiento de mujeres jóvenes, bellas e inteligentes atraviesa las páginas de *Estudios sobre la histeria*. Imágenes terroríficas pueblan las pesadillas de estas muchachas: las serpientes negras que desvelan a Anna O, las ratas blancas que torturan a Emmy o la horrible cabeza que no deja de mirar a Catalina, la joven posadera enferma de los nervios. Sueños, visiones e imágenes que adquieren el comando de esas vidas provocando síntomas diversos como parálisis, imposibilidad de hablar, trastornos de la movilidad y el lenguaje, ahogos, mareos y angustias. La investigación del secreto milenario de los sueños y de las fantasías histéricas por parte del psicoanálisis comparte cronológicamente el nacimiento de un nuevo dispositivo técnico que fascinará al siglo XX. El 28 de diciembre de 1895 se realizaba la primera proyección comercial del Cinematógrafo Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capuchines de París. Se exhibieron varios cortos, *Llegada de un tren a la estación de Ciotat*, *Salida de la fábrica Lumière* y *El regador regado*. Nació así el cine para mostrar en sus inicios imágenes en movimiento como un artilugio de feria que buscaba sorprender al público. Muy rápidamente el cine comenzó a transformarse a través del desarrollo de su capacidad para contar historias experimentando con recursos visuales inéditos hasta el momento. Pocos años después, la película *Viaje a la luna* de Georges Méliés –con sus tan solo 14 minutos– exponía la potencialidad narrativa del nuevo género para crear mundos fantásticos. En 1926, Virginia Woolf –luego de la proyección del Gabinete del Dr. Calegari– describía lúcidamente al cine como un arte que nacía completamente vestido en contraposición al resto de las artes que habían nacido desnudas. Un arte que contaba ya con todos los instrumentos a su disposición pero que tenía que aprender todavía el lenguaje para simbolizar aquello que no podía ser transmitido sólo con palabras:

Una sombra con forma de renacuajo apareció de repente en la esquina de la pantalla. Se infló hasta adquirir un tamaño inmenso, se estremeció, se retorció, y se hundió en la nada. Por un momento pareció corporeizar la imaginación monstruosa y enferma del cerebro del lunático. Por un instante ocurrió como si el pensamiento pudiera ser transmitido más eficazmente por la forma que por la palabra. El monstruoso renacuajo estremeciéndose parecía ser el miedo mismo y no la afirmación “tengo miedo” (Woolf, 1926).

El psicoanálisis y el cine son dos dispositivos de la modernidad que comparten fecha de nacimiento y el mismo clima de época de cara a los desafíos del siglo XX. Sin embargo, sus propósitos son diferentes: el dispositivo freudiano se desarrolló en sus comienzos para la cura de las pacientes histéricas y el cine como un nuevo medio expresivo para el entretenimiento de masas. El psicoanálisis se sostiene en el poder de las palabras mientras que el cine apuesta al poder de las imágenes. Sigmund Freud, el inventor del psicoanálisis, fue al cine por primera vez durante su viaje a Estados Unidos en 1909 y su primera reacción fue de resistencia frente a este nuevo arte que no lograba comprender. En contraposición a esta actitud, cabe señalar cómo en sus intentos de conceptualizar sus descubrimientos avanzaba con la referencia a distintos dispositivos ópticos –el microscopio o el telescopio– considerados medios auxiliares para adentrarse en el territorio del inconsciente. En su afán por hacer comprensible la complejidad psíquica productora de sueños Freud buscaba activamente ayuda en la tecnología óptica de la época. Mientras tanto, la producción cinematográfica progresaba a pasos agigantados en el desarrollo de nuevos recursos, herramientas y estéticas. En este proceso cabe destacar la emergencia del movimiento expresionista alemán que se proponía filmar la experiencia emocional de la subjetividad. Frente a la representación documental de la realidad externa, el expresionismo introduce la acentuación del contraste entre luces y sombras, la alteración de las líneas, los interiores barrocos y deformantes que transmiten los aspectos oscuros y siniestros que habitan en el fondo de cada uno de nosotros. Películas clásicas como el *Gabinete del Dr. Calegari*, que cuestiona la distinción entre locura y normalidad preguntándose quién es el enfermo y quién el psiquiatra a través del uso del sonambulismo y la hipnosis, *Nosferatu* de Murnau y *Metropolis* de Fritz Lang se convirtieron en íconos de una búsqueda estética que colocaron en primer plano la cara desconocida y angustiante de la racionalidad moderna. En este sentido, podemos hablar de una búsqueda que hermana al cine con el psicoanálisis en el desenmascaramiento de los aspectos ocultos e irracionales de la subjetividad.

II. El cine y el psicoanálisis se encuentran

En este contexto, no sorprende que el productor y director alemán Hans Neuman se pusiera en contacto con los psicoanalistas de Berlín para realizar una película sobre psicoanálisis. La idea original era realizar un documental didáctico dividido en dos partes, una primera parte introductoria con una ilustración de los conceptos básicos: represión, inconsciente, sueño, actos fallidos y una segunda parte que ilustrara estos conceptos en el tratamiento de la neurosis de un paciente. Muy pronto el proyecto del documental se transformaría en una película comercial que, a partir de un caso real, llevaría a la pantalla grande por primera vez el ejercicio del psicoanálisis y, de este modo, las historias contemporáneas del cine y el psicoanálisis se encuentran en 1925.

El proyecto cobró forma en la productora alemana UFA con la dirección de un importante cineasta en ascenso, Wilhelm Pabst, quien se había dado a conocer con la película *Bajo la máscara del placer* dirigiendo a Greta Garbo representando a una mujer que se prostituye para ayudar a su familia y, en el rol protagónico, el actor Werner Krauss, conocido por su actuación como psiquiatra loco en el *Gabinete del Dr. Calegari*. Del lado de la institución psicoanalítica, Karl Abraham –Presidente de la *Asociación Internacional Psicoanalítica*– aceptó entusiasmado el proyecto y compartió su realización con dos reconocidos psicoanalistas alemanes, Max Eitingon y Hanns Sachs. Este último se haría cargo finalmente de la supervisión del proyecto y de la confección del folleto explicativo sobre psicoanálisis que acompañaría la exhibición de la película. En contraste con el interés de los psicoanalistas de Berlín, a Freud el proyecto no le gustó:

El espectacular proyecto no me agrada... Mi principal objeción sigue siendo que no considero posible representar plásticamente de ninguna manera respetable nuestras abstracciones. Y a algo insípido no queremos dar nuestro consentimiento (Freud-Abraham, 1979, 419).

Más allá de los problemas que puede suscitar en un nivel teórico la representación de los conceptos psicoanalíticos, resulta innegable el impacto que tuvo el expresionismo alemán al destacar el lado oscuro del alma moderna así como también, los modos vanguardistas de representar esta interioridad exaltada y al mismo tiempo fragmentada por la irrupción de la irracionalidad en forma de pesadillas, locura, restos arcaicos y fantasías futuristas. El mundo interno de muchos de los protagonistas de las películas de este período –tenebrosamente expuesto en las pantallas– no parece muy diferente del de las mujeres hipnotizadas por Freud en los primeros tiempos del psicoanálisis. No obstante, Freud se cierra frente a la emergencia de estas imágenes que aún hoy siguen sorprendiendo. ¿Cómo pensar el rechazo freudiano frente a los desafíos que le propone su época a través del cine? Para la crítica de cine Anne Friedberg, la hostilidad de Freud hacia la apropiación cinematográfica de sus teorías sugiere una “resistencia vigorosa, casi ludita, contra las herramientas de la modernidad” (Friedberg, 1990, 51). En esta dirección, las historias del psicoanálisis y las biografías de Freud suelen pasar por alto esta resistencia del maestro vienes contentándose con el argumento freudiano acerca de las dificultades en la representación por un lado y el riesgo de la banalización de sus descubrimientos por otro. Asimismo, las reseñas escritas por psicoanalistas sobre *Secretos de un alma* comparten la actitud freudiana de disgusto frente a la vulgarización de los conceptos psicoanalíticos. Sin embargo, nos encontramos aquí con un silencio llamativo sobre el lugar en el que dos dispositivos modernos, el cine y el psicoanálisis, dialogan y cohabitan. La existencia misma de *Secretos de un alma* estrenada a comienzos de 1926 da cuenta de esta convivencia particular.

En contraste con la posición de Freud, vale la pena detenerse en la actitud optimista de Karl Abraham al

recoger el guante de la propuesta y poner manos a la obra en la difícil tarea de llevar el psicoanálisis a la pantalla. Para él “este plan responde a tendencias profundas de nuestra época” (Freud-Abraham, 1979, 418). Y estas tendencias se articulan en un momento fundacional de la historia del movimiento freudiano dirigido a expandir el psicoanálisis a las masas, tal como surge de las propuestas presentadas en el *V Congreso Internacional de la Asociación Psicoanalítica* celebrado en Budapest unos meses antes de la finalización de la gran guerra. ¿Qué esperaba Abraham de esta película? Lamentablemente, el psicoanalista berlinés falleció antes de verla terminada pero lo que se lee en la correspondencia con Freud es el deseo de hacer accesible el inconsciente y la cura por la palabra al público en general. Como señala el historiador Georges Makari, Karl Abraham fue la figura más importante de un nuevo psicoanálisis que ya no era solamente freudiano. Al momento de su muerte, el 25 de diciembre de 1925, cumplía el rol de Presidente de la *Asociación Psicoanalítica Internacional* y de la *Sociedad Psicoanalítica de Berlín* desde donde había liderado dos procesos que resultarían fundamentales para el futuro del movimiento psicoanalítico. Finalizada la primera guerra, la vieja comunidad freudiana se transformó en la búsqueda de nuevas identidades, nuevas instituciones y nuevas maneras de racionalizar el ejercicio de la autoridad. En 1920 la primera clínica psicoanalítica abrió sus puertas en Berlín y sirvió como modelo para la creación dos años después de un Ambulatorio en Viena para la atención psicoanalítica de trabajadores y gente sin recursos económicos. El Policlínico de Berlín fue un éxito que permitió extender considerablemente los alcances del método freudiano a una población más vasta y, al mismo tiempo, brindar un espacio de entrenamiento y práctica a un conjunto más amplio de profesionales. Las circunstancias de la reconstrucción de la primera postguerra llevaron a Freud a proponer nuevos caminos para la terapia psicoanalítica sostenidos en la ilusión de poder acceder a las masas populares. Al mismo tiempo, este proceso de expansión del psicoanálisis llevaría a plantear la necesidad de establecer criterios y reglas específicas para la formación de analistas. En 1923 un comité presidido por Max Eitingon acompañado por Abraham, Sachs y Simmel, entre otros, definió los criterios de admisión y formación de psicoanalistas. Finalmente, en un documento publicado ese mismo año se establecieron los tres requisitos básicos: análisis didáctico, formación teórica y trabajo clínico. En Berlín, se abrió el primer Instituto de formación psicoanalítica y en el Congreso de Bad Homburg en 1925 se presentó y aprobó el plan para la formalización de la enseñanza psicoanalítica. (Makari, 2008, 378) En el entrecruzamiento de estos dos procesos claves para la historia del movimiento psicoanalítico, encontramos a Karl Abraham liderando, por un lado, la expansión del psicoanálisis a las masas a través del Policlínico de Berlín como así también, la puesta en marcha de la profesionalización del psicoanálisis. No es de extrañar entonces que acogiera con sumo interés el ambicioso proyecto de llevar el psicoanálisis a la pantalla grande y ampliar su público.

III. El sueño como vía regia de acceso a los secretos del alma

Dentro de cada persona hay deseos y pasiones que permanecen desconocidos para la “conciencia”. En las horas oscuras del conflicto psicológico, estas pulsiones “inconscientes” intentan afirmarse. Enfermedades misteriosas emergen de estas luchas, cuya resolución y cura forman parte del campo del psicoanálisis. En las manos de un médico “psicoanalíticamente entrenado”, las enseñanzas del profesor universitario Sigmund Freud representan un avance importante en el tratamiento de este tipo de enfermedades psicológicas. Los sucesos de esta película están tomados de la vida. No se desvían de ninguna manera del caso médico real. (Las comillas están tomadas del original)

Este es el texto que introduce la película. El protagonista es un hombre de mediana edad que desarrolla una extraña fobia a los cuchillos a partir de un sueño que lo despierta sobrecogido de terror. La película anticipa algunas escenas que darán forma al conflicto psicológico: la mirada arrobada del hombre y su mujer frente a la perra y sus cachorritos recordando la dificultad de esta pareja para concebir; un tajo en la nuca de su esposa provocado accidentalmente por el marido en el corte del cabello; una daga regalada por un primo que vendrá pronto de visita y algunos elementos más transmiten la sensación de una relación conyugal tensa en la que cada uno de sus integrantes duerme en cuartos separados. Los ejes centrales de la película son el sueño y el tratamiento psicoanalítico en donde el sueño vuelve a relatarse. En esta segunda aparición, las escenas del sueño junto con otros acontecimientos que ya vimos previamente, emergen ordenados en una secuencia diferente y recortados sobre fondo blanco. Fiel al espíritu freudiano el sueño constituye el corazón de la película al mismo tiempo que el director se las ingenia para mostrarnos en imágenes el relato del sueño en el diván del psicoanalista. En la primera escenificación, las partes del sueño se ven recortadas por la tormenta que irrumpe por la ventana para confirmarnos que el soñante está durmiendo. En la segunda, las escenas son las mismas pero la separación, el marco y la repetición misma subrayan otra perspectiva: la interpretación psicoanalítica del sueño. En manos del psicoanalista por supuesto pero también, como se ha señalado agudamente en un análisis clásico de la película, del espectador atento a la “detección hermenéutica” de todo aquello que el psicoanalista no interpreta. Es decir, la sexualidad del paciente, sus fantasías y su impotencia.

No nos vamos a detener en el relato de la película pero sí quisiéramos destacar algunas cuestiones que hacen al modo en que se narra el padecimiento subjetivo, el tratamiento psicoanalítico y la resolución del conflicto psíquico. La primera paradoja a mencionar -tratándose de una película muda- es el poder que poseen las imágenes y el modo en que el psicoanálisis caracterizado por el uso de la palabra como medio de curación es recreado a través de imágenes que desbordan ampliamente las interpretaciones que el psicoanalista introduce. Lo mismo podemos decir

del sueño cuya riqueza simbólica sorprende y fascina. Un hombre que vuela, rejas que se elevan, una torre que emerge desde el suelo y no para de crecer, campanas que se transforman en cabezas femeninas, tambores redoblando, nuestro protagonista acusado y un bebé de juguete sostenido por su esposa son algunos de los elementos que pueblan uno de los primeros sueños de la historia del cine.

La edición del sueño resulta impecable como ilustración de las hipótesis freudianas sobre el trabajo del sueño. Podemos distinguir las referencias a los restos diurnos, la puesta en juego de los mecanismos de desplazamiento y condensación que dan forma al contenido manifiesto del sueño que no sigue las reglas de la racionalidad consciente y, al mismo tiempo, el modo en que la potencia de las imágenes abre a múltiples interpretaciones. Detrás de esta representación enigmática e irracional, fluyen las alusiones al deseo, los miedos y las fantasías del protagonista. Sin embargo, la regla fundamental freudiana que indica que el sueño es siempre el cumplimiento disfrazado de un deseo no se desprende con claridad del ensamble de las imágenes de la película. Comparada con el despliegue fílmico del sueño, la interpretación del psicoanalista resulta limitada. El deseo del sueño sería el deseo de un hijo representado simbólicamente por las aguas oscuras que remiten a un nacimiento. ¿Y qué significan entre otras las imágenes de las cabezas femeninas riéndose del protagonista o las sombras que lo acusan? ¿Y su mujer con otro hombre navegando con un bebé de juguete? ¿El protagonista aferrado a las rejas de una ventana para no caer? Imágenes que el psicoanalista en la pantalla no contempla pero que a nosotros como espectadores nos contagia de angustia y desesperación. El clima del sueño es la pesadilla de un hombre atrapado entre la impotencia y la agresividad reprimida.

IV. La aparición del psicoanalista en escena

La película introduce la figura del psicoanalista de un modo absolutamente casual. Tal como ya señalamos, el protagonista, el Sr. M. está desesperado, no entiende qué le pasa y no entra en su horizonte de posibilidades consultar con un especialista en “enfermedades psicológicas”. En primer lugar, porque no sabe todavía que sufre de una enfermedad psicológica -tal como reza el título que presenta la película- y por lo tanto, tampoco sabe de la existencia de este tipo de profesionales. El encuentro se produce en un bar y es el psicoanalista quien busca y encuentra a su paciente. Literalmente lo sigue y cuando el Sr M. intenta infructuosamente abrir la puerta de su casa, el Dr. Orth devolviéndole la llave -que éste había olvidado en el bar- se presenta con una pregunta disruptiva: “¿hay algún motivo por el cual usted se muestra reacio a ingresar a su casa?” Aprendemos con la película que los miedos irracionales o los impulsos irrefrenables de matar a su mujer que repentinamente acosan al Sr. M. son signos de enfermedades psicológicas y que pueden ser curadas por un nuevo método llamado psicoanálisis. Fantasías eróticas, sentimientos inconscientes de celos,

sueños e interpretaciones, recuerdos infantiles olvidados jalonan el recorrido del tratamiento dándole el cariz melodramático que la película representa en un crescendo de tensión. La culminación del tratamiento coincide con la descarga violenta de esta tensión por parte del Sr. M. que actúa y repite activamente –ahora con un abrecartas del escritorio del psicoanalista- la última escena de su sueño en el que esgrimía furioso una espada contra su esposa frente a la mirada de su asistente. Los mismos movimientos repetitivos trasmudados de ira con los que empuja la espada en el sueño son actuados en el consultorio del Dr. Orth. El folleto preparado por Hanns Sachs (1925) para acompañar la película explicaba la curación en términos de expresión y dominio de las pulsiones:

[el psicoanálisis] hace estallar las pasiones y pulsiones salvajes, arrancadas durante el análisis al inconsciente e incorporadas a la conciencia, para que a partir de ahora pueda, mediante la fuerza de su voluntad consciente (...) negociar con ellas, dominarlas o dirigirlas a nuevos fines. (Citado por González de Pablo, 2010, 185)

Esta puesta en escena le permite al paciente resolver su fobia -descubre con placer que puede volver a sostener un cuchillo con firmeza- y acto seguido sin mediar explicación psicoanalítica asistimos a un final feliz, en un escenario de ensueño en la montaña, observando al Sr. M. ascender sonriendo para tomar a su hijo de las manos de su esposa. ¿Qué sucedió aquí? Lo que no dice el psicoanalista es propuesto inteligentemente por la película que a través de las imágenes sugiere mucho más de lo que dice. La magia del cine revela aquí sus artilugios para poner en escena los miedos e inhibiciones del protagonista. La película nos muestra a un hombre dueño de sí mismo en su laboratorio pero impotente en el hogar frente a una bella mujer a la que imagina gozando con otros. Navajas de afeitar, dagas, cuchillos de cocina y sables jalonan una trama opresiva en la que las diferentes armas blancas simbolizan, sin nombrarlo, el conflicto que altera la vida del protagonista alejándolo de su casa y conduciéndolo al encuentro con el psicoanálisis. La película trata explícitamente los misterios o secretos de un alma que, basada en un caso real, pretende dar testimonio del padecimiento general del hombre europeo educado de la década del '20. A través de este caso concreto, la película se propone ilustrar el modo en que estamos habitados por fuerzas que desconocemos –la sexualidad- el modo en que estas fuerzas generan angustia y síntomas –la fobia a los cuchillos- y la experiencia de un tratamiento psicoanalítico que le permite al paciente recuperar la alegría, el dominio de su vida y sus ideales de felicidad conyugal. Un final adecuado para las ambiciones de Sachs y Abraham de acceder a un público masivo destacando los poderes curativos del psicoanálisis. Sin embargo, este final idílico en un paisaje rodeado de luz en la montaña contrasta fuertemente con las imágenes angustiantes que acechan al protagonista a lo largo del film.

El Sr. M y el psicoanalista se cruzan de casualidad en un bar nocturno lleno de humo. En esta escena, tal como

ya señaláramos, el Dr. Orth descubre a su paciente, lo sigue hasta la puerta de su casa y se presenta con una pregunta que es al mismo tiempo una interpretación y una invitación a descubrir las virtudes del psicoanálisis. En la historia del cine, este encuentro no se produjo de modo fortuito: el movimiento fue desde la industria hacia el psicoanálisis para introducir sus temas –los sueños, la sexualidad, las pulsiones- en la pantalla grande para el entretenimiento de masas. No podemos conocer las razones personales que llevaron al productor Hans Neuman a buscar el psicoanálisis como objeto y al director Wilhelm Pabst a filmarlo. Tenemos acceso, en cambio, a los argumentos contrarios de Freud y a la actitud colaborativa de dos de sus discípulos más cercanos. Lo cierto es que, en Berlín a comienzos de 1926, estos dos dispositivos de la modernidad se encontraron para entablar un diálogo fructífero que seguiría generando apasionadas discusiones hasta nuestros días. Y, más allá de los debates teóricos, nos interesa subrayar cómo el psicoanálisis pudo acceder a un público masivo a través del cine, medio privilegiado de entretenimiento popular. Podemos situar entonces, en el período de entreguerras, el inicio de un proceso, en general poco explorado en las historias del psicoanálisis, que es el de la construcción de un público. Mientras los psicoanalistas de la segunda generación trabajaban activamente para construir centros de tratamiento psicoanalíticos gratuitos en diez ciudades de Europa y Estados Unidos para liberar a un grupo cada vez más amplio de gente de la opresión de las neurosis,¹ el cine ilustraba el malestar subjetivo del hombre común que todavía tenía que aprender a nombrar el sufrimiento psíquico y sus modos de curación. Cuánto y cómo aportó el cine a este proceso es una pregunta que excede los límites de este artículo pero consideramos que vale la pena detenerse a mirar *Secretos de un alma* e imaginar la experiencia de espectadores anónimos que se encontraron por primera vez con un sueño filmado e interpretado y un psicoanalista en acción desde la oscuridad de una sala de cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Danto, E. (2005). *Freud's Free Clinics: Psychoanalysis and Social Justice 1918-1938*, New York, Columbia University Press.
- Freud, S. y Abraham, K. (1979). *Correspondencia Freud-Abraham*, Barcelona, Gedisa.
- Friedberg, A. (1990). "An *Unheimlich* Maneuver between Psychoanalysis and the Cinema. *Secrets of the Soul*". En Rentschler, E. (Ed.) *The Film of G. W. Pabst*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1990, 41-51.
- González de Pablo, A. (2010). "La legitimación del psicoanálisis en la cultura popular: el caso de *Misterios de un alma*" (1926), de G. W. Pabst. *Frenia*, Vol. X, 2010, 167-190.
- Makari, G. (2008) *Revolution in Mind. The Creation of Psychoanalysis*, HarperCollins e-books.
- Woolf, V. (1926) "The cinema". En *The Nation and Athenaeum*. Recuperado de <http://www.bl.uk/collection-items/the-cinema-by-virginia-woolf-from-the-nation-and-athenaeum>.

NOTAS

¹Sobre el proceso de expansión y el desarrollo de los centros de tratamiento psicoanalíticos gratuitos que comienza con el Policlínico de Berlín en 1920 ver DANTO, E. (2005). *Freud's Free Clinics: Psychoanalysis and Social Justice 1918-1938*, New York, Columbia University Press.