

La metrópoli siniestra

Francisco Guillermo Rodríguez Motavita*

Recibido: julio del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

La metrópoli siniestra es una reflexión en torno a la relación entre el nacimiento del cine y el psicoanálisis. En su desarrollo vincula específicamente el movimiento expresionista alemán con el concepto de lo siniestro propuesto por Sigmund Freud para describir las particularidades narrativas del nascente arte en el siglo XX. Se tomará como ejemplo la obra *Metrópolis* dirigida por F. Lang como eje para el análisis, debido a sus condiciones de realización y propuesta creativa, las cuales tejen vínculos directos con lo que llamaremos una narrativa de los sueños. En suma, en este artículo la máquina de los sueños (el cine) será desmontada y analizada para pensar su manera de crear dentro del expresionismo alemán de comienzos del siglo pasado.

Palabras clave: cine alemán, doble, expresionismo alemán, psicoanálisis, siniestro.

Abstract

The uncanny metropolis is a reflection on the relationship between the birth of cinema and psychoanalysis. In its development, it specifically links the German expressionist movement with the concept of the uncanny proposed by S. Freud to describe the narrative particularities of the nascent art during the twentieth century. It is taken as an example the film "Metropolis" (1927) directed by F. Lang. It is an axis for this academic proposal on account of its conditions of realization and creative proposal which weave direct links with, what we will call, a dream narrative. In sum, in this paper, the machine of dreams (the cinema) will be dismantled and analysed in order to think about its way of creating inside German expressionism at the beginning of the last century.

Keywords: German cinema, double, German expressionism, psychoanalysis, uncanny.

* Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y maestrante en Estudios Artísticos de la ASAB. pachosputnik8@gmail.com

Introducción

Este artículo plantea que el cine como aparato discursivo de las artes comparte elementos en su concepción con el psicoanálisis, por lo cual describe un quiebre en el paradigma estético dado hasta finales del siglo XIX y abre paso a una manera particular de pensar el mundo en del siglo XX. En primer lugar, debemos brindar al lector la descripción del contexto en el cual tanto el cine como el psicoanálisis florecen de forma simultánea, en este caso, nos enfocaremos en Austria y Alemania en las primeras décadas del siglo XX. En segundo lugar, abordaremos la vanguardia denominada expresionismo, en particular, la película *Metrópolis* (1927) dirigida por Fritz Lang como ejemplo para recrear la conexión entre el cine y el psicoanálisis. En tercer lugar, desarrollaremos el concepto de lo siniestro como una ventana de interpretación del filme. Finalmente, mostraremos de qué manera el cine como arte narra sus historias siguiendo la narrativa y posibilidad del sueño¹.

Europa en B/W

El cine nace oficialmente en 1895 con la exhibición pública de las películas cortas de los hermanos Lumière (Brotons, 2014), en las cuales se recreaban cuadros de lo cotidiano como en *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) y *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). En ellos se tomaban elementos del arte fotográfico a favor de la experimentación con el nuevo dispositivo tecnológico, un ejemplo notable es *Démolition d'un mur* (Lumière y Lumière, 1896), cortometraje en el cual se juega con la reproducción inversa del *film*, logrando el efecto de reconstrucción del muro demolido. Los *films* de los hermanos Lumière son notables debido a su riqueza compositiva con marcados puntos de fuga, maestría en el manejo del encuadre, en la capacidad de reconocimiento de elementos táctiles a través de la textura y una gama de grises que permite la observación detallada de los elementos dentro del cuadro. La puesta en juego de sus

conocimientos técnicos como temáticos de la fotografía llevaron sus ejecuciones a la admiración y sorpresa de un público naciente.

Además, en 1897 Georges Méliès (mago, actor y juguetero) inicia un proceso de experimentación en el cual el corte del *film* toma una capacidad expresiva que dota al nuevo arte de elementos narrativos propios, un ejemplo claro lo encontramos en *El hombre orquesta* (1900), en la cual, usando un fondo negro y cortes precisos, se logra el efecto de separar la cabeza del cuerpo del actor, y a su vez multiplicar la cabeza del actor como elemento compositivo del cuadro formando una suerte de pentagrama en el cual la cabeza de Méliès funge como notación de la partitura. A su vez, el mago francés se configura en una suerte de creador de universos en los cuales él operaba casi como un dios creador en *El viaje a la luna* (1902), *Los viajes de Gulliver* (1902), o *Viajes a través de lo imposible* (1904). Pues, sus roles iban desde el de decorador, actor, maquillista, escritor, productor, editor y director dándole total libertad creativa en su laboratorio de sueños, pero sometándolo a las reglas del mercado, lo cual, a la postre, lo llevaría tanto a su reconocimiento en la historia del arte occidental como a la quiebra económica como empresario del arte.

Observemos que las películas realizadas por los Lumière, aunque tienen características propias del arte pictórico y fotográfico, como el punto de fuga, el contraste o la idea de la composición áurea, carecen de una narrativa propia del nuevo arte, es decir, exclusiva del cine como arte. Por el contrario, Méliès propone el juego propio de un acto de magia, los elementos en sus películas aparecen y desaparecen como una ilusión, el rostro del mago se duplica cuantas veces sea necesario para generar un sentimiento de asombro, lo fantástico toma fuerza y nos plantea viajes al pasado y al futuro a través de imágenes en movimiento. Es en esta concepción del cine como forma de narración de lo fantástico (lo posible) en donde empieza a elaborarse su propio lenguaje y por tanto su propio régimen expresivo, dejando atrás su concepción como avance tecnológico empleado en ferias de variedades y configurándose como

¹ El concepto de narrativa del sueño o *dream narrative* es planteado por James L. Fosshage (2013) en *The dream narrative, unconscious organizing activity in context*.

una manera particular de capturar y crear el gesto artístico. Por otra parte, en ambos casos el cine es comprendido como una puesta en escena, es decir, los creadores encuentran en el movimiento de los cuadros la posibilidad de mundo discursivo y es en ello que elaboran una ficción. Si bien el cine de los Lumière ha sido entendido como documental, hoy en día a través de la arqueología del cine conocemos más de una filmación distinta de la salida de la fábrica en las cuales los obreros salen en el mismo orden una y otra vez haciendo evidente la artificialidad del cuadro recreado a favor del reconocimiento de unos elementos discursivos específicos, esta escenificación se da con el fin de generar un efecto emocional en el público.

Paralelamente al nacimiento del cine, Sigmund Freud en 1886 delinea lo que se constituiría como la teoría del psicoanálisis, y es en 1905 con la publicación de *Tres ensayos sobre la sexualidad* que esta teoría se da a conocer al mundo y se establece como discurso sobre el cual serán analizados los fenómenos culturales, entre ellos los artísticos. Además, en 1914 publica *Recordar, repetir, reelaborar*, en el cual expone la historia de su método desde la hipnosis. Adicionalmente a este listado de hechos, en 1910 se funda la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), y en 1919 el movimiento psicoanalítico internacional comienza a extenderse social, geográfica y científicamente, convirtiéndose en un referente de la psiquiatría, la clínica y la cultura crítica. El psicoanálisis surge como un discurso académico que tiene un campo de acción concreto sobre la vida de las personas, pues surge del reconocimiento de las sujeciones a estructuras de pensamiento, de manera tal que determinan el comportamiento humano, brindando al pensamiento occidental un giro paradigmático al romper ideológicamente con las instituciones de poder propias del siglo XIX (Perrés, 1988).

Hasta el momento vemos cómo coincide el florecimiento del arte cinematográfico con el surgimiento de la teoría freudiana, más adelante, esbozaremos los lazos existentes entre ambos.

En este apartado buscamos situar geopolíticamente la vanguardia expresionista (como caso de análisis) y el movimiento psicoanalítico en

Austria y Alemania de comienzos del siglo XX. En este espacio geográfico se dieron diversos acontecimientos sociales, tal vez, el más relevante es la migración de la colonia judía durante la última década del siglo XIX. Algunos miembros de esta comunidad se caracterizaban por el cultivo de las artes y la ciencia, podemos mencionar cineastas (Fritz Lang, Lee Strasberg, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Billy Wilder) y pensadores (Sigmund Freud, Theodor Adorno, Walter Benjamin y Henri Bergson). La influencia de la comunidad hebrea durante este periodo desembocó en profundos cambios sociales y en el surgimiento de un pensamiento crítico que serviría como punto de partida para las transformaciones del siglo XX, principalmente en Occidente (Beller, 2006). A su vez, posicionaría en los círculos académicos una visión crítica en torno a las artes, que se reflejaría en la presencia de algunos miembros de su comunidad, en escuelas como la Escuela Crítica de Frankfurt o la Bauhaus en Weimar.

Otro hecho importante es la denominada Primera Guerra Mundial o Gran Guerra, en la cual el imperio austrohúngaro fue el gran perdedor, hecho que significó un reordenamiento de los pueblos que lo conformaban. La Gran Guerra inició el 28 de julio de 1914 y finalizó el 11 de noviembre de 1918, cuando Alemania pidió el armisticio y posteriormente el 28 de junio de 1919 los países en guerra firmaron el Tratado de Versalles. Los bandos en tal confrontación bélica se organizaban de la siguiente manera, por un lado, se encuentra la Triple Alianza, formada por el Imperio alemán y Austria-Hungría. Por otro lado, se encuentra la Triple Entente, formada por el Reino Unido, Francia y el Imperio ruso. Italia, Japón y Estados Unidos se unen a la Triple Entente, mientras el Imperio otomano y Bulgaria se unen a las Potencias Centrales (Triple Alianza). El conflicto lleva a los habitantes de Europa a demandar estrategias discursivas y actuantes que den explicación y aporten en la comprensión de la violencia de la época. Este escenario constituye el contexto geopolítico en el cual tanto el psicoanálisis como el arte cinematográfico germinan en Austria y Alemania. La realidad de la guerra sacude a los

habitantes de Europa y con ello demandan de la filosofía y el arte pensadores que encuentren el origen y explicación a los monstruos del siglo XX; es en este punto en que el arte cinematográfico emergió para satisfacer los cuestionamientos de la época.

La idea alemana

El cine aparece como un dispositivo capaz de persuadir al pueblo, durante y después de la guerra, acerca de la promesa política de los gobernantes. Su capacidad de persuasión y generación de asombro lo posicionan a la vanguardia de las prácticas comunicativas y artísticas.

El nacimiento del cine alemán, en parte, fruto de las medidas tomadas por el gobierno en 1916, ante el extraordinario interés demostrado por el público por este nuevo arte, a la vez que las autoridades reconocían que el cine alemán antes de la Primera Guerra Mundial era de muy baja calidad, con una proliferación excesiva de pequeñas compañías cinematográficas, que daban una imagen muy negativa de Alemania, frente al cine de Hollywood que brillaba con luz propia. (Carames y Escobedo, 1999, p. 199)

Por lo cual se hacía necesario estimular la industria cinematográfica a fin de balancear el mensaje de las productoras de Hollywood acerca de las causas y efectos de la guerra frente a la audiencia alemana. En ese sentido, el cine alemán de la época se hacía un grito de desesperación en sus formas expresionistas y es en el teatro de esta vanguardia que encuentra los elementos dramáticos y plásticos por los cuales se caracterizará. Bajo esta premisa es posible pensar un grupo de obras bajo la figuración de expresionismo como vanguardia artística. En consonancia, la industria cinematográfica alemana desencadenó una propuesta visual que marcaría la génesis de un nuevo arte. Así, el cine es pensado por los artistas germanos como el laboratorio de una estética de la guerra que devendría en una estética de lo siniestro.

Desde *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) hasta *Metrópolis* (1927) podemos encontrar una serie de indagaciones alrededor de aquello que

causa miedo y que podemos hacer metáfora a través del cuerpo monstruoso (Barrios, 2010) creado por la guerra. Tal cuerpo se planta en la idea del estado-nación, el cual preserva los valores identitarios y esencialistas de una comunidad que entra en negación de la otredad. La idea de metrópoli kantiana en la cual la preservación de la paz se da a través del ejercicio ciudadano, relegando al extranjero a su permanencia condicionada en el territorio se hace topos en la obra expresionista. La norma trae consigo la promesa de la ilustración alemana, la metrópoli se configura como el campo sobre el cual las ideas del pensamiento alemán encontrarán su utopía. Así, el tirano se erige como profeta a través de la promesa de un futuro mejor para un pueblo que debe enfrentar el miedo a sí mismo. En tal escenario de aislamiento surge la fe religiosa por el capital y la idea del bienestar a través del consumo de los elementos vitales del otro. El sistema naturaliza el egoísmo y homogeneiza las costumbres, sentires y pensamientos a favor del sostenimiento de las clases gobernantes dueñas del capital monetario como administradoras de los recursos vitales de quienes habitan ese territorio. Finalmente, el sistema económico se erige como un nuevo dios, omnipotente, omnipresente y castigador. Los cuerpos en el territorio son un elemento más dentro de su perfección divina, engranajes que requieren de ajuste.

La última obra expresionista

Metrópolis (Pommer y Lang, 1927) narra una historia centrada en la lucha de clases en un contexto futurista. Al decir esto debemos ser claros en mencionar que el espacio temporal que recrea no es el de su época sino el de una época futura, de la misma manera que en los mundos posibles de Méliès. Mediante la fantasía escrita por Thea von Harbou, el arte cinematográfico alemán encuentra el escenario para la realización de una empresa ambiciosa, crear una superproducción que revele el espíritu germánico como paradigma del pensamiento occidental. Para tal empresa, el Gobierno germano reconoce en la vanguardia expresionista los elementos estéticos equiparables a la arquitectura cinematográfica empleada

en *Intolerancia* (Griffith, 1916) la superproducción estadounidense.

El cine alemán en *Metrópolis* quiso mostrar al mundo un nivel de realización técnico superlativo. Así, Lang construyó un dispositivo de lo posible para la imagen cinematográfica desde un régimen escópico e ideológico arraigado en la literatura fantástica germánica y en idearios en torno a la utopía alemana de posguerra. De esta forma, Lang elaboró una manera particular de narrar el pensamiento e ideología que da soporte al pueblo alemán de comienzos de siglo XX, y encuentra en sus representaciones posibilidades y cuestionamientos al proyecto moderno que precede la guerra. El material filmico de *Metrópolis* nos permite observar la manera en la cual las ideas fluían describiendo el pensamiento de los autores que, por supuesto, iba de la mano con cierta incredulidad en torno al proyecto de bienestar ilustrado. Por lo tanto, hizo del cine un dispositivo filosófico, desde el cual las redes de sentido no aparecen como un dogma sino como una inquietud acerca de la relación del arte con la vida.

El personaje central es el hijo del gobernante de la Metrópoli (Freder, interpretado por Gustav Fröhlich), quien después de un encuentro con una profetisa (personaje interpretado por Brigitte Helm como María) durante una fiesta sufre una crisis debido a que ella interrumpe la reunión junto a unos niños, haciendo evidente la injusticia en cuanto al derroche de bienes que caracteriza la clase gobernante. Perturbado, Freder decide salir de la zona de la clase gobernante y bajar (literalmente) a las fábricas en las cuales lleva a cabo su labor la clase trabajadora. El personaje intenta comportarse como un trabajador ordinario para observar inmerso en las máquinas lo que allí ocurre. Este hecho lo lleva al borde de la muerte pues durante la realización de las tareas de un trabajo común como lo es ajustar unas válvulas llega al límite de sus fuerzas y desfallece justo en el momento en que empieza el siguiente turno. Al final de la jornada, María aparece en escena dando un discurso de talante reaccionario a los trabajadores, incitándolos a reaccionar frente a la deshumanización de la cual hacen parte en la

maquinaria que sostiene la metrópoli. Freder se ve conmovido por las palabras de la profetisa y decide tomar partido frente a la injusticia.

Simultáneamente, el padre de Freder (interpretado por Alfred Abel en el rol de Joh Fredersen) planea detener la inminente revolución utilizando como medio la tecnología, en este plan se encuentra involucrado el inventor C. A. Rotwang (interpretado por Rudolf Klein-Rogge). Estos personajes involucran al relato el tirano propio del expresionismo, como *Caligari*, *Tartufo* (Pommer y Murnau, 1925) o *Dr. M.* (Pommer y Lang, 1922), John Fredersen actúa en representación de la clase gobernante dueña de los medios de producción y Rotwang, quien está como imagen representativa de la élite científica, estas dos representaciones del poder son críticas frente a la idea alemana de bienestar propuesta por el proyecto moderno, por lo cual describirían de forma connotativa un estado de crisis del poder frente a la vida de las personas. La clase opera como el factor determinante en la vida de los ciudadanos, su posibilidad de vida y su espacio-tiempo como factor de control.

El plan de los poderosos consiste en infiltrar un robot idéntico a María dentro de la comunidad de trabajadores con el fin de sembrar la desconfianza y detener la revolución, además, este autómatas es el prototipo de un nuevo trabajador que no sufre cansancio y no se rebela ante sus creadores. Sin embargo, el doble de María se distinguirá de la verdadera a través de cierto rasgo amoral en sus acciones. Aquí encontramos el primer punto de reflexión, la introducción de la figura del doble es una invitación a la lectura de Freud acerca del doble y el autómatas desarrollado en *Lo siniestro* (1919).

Metrópolis (Pommer y Lang, 1927) se planta en los géneros del horror y el futurismo como fórmula narrativa, es así, que los miedos nutren esta posibilidad ficcional de la representación. Tales miedos serán dibujados a través de la imposibilidad de aceptación de sí mismos como un pueblo destinado a la infamia. ¿Qué sueña un pueblo con miedos? ¿Cómo sueña? La respuesta a estas preguntas estará emparentada con el horror y la idea

de un futuro oscuro en el cual el monstruo devora al pueblo sin esperanza. Afirmino esto debido a la manera en que el régimen escópico organiza los elementos en consonancia con un arquetipo de origen psicoanalítico que sirvió en su momento para dar cuenta de la experiencia del sueño.

Cabe señalar que estos temas han sido desarrollados al largo de 100 años en la industria cinematográfica dando como resultado la formación de un público capaz de comprender todo tipo de representaciones oníricas, que van desde los espectáculos de Méliès a finales del siglo XIX hasta *Inception* (Nolan, 2010). En este punto se hace visible nuestra afirmación en relación a como el cine adopta la estructura del sueño para narrar historias, es decir, cuando el público acude a una sala de cine lo que ve en la pantalla tiene la apariencia de un sueño. La linealidad narrativa propuesta en *La poética* de Aristóteles encuentra una ruptura en la sintaxis cinematográfica, pues los elementos de los cuales dispone este arte invitan a la experimentación y fragmentación de las unidades de tiempo y espacio. Así, la clásica imposibilidad de comprender el pensamiento en el tiempo debido a lo efímero de su posibilidad de verdad, es hecha materia en el sustrato del celuloide y en la mirada de los espectadores de las salas. *Metrópolis* nos lleva a una posibilidad de mundo futuro, si bien mantiene una linealidad narrativa esta solo es comprendida a través de un ejercicio de interpretación de las imágenes oníricas que los espectadores encontraban en la pantalla de la sala, su evocación de un espacio-tiempo controlado a través de las relaciones sociales y materializado en el reloj que marca las 10 horas del día laboral muestra claramente la alteración de estas variables en la obra.

Otras características pueden ser vistas en el manejo de los encuadres asimétricos, los decorados de geometría rígida y el alto contraste. Estas son parte de la propuesta visual de esta vanguardia, pues permiten recrear paisajes imposibles formados por figuras geométricas, también, asimétricas que llevan al espectador a la sensación del miedo, debido a la artificialidad del entorno y la transparencia del dispositivo en torno a lo

irreal o imposible. Un ejemplo es dado a través de la observación cuidadosa de cómo los planos inclinados y asimétricos magnifican a los personajes de manera física, y a su vez envuelven a los espectadores en una realidad de carácter onírico. En *Metrópolis* la primera secuencia nos presenta un paisaje urbano modelado por rascacielos y vías aéreas, las sombras y luces en las cúpulas de los edificios forman triángulos irregulares que paulatinamente forman el título de la historia.

Por otra parte, el paisaje que recorremos a lo largo de la película recrea una ciudad con medios de transporte no existentes pero imaginados para la época de su realización, edificios que tocan el cielo y que describen la forma de un templo de la modernidad. Pongamos atención a cómo el alto contraste de la fotografía hace que las sombras sean casi inexistentes, dando a los decorados que nos muestran la ciudad una luminosidad no presente en obras como *Nosferatu* o el mencionado *Dr. Caligari*. De esta manera, la película nos brinda gestos de ruptura con el movimiento al que se inscribe, pues su experimentación visual juega con una iluminación con una carga ideológica.

Encontramos gestos como la célebre escena del autómatas tomando la máscara humana que nos remite a este espectáculo de efectos en el cual se hace posible lo imposible. Esta escena, además de ser espectacular visualmente, revela un ejercicio de yuxtaposición en el cual se hace visible el alma humana. Un elemento narrativo propio del cine soviético de Eisenstein y Pudovkin es la yuxtaposición de imágenes, la cual consiste en establecer conexiones de sentido entre dos imágenes disímiles. Tal elemento narrativo puede ser visto, de nuevo, cuando la máquina tragahombres deviene en una pirámide azteca en la cual se llevan a cabo sacrificios humanos, tal efecto visual crea una metáfora del cuerpo monstruo totémico e iconoclasta del sistema socioeconómico.

Estos ejemplos intentan recrear para el lector del ensayo la manera en que el cine se desprende de su concepción como artificio tecnológico y empieza a tomar la forma de un lenguaje artístico en el cual sus elementos narrativos son únicos entre las demás artes, así nace el cine como arte.

En suma, los elementos narrativos característicos de esta obra (en particular) y de la propuesta expresionista (en general) configuran una representación onírica, es decir, el reconocimiento de su régimen visual se establece a través de la experiencia que los espectadores tienen frente a lo soñado.

Lo soñado para la época era objeto de la ciencia médica a través de un ejercicio de escucha y habla propuesto por los psicoanalistas, por lo cual se hacía posible su deconstrucción y reconfiguración en el discurso. La representación audiovisual del sueño se vale de una tecnología de filmación, revelado y edición, para configurar una manera auténtica de narrar nunca vista en otras formas del arte por su ordenamiento de elementos sintácticos, y su relación con regímenes de sentido que devienen de los dispositivos o regímenes discursivos con los cuales entra en relación. Así, la etiqueta del expresionismo alemán nos invita a pensar la manera en que el arte cinematográfico creció de la mano de algunas reflexiones en el campo del psicoanálisis.

Con relación al campo problemático de la estética, Freud afirma que existe cierto descuido por parte del arte moderno en torno a los impulsos emocionales, y con relación a ello, afirma que “lo siniestro forma parte de estos dominios” (Freud, 1919 p. 660). Y seguido, afirma que este concepto está ligado a lo espantable, angustiante, espeluznante. Lo atractivo de esta afirmación es el desprendimiento que desde el psicoanálisis se plantea en torno a lo bello como eje de las prácticas estéticas y se propone lo ominoso como figuración para la comprensión de su coyuntura. Lo ominoso o siniestro se opondría a la idea de lo bello como ideal del arte, abriendo paso a la confrontación con la idea estética kantiana propuesta en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790).

De manera muy breve diremos que lo siniestro (*unheimlich*) deviene de la palabra *heimlich* que se refiere a lo doméstico. Sin embargo, aunque el prefijo *un-* designe lo contrario, tanto en alemán como en inglés, no podemos definir *unheimlich* como lo opuesto. En su lugar, lo *unheimlich* es una variedad de lo *heimlich*, caracterizada por referirse a algo que es secreto u oculto. Por

tanto, esta figuración psicoanalítica se refiere a un objeto que nos es familiar pero que nos genera cierto terror.

Freud nos brinda un ejemplo para comprenderlo, “uno de los procedimientos para evocar lo siniestro mediante narraciones consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas” (Freud, 1919). Es ineludible detenernos en este punto, y observar cómo la noción de autómatas está presente tanto en el *film* como en la afirmación de Freud. De hecho, el psicoanalista afirma que lo siniestro es un medio de narrar. Dado que, en *Metrópolis* la imagen del autómatas es un recurso certero para provocar la estimulación emocional de la audiencia, podríamos encontrar en la noción de doble propuesta por Freud un punto de entendimiento.

Para esbozar la idea del autómatas, Freud se sirve del cuento *Sandman* publicado por Hoffmann en sus cuentos fantásticos en 1817. Este cuento narra la historia de un niño que es atemorizado con la idea de que un hombre viene a castigar a niños que tengan mal comportamiento lanzándoles arena a la cara y sacándoles los ojos. El cuento finaliza con el niño convertido en adulto y reflejando su miedo y sus temores de la infancia en una muñeca (autómatas). Freud (1919), con relación al cuento, afirma que

El sentimiento de lo sublime es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privados de los ojos... es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar —seguramente con intención— si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico producto de su arbitrio. (p. 670)

Lo sublime, de esta manera, estaría en aquello que nos produce miedo y que nos acompaña durante nuestra vida, el arenero es un reflejo de nosotros mismos y el miedo con el que vivimos de modo sublimado.

El mundo propuesto por Fritz Lang en el *film* tiene esta misma particularidad, pues se acerca a la descripción del mundo desde elementos de la realidad social como lo muestra el escenario en

el cual se desenvuelve la acción. Sin embargo, ese mundo geométrico con vehículos extraños y robots que suplantán humanos nos remite a lo fantástico, imaginativo y, por ende, desconocido y arbitrario a nuestros ojos.

Lo siniestro aparece cuando nuestra mirada se pierde entre las sombras proyectadas del cinematógrafo, y es nuestro inconsciente el que reordena los elementos mediante la comprensión de la gramática del sueño. Podríamos afirmar que vemos una película cuando abrimos los ojos para soñar en la oscuridad, y aquello que soñamos es lo que nos da miedo de nosotros mismos. El pueblo alemán, cuando cerraba los ojos en la noche, encontraba a unos tiranos guiando a su pueblo a la deshumanización y la instauración de un régimen del miedo, gracias a la idea de lo alemán como un logro inequívoco de la modernidad. De allí el miedo que sentían al verse a sí mismos en el espejo de la ideología.

De esta manera, concluyo este ensayo afirmando que el estudio de las obras propias de las vanguardias cinematográficas vistas a través de la ventana teórica del psicoanálisis nos lleva a explicarnos cómo el arte cinematográfico adquiere una forma particular de narrar, es decir, cimienta unos elementos narrativos de orden teórico y sensible que le sirven de base para irrumpir en la historia del pensamiento con su consolidación. Tanto *Metrópolis* (1927), como *Nosferatu* (1922), *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) y demás obras pertenecientes al expresionismo toman la visión del mundo que contiene el psicoanálisis y lo hacen parte del propósito del cine que es un arte en gestación en ese momento.

Aún más, retomando nuestra afirmación en la cual decíamos que el cine ha formado un público con la capacidad de entender una narración de carácter onírico, podemos decir que productos cinematográficos que hacen parte de la cultura popular actual se basan en este mismo postulado. Para dar unos ejemplos mencionamos: *Nightmare in Elm Street* (Wes Craven, 1984), *Total Recall* (Verhoeven, 1990), *Matrix* (Hnas. Wachowsky, 1999), *Memento* (Nolan, 2000), *Avatar* (Cameron, 2009), *Black Swan* (Aronofsky, 2010), estas solo

por nombrar las más taquilleras. Incluso, artistas destacados en la historia del cine han partido de postulados similares en algunas de sus obras como Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman y Woody Allen. Pensemos en un sueño, cualquiera que hayamos tenido; ahora pensemos cómo lo contaríamos a alguien más; al contarle se haría a través de fragmentos y elaborando un mundo familiar, pero a la vez perverso (siniestro). Pues es de esta manera como se narra en el arte cinematográfico, siguiendo esa gramática, sintaxis y estructura del sueño. Este hecho es relevante tanto para los contadores de historias, cineastas, como para los espectadores de un *film*, puesto que deja en evidencia la manera en que el psicoanálisis irrumpe en las formas de narrar y producir conocimiento, especialmente en las formas del arte.

Referencias

- Barrios, J. (2010). *El cuerpo disuelto, lo colosal y lo monstruoso*. Universidad Iberoamericana.
- Beller, S. (2006). *Historia de Austria*. Cambridge University Press.
- Brotons, M. (2014). *El cine en francés 1895-1894: Reflejo de la cultura visual de una época*. Genuève Editores.
- Cameron, J. (productor y director). (2009). *Avatar* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Twentieth Century Fox y Dune Entertainment.
- Dieckman, E. y Grau, A. (productores) y Murnau, F. (director). (1922). *Nosferatu* (cinta cinematográfica). Alemania: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal y Prana-Film GmbH.
- Feistshans, B y Shusett, R. (productores) y Verhoeven, P. (director). (1990). *Total Recall* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Carolco.
- Fosshage, J. (2013). *The dream narrative, unconscious organizing activity in context*. *Contemporary Psychoanalysis*, 49(2), 253-258. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00107530.2013.10746552?journalCode=uucp20>
- Franklin, S., Medavoy, M. y Oliver, B. (productores) y Aronofsky, D. (director). (2010). *Black Swan* (cinta cinematográfica). Estados

- Unidos: Fox Searchlight Pictures y Dune Entertainment.
- Freud, S. (1919). Lo siniestro. En *Obras completas* (Tomo 7, pp. 2414-2860). Ed. Biblioteca Nueva [1974]. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Freud, S. (1914). Repetir, recordar, reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II). En *Obras completas* (Tomo 12). Amorrortu [1993].
- Griffith, D. (productor y director). (1916). *Intolerancia* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Triangle Film Corporation y Wark Producing.
- Hoffmann, E. (1817). *Cuentos fantásticos*. Independently Published (2009).
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1896). *Démolition d'un mur* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Lumière, A. y Lumière, L. (productores y directores). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Lumière.
- Méliès, G. (productor y director). (1900). *El hombre orquesta* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Méliès, G. (productor y director). (1902). *Viaje a la luna* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Méliès, G. (productor y director). (1904). *Viajes de Gulliver* (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- (cinta cinematográfica). Francia: Star-Film.
- Meinert, R. y Pommer, E. (productores) y Robert Wiene (director). 1920. *El gabinete del Dr. Caligari*. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- Nolan, C. (productor y director). (2010). *Inception* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Warner Bros y Legendary Entertainment.
- Perrés, J. (1988). *El nacimiento del psicoanálisis: apuntes críticos para una delimitación epistemológica*. Plaza y Valdés.
- Shaye, R. (productor) y Craven, W. (director). (1984). *A Nightmare on Elm Street* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: New Line Cinema y The Elm Street Venture.
- Silver, J. (productor) y Wachowski, Lana y Lilly (directoras). (1999). *Matrix* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Warner Bros y Village Roadshow.
- Pommer, E. (productor) y Lang, F. (director). (1922). *Dr. Mabuse* (cinta cinematográfica). Alemania: UCO-Film GmbH.
- Pommer, E. (productor) y Murnau, F. (director). (1925). *Tartufo* (cinta cinematográfica). Alemania: Universum Film (UFA).
- Pommer, E. (productor) y Lang, F. (director). (1927). *Metrópolis* (cinta cinematográfica). Alemania: Universum Film (UFA).
- Todd, J., Todd, S. (productoras) y Nolan, C. (director). (2000). *Memento* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Newmarket Capital Group y I Remember Production.