

# El mal de Sigfrido. *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE  
Universidad Complutense de Madrid

---

**Sigfrido's misfortune. *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)**

---

**Abstract**

In relation to the analysis of Cronenberg's film, *A Dangerous Method* (2011), we are going to explore the fantasy around the Sigfrido's myth, which linked from different positions three fundamental leading figures of the pioneer method that at the beginning of last century was baptised as psychoanalysis.

**Key words:** Psychoanalytic method. Cronenberg. Sigfrido's complex. Freud. Jung. Spielrein.

---

**Resumen**

A propósito del análisis de la película de Cronenberg, *A Dangerous Method* (2011) se explora la fantasía en torno al mito de Sigfrido que, desde diferentes posiciones, unió a tres figuras fundamentales del método pionero que a comienzos del siglo pasado fue bautizado como psicoanálisis.

**Palabras clave:** Método psicoanalítico. Cronenberg. Complejo de Sigfrido. Freud. Jung. Spielrein.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 77-93

---

El film de Cronenberg, *A Dangerous Method*, tiene en su origen *A Most Dangerous Method*, publicada en 1933 por el escritor neoyorkino John Kerr. Su obra no de ficción se basaba en la correspondencia epistolar entre el creador del psicoanálisis, Sigmund Freud y su discípulo Karl Jung, enlazado a su vez sentimentalmente con su ayudante –y antigua paciente– Sabina Spielrein.

Diez años más tarde Christopher Hampton estrenó en Londres una adaptación teatral titulada *The Talking Cure*, punto de partida del guión de la película, en la que Hampton rellena las lagunas narrativas recurriendo a la ficción.

La relación epistolar entre Freud y Jung –psiquiatra a la sazón en el sanatorio suizo de Burghölzli, dirigido por el eminente Joseph Bleuler–, se desarrolló entre 1906 y 1914.

Jung llegaría a ocupar en este breve periodo de apenas ocho años, el cargo de presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, lo que significaría para Freud, entre otras cosas, la ruptura con su colaborador en Viena, Alfred Adler.

El personaje femenino de la historia, Sabina Spielrein, permaneció en el Burghölzli apenas un año, desde agosto de 1904 hasta junio de 1905, a cargo del Dr. Jung. Tras su notable mejoría estudió psiquiatría en Zurich.

Ambos fueron amantes al menos desde 1908. En 1911 Sabina se licenció y se trasladó a Viena donde ingresó en la Asociación Psicoanalítica Vienesa, publicando su segundo trabajo: "La destrucción como causa del nacimiento". Freud obtendría de ella inspiración para la noción de *Pulsión de muerte* que marca su concepción madura del aparato psíquico –conocida como "segunda tópica".

### *Transfer*

En una entrevista publicada en la revista *Vulture*<sup>1</sup> recuerda Cronenberg su primera creación como cineasta, un corto de 7 minutos llamado *Transfer* en el que abordaba la relación entre un psiquiatra y su paciente.

La lucha entre la destrucción y la identidad especular implícitas en la relación amorosa era puesta en escena con el acoso al que un paciente sometía a su psiquiatra, objeto de su relación transferencial.

Este metraje precedió el cine de horror y ciencia ficción que caracterizaría más tarde su trabajo.

<sup>1</sup> <http://www.vulture.com/2011/12/david-cronenberg-on-a-dangerous-method.html>

Dice textualmente:

Siempre he estado interesado en ese tipo de relación única, inventada. Freud inventó una relación humana enteramente nueva, la de un analista y su paciente (...).

### **Letras y Notas**

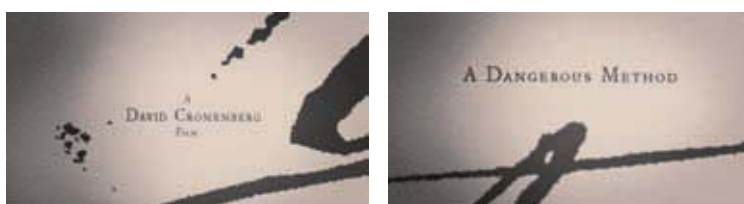
Tras el fondo negro, la primera imagen nos sitúa en el origen de la escritura: la textura cálida del papel en blanco iluminada por una luz tenue mientras se escucha un piano.



Por corte, sobre el primer plano del papel, se introduce un trazo de tinta negra absorbida por la trama.

Sobre la línea horizontal, el nombre tipografiado del productor, Jeremy Thomas, que acredita el proyecto.

A continuación se suceden los créditos arropados por los trazos que van sugiriendo la idea de firma; es decir, la inscripción de un sujeto de la escritura.



Y efectivamente, se trata de la firma del director, cuyo nombre funde con el título de la película sobre algo que identificamos claramente como la primera letra del alfabeto.

Una A, entonces, que es también la primera letra del título, y una línea horizontal que podría remitir también a una línea de pentagrama en una partitura.

Las herramientas de la creación, la escritura y la música, pues, representadas por la hoja de papel y las letras, el piano y las notas, transmiten, desde el lugar de los créditos, a modo de dedicatoria, el reconocimiento de los orígenes de la obra.

### Esquizofrenia

Las simples notas iniciadas por el piano, repetidas luego por la orquesta, componen un diálogo que se transforma, con la acometida briosa y amenazante de las cuerdas, en una pieza orquestal trepidante, wagneriana, acom-



pasando el primer plano narrativo; la cabalgata del coche en el que llega Sabina.

Se trata de la irrupción violenta de una joven, en pleno acmé de locura, en el apacible sanatorio Burghölzli.

La narración arranca con la localización espacial –la pacífica Suiza– y temporal –el 17 de agosto de 1904.

Y más allá de la llegada de la joven al bucólico paraje de la clínica, se trataría en primer lugar de situar a comienzos del siglo XX, sólo diez años antes de comenzar la primera Gran Guerra, la aparición de una nueva categoría diagnóstica en el campo clínico, el cuadro bautizado por Bleuler de esquizofrenia.

Y en segundo lugar, de encontrar representación para una amenaza más sutil y generalizada, la de una fuerza irracional que amenazaba con desencadenarse en la respetable superficie de la vida cultural europea.

### Romanticismo

El marco romántico está pues sugerido tanto musical como textualmente a través de la épica mitológica de Sigfrido y el ciclo de las óperas del anillo.

Howard Shore asegura haberse basado en el *Sigfrido* de Wagner para construir la estructura musical de la partitura.

El mal de Sabina había sido calificado ya en el libro de Kerr como “complejo de Sigfrido” –en el sentido junguiano de nudo de sentido– debido a su contenido.

Un contenido mitológico, de fuerte carga imaginaria, que Jung y Sabina compartían a través del influjo de las óperas wagnerianas, especialmente del mito de Sigfrido.

En su delirio llegarían a fabular la posibilidad de que el hijo de ambos deviniera en redentor y renovador de un mundo percibido al borde del abismo.

Se conjugaban, en una sola fantasía delirante, la temática del héroe ario, destructor, con la figura mesiánica del redentor judío.

### Primera Sesión

Tras la toma del internamiento de la joven paciente en un plano grabado desde el exterior y a considerable distancia, la cámara se sitúa en el interior del despacho en el que Sabina espera la visita del médico.



Cuando el Dr. Jung atraviesa la puerta, continuación del anterior movimiento de entrada, la cámara ya está ahí, esperándonos. Es el punto de vista subjetivo de Sabina el elegido para narrar el tratamiento.

Se trata de la primera sesión entre el Dr. Karl Jung, brillante psiquiatra, y Sabina Spielrein, joven judía de origen ruso.

El film nos introduce sin mediación en el interior de la primera sesión del innovador tratamiento clínico ideado por el Dr. Freud en Viena.

El misterioso método requería en efecto una privacidad e intimidad insólitas entre médico y paciente.

La introducción de la cámara en la sesión obedece así no tanto al deseo de narrar los acontecimientos como de situarse en el interior del encuadre analítico que dará acceso a la subjetividad de los personajes.

Y al mismo tiempo, dar cuenta del impacto que la vida de la fantasía, encarnada en la productiva mente de Sabina, ejercería en el desarrollo de la nueva teoría diseñada para adentrarse en las profundidades de la mente.

### Encuadre: prohibición

El punto de vista pasa a ser el del médico cuando Jung enuncia las reglas.

Ahora la cámara se sitúa a la altura de su figura erguida frente a su paciente que aparece, por el contrario, reducida a una posición de sometido.

miento. Encogida en su silla, el gesto de brazos y muñecas sugiere que ha sido maniatada.



J: *Buenos días. Soy el Dr. Jung. Firmé su ingreso ayer.*

S: *Yo no.../ yo no estoy loca, ¿sabe?*

J: *Déjeme explicarle a lo que me refiero.*

J: *Propongo que nos encontremos aquí, casi todos los días, para hablar durante una hora o dos.*

S: *¿Hablar?*

J: *Sí, sólo para hablar.*

J: *Ver si podemos identificar lo que está causándole problemas.*

Una vez enunciada la pauta del tratamiento –se trata sólo de hablar– Sabina se yergue y la distancia entre ambos parece aminorarse.



J: *De modo que para distraerla lo menos posible, yo voy a sentarme allí... detrás de usted. Le voy a pedir que intente no darse la vuelta para mirarme bajo ninguna circunstancia...*

Sólo hablar es de hecho un mandamiento que supone al mismo tiempo la prohibición de mirar. Más en concreto, la prohibición de mirar hacia atrás.

### El Sujeto sabe

Cuando el médico concede la palabra a su paciente dotándole de la dignidad de quien sabe lo que dice, la cámara ofrece un ligero picado que iguala la diferencia de estatura entre ambos.

Sabina viste de blanco, en contraste con el traje oscuro de Jung.



El despacho está desnudo de todo mobiliario a excepción de un par de sillas.

J: *Ahora...¿ Tiene idea de qué ha podido provocar esos ataques que sufre usted ahora?*

### Humillación

El rostro de Sabina se deforma en una serie de muecas convulsivas cuando intenta nombrar su sufrimiento. Narrarlo implica, necesariamente, recuperar la humillación que lo ha producido.

La secuencia permite derivar al mismo tiempo la idea de que devolver la palabra al paciente, anteriormente privado de ella, altera la estructura tradicional que convierte al enfermo en un ser infantil, sometido a métodos terapéuticos poco respetuosos. Esa dignidad del paciente constituía de hecho la novedad fundamental del método curativo.

*S: Humillación. Cualquier tipo de... humillación. No soporto verla. Y me asquea. Empiezo a chorrear de sudor, sudor frío... Mi... Mi -mi... Mi padre perdía los estribos todo el tiempo.*

### El mito de Sigfrido

El tema del delirio wagneriano es planteado en el film tras el primer encuentro en Viena entre Freud y Jung, durante una conversación en la que Jung confía a Sabina su malestar por el carácter inflexible del maestro, así como por el escaso mérito que parece conceder a la originalidad de sus discípulos.

*J: Tendré que andarme con cuidado*

*S: ¿Qué quieres decir? ¿Por qué?*

*J: Es tan persuasivo, tan convincente... Te hace sentir que deberías abandonar tus propias ideas y seguir sus pasos simplemente. Sus seguidores en Viena son todos tremendamente vulgares. Un montón de bohemios y degenerados que se limitan a recoger las migas de su mesa.*

*S: Bueno, quizá él ha alcanzado un punto en el que la obediencia es más importante que la originalidad.*

*J: Mmm. Intenté abordar su obsesión por la sexualidad, su insistencia en interpretar cada síntoma en términos sexuales. Pero es completamente inflexible.*

*S: En mi caso habría tenido razón, desde luego.*

*J: Sí, como puede que en muchos otros casos. Posiblemente incluso que en la mayoría de los casos. Pero debe haber más de una entrada al universo.*

Sabina conecta fácilmente con Jung, especialmente en su entusiasmo por el mito de Sigfrido.



El gusto por Wagner no era nada raro en la época, pero el contenido del viejo mito ocupa las elucubraciones de ambos de un modo que a Jung no le parece mera coincidencia, en la que por otro lado no cree.

Se inclina más bien a considerarlo un fenómeno sincrónico de participación en un mismo movimiento profundo que se impone a sus conciencias.

Para los dos el destino heroico precisará necesariamente de la transgresión de la ley fundamental que somete a los humanos mortales a la ley del incesto.

S: ¿Te gusta Wagner?

J: La música y el hombre, sí.

S: **Yo estoy muy interesada en el mito de Sigfrido. En la idea de que algo puro y heroico puede proceder... quizá sólo puede proceder de un pecado, incluso de un pecado tan oscuro como el incesto.**

J: Es extraño.

S: ¿Qué?

J: Como te dije, no creo en la coincidencia. Creo que nada sucede por casualidad. Todo esto tiene significado. El hecho es que **tengo a medias un escrito sobre el mito de Sigfrido.**

S: ¿De veras?

J: Te lo aseguro.

S: ¿Cuál de sus óperas es tu favorita?

J: El anillo del Rhin.

S: Sí, exacto. La mía también.

Como prototipo del héroe germano, el personaje de Sigfrido encarnaba los sueños revolucionarios de la época: el nacimiento de un hombre nuevo heredero de los antiguos dioses en declive, representados por el viejo Wotan.

Como contrapartida al saber deparado al héroe por la transgresión, su principal pecado sería el orgullo –la *hybris*.

A través de la identificación con la figura mítica del héroe Sigfrido, Jung concebirá su posición ante la figura de Freud –cuyo nombre, Segismundo, era también el del padre de Sigfrido.

Por su parte Sabina, que había servido de campo de pruebas para las nuevas teorías, atraviesa junto a Jung el velo de su propia sexualidad arrastrándole inevitablemente en su caída.

Merecerá la pena. Aunque los tres emplearán su vida en comprender



la violencia de lo que está en su origen, su experiencia transformará el edificio teórico del nuevo método desde los cimientos.

### El ciclo del anillo

*Sigfrido* es la tercera de las cuatro obras del ciclo operístico *El Anillo del Nibelungo*, tras *El oro del Rhin* y *La Valquiria*.

El protagonista del relato, en tres actos, es un héroe joven y bello, un “hombre nuevo”, encarnación de los ideales que inflamarán el nazismo; es la razón de que sea la obra más polémica de la tetralogía.

Como un sol naciente, Sigfrido tendrá por tarea la fundación de un orden nuevo tras derrotar a los viejos dioses declinantes de su propia dinastía.

Sigfrido tendrá como guía su amor hacia Brunilda, a la que despierta de su letargo con un beso.

Es una obra que a Wagner le costó 26 años terminar en un proceso creativo que tuvo como fruto varias óperas, entre ellas *Tristán e Isolda*.

Musicalmente, se trata de una obra de madurez en la que Wagner explora el valor expresivo de las disonancias.

La acción se sitúa en un bosque fantasmagórico, lleno de acechanzas, donde el gigantesco Fafner, bajo apariencia de dragón, guarda el anillo; Alberich espera la llegada del nuevo héroe, Sigfrido, que conseguirá arrebatárselo.

Sigfrido es un héroe que no experimenta temor ante nada, identificado por Wagner mediante “la canción de la forja”.

El dios Wotan, su abuelo, llamado “El Viandante”, ha alcanzado lucidez suficiente para aceptar la idea de la muerte. Observa, pero no crea.

Finalmente Sigfrido sale del bosque adoptando una condición humana llevado de su amor por Brunilda, quien a su vez renuncia al mundo de los dioses.

Sólo por ella Sigfrido conocerá el significado del miedo.

### **Juan sin Miedo**

El libreto de *Sigfrido* está inspirado en un cuento popular muy conocido: el muchacho que decidió aprender a temer, (*Juan sin miedo*) que Wagner encontró entre los *Cuentos de hadas* de los Hermanos Grimm.

En el primer acto, Mime, un enano nibelungo que ha criado a Sigfrido, le revela que sus verdaderos padres, los gemelos Sigmundo y Siglinda, murieron. Su madre no sobrevivió a su alumbramiento legándole, antes de morir, una espada que ha ser nuevamente forjada.

Fruto del amor entre dos gemelos, trasunto del andrógino mitológico, el origen mismo de Sigfrido podría ser considerado incestuoso.

Del mismo modo, Sigfrido sólo conocerá el amor a través de Brunilda, su tía.

### **Parricidio**

Para el nuevo héroe la renovación del mundo tiene como precio, en primer lugar, el parricidio anunciado por Wotan. Sigfrido da muerte a Mime, que ha actuado hasta ese momento como padre.

Para Jung el mito de Sigfrido, con el que se identifica, representa el sueño universal de renacimiento del hombre que derrota a los viejos dioses para refundar la comunidad sobre nuevos valores.

En cuanto a Sabina, de origen judío como el propio Freud, encarna la figura femenina tentadora que arrastra al Dr. Jung en una unión ilícita, hasta cierto punto incestuosa. En efecto en tanto él ha sido su analista, está sujeto a la ley de la abstinencia que prohíbe cualquier otra relación que la terapéutica entre ellos.

El hijo con el que Spielrein y Jung llegarían a soñar, emulando a la pareja de gemelos Sigmundo y Siglinda, sería un niño sagrado producto de la conjunción de los opuestos, masculino y femenino, ario y judío, portador de cualidades extraordinarias como síntesis alquímica de los contrarios.

## Otto

En inmediata sucesión a la alusión al héroe hace su aparición el personaje de Otto Gross, representación del hombre valeroso confrontado a los valores paternos, la hipocresía y el orden corrupto.



Freud se lo encomienda a su colega y discípulo:

*(Freud) Apreciado amigo,  
Creo que por fin puedo permitirme este tratamiento informal para pedirle que me conceda un favor muy especial.*

*El Dr. Otto Gross, un brillante aunque errático personaje, necesita urgentemente su ayuda médica. Lo considero, aparte de a usted, el único hombre capaz de contribuir enormemente a nuestro campo.*

*Pase lo que pase, no le permita irse antes de Octubre, cuando yo podré relevarle a usted. Y recuerde la advertencia de su padre, hecha cuando Otto era un niño muy pequeño: Tenga cuidado: que muera.*

## Miedo y Sexualidad

El Dr. Gross ejemplifica la peligrosidad del método utilizado fuera de las restricciones que suponen un estricto encuadre. Defiende, por el contrario, el derecho a liberar el deseo de toda contención.



Jung comienza defendiendo la necesidad de la instauración de la represión en favor de la cultura.

J: *¿No cree en la monogamia?*

O: *Para un neurótico como yo, no me imagino un concepto más estresante.*

J: *¿No le parece necesario o... deseable ejercer algo de moderación para contribuir al buen funcionamiento de la civilización?*

O: *¿Y caer enfermo?*

J: *Es necesario practicar alguna forma de represión sexual en cualquier sociedad racional.*

O: *No me extraña que los hospitales estén abarrotados.*



Sin embargo, ya durante la segunda entrevista, ambos adoptan una posición de iguales sin que sea posible establecer diferencia entre escalas o espacios que dé cuenta de la asimetría propia de la relación entre médico y paciente.



Por momentos Gross parece actuar más bien como guía de Jung en la travesía del conocimiento de su propio deseo.

Otto presta pues su voz a ese ser libre que pugna por encontrar espacio en el discurso de Jung, quien hasta el momento ha contenido sus propias tendencias destructivas.

Al igual que Sigfrido, Jung conocerá el miedo por primera vez ante Sabina.

Si Otto representa la manzana de la tentación, el Dr. Jung parece estar cada vez más contra las cuerdas, entre sus impulsos y los límites que los contienen.



La actitud relajada de Otto contribuye a subrayar la tensión en el rostro de Jung. La tendencia peligrosa queda finalmente liberada y Jung recibe un mensaje de Otto, bajo la forma de prescripción: "haga lo que haga, no pase junto a un oasis sin detenerse a beber".

### Consumación y Culpa

Jung se involucra en una intensa relación con Sabina, a pesar de la culpa que experimenta.



Sabina por su parte lleva su deseo más allá poniendo a Jung en relación con su propia pulsión agresiva.

Al mismo tiempo Jung es padre de un hijo varón habido en su matrimonio con Emma Rauschenbach.

Es concebible que sus propios conflictos en relación con su padre se activaran como consecuencia de su paternidad.

Por su parte Freud le hace partícipe de los peligros que acechan el desarrollo del movimiento psicoanalítico, que espera evitar colocando a Jung, psiquiatra ario, al frente; espera así esquivar la percepción de su teoría como producto meramente judío.



Pero Jung no puede hacerse cargo de este patrimonio que Cronenberg representa con la enseña del viejo régimen, con el palacio de Belvedere de Viena al fondo –el que fuera palacio de verano del Príncipe Eugenio de Saboya, siglo XVIII<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Muerto el príncipe sería adquirido por Maria Teresa de Austria y Borbón, quien contrajo matrimonio con Luis XIV de Francia, el Rey Sol.

## Ruptura

La ruptura entre ambos hombres se consumará por correspondencia, mediante una carta escrita por Jung en 1913, tras varios meses en los que su relación se había ido enfriando. Con ella, Jung le golpea donde más le duele.

Si su intención era quebrar toda esperanza de entendimiento, lo consigue plenamente. Arremetiendo contra la estructura paterno filial de la relación con la que Freud le había distinguido, Jung dirige al viejo profesor una reconvencción de amigo irritado.

Freud registra el golpe y vuelve a la soledad que le es familiar.

“Si me lo permite, estimado profesor, comete el error de tratar a sus amigos como pacientes.

Eso le permite reducirles al nivel de niños, y se convierten, sin remedio, en obsequiosas nulidades o en intimidantes guardianes de la línea oficial, mientras usted sigue en la cima como la infalible figura paterna y nadie osa tirarle de las barbas y decirle: ‘Piense en su comportamiento y decida cuál de nosotros es el neurótico’.

Le hablo como amigo.”



Freud:

“Su carta no merece respuesta. Su afirmación de que trato a mis amigos como pacientes es evidentemente falsa.

En cuanto a quién es el neurótico, creía que los analistas acordamos que un poco de neurosis no era nada de lo que avergonzarse.

Pero alguien como usted, que se comporta de un modo anormal... y luego grita a los cuatro vientos lo normal que es, es motivo de preocupación.

Desde hace tiempo, nuestra amistad pendía de un hilo.

Un hilo que consistía sobre todo en decepciones pasadas.

No perderemos nada cortándolo.”

“Usted sabrá mejor que nadie lo que significa este momento. El resto es silencio”.

### Caída de Sigfrido

Jung queda abatido tras combatir a Freud, su antiguo mentor.

Su productividad se verá interrumpida durante cierto tiempo en el que atravesará por una depresión profunda.

Una caída que iba a extenderse a toda la sociedad tras el movimiento de euforia experimentado a principios de siglo. Europa fue de hecho atravesada por movimientos políticos que alimentaron la fantasía del alumbramiento de un hombre nuevo en un mundo como nunca libre de ataduras.

Una estimulante recreación mitológica –un fantasma– a la que seguirá en Europa la emergencia de una pesadilla.

*J.- No duermo muy bien y tengo un sueño apocalíptico.*

*Desde el mar del Norte hasta los Alpes.*

*Casas destruidas. Miles de cadáveres flotando.*

*Al final, llega al lago como una ola gigante.*

*Para entonces el agua, que baja a raudales como una avalancha, se ha convertido en sangre.*

*La sangre de Europa.*

*S.- ¿Qué crees que significa?*

*J.- No tengo ni idea.*

### Muerte y erotismo

Por su parte Sabina sabrá inspirar a Freud la insólita conexión entre el deseo sexual y la muerte, lo que contribuirá al esclarecimiento de la relación causal entre sexualidad y represión, punto enigmático de la teoría.

La relación sexual entrañaría, según Sabina, afrontar una experiencia letal para el yo, a quien el deseo sexual empuja a trascender sus propios límites en la unión amorosa.

Si la ley de conservación de la diferencia que rige el ego equivale a la vida, el empuje hacia la fusión que es su opuesto, la disolución de la individualidad, el retorno al ser indiferenciado, equivaldría a la muerte.



S: *El profesor Freud afirma que la pulsión sexual nace de una necesidad de placer. Si es cierto, ¿por qué se reprime a menudo con éxito?*

J: *Tú tenías una teoría sobre el impulso de destrucción y autodestrucción, de perderse.*

S: *Suponiendo que veamos la sexualidad como una fusión, perderse a sí mismo, como dices, pero perdiéndose en el otro, en otras palabras, destruyendo la propia individualidad, ¿no se resistiría el yo a ese impulso automáticamente como autodefensa?*

J: *¿Por razones egoístas y no sociales?*

S: *Sí. Tal vez la auténtica sexualidad exija la destrucción del yo.*

J: *En otras palabras, lo opuesto a lo que propone Freud.*

A partir de la década de los veinte Freud dará la vuelta a su propia teoría asumiendo el vínculo entre la sexualidad y la pulsión –de muerte–, relegando a los límites del yo la tarea de construir una representación del medio –la realidad– al servicio de la propia supervivencia.

En relación a la teoría de Jung, las ideas de Spielrein resultaban aún más novedosas. Su noción de una libido universal –amorosa no en un sentido propiamente sexual– será ampliamente rebasada por la constatación por la vía de la experiencia –en la línea de lo apuntado por Sabina– del poder arrollador de una pulsión destinada a trascender cualquier objeto.

La confrontación con el carácter realmente destructivo de la pulsión dirigida contra sectores crecientes de la realidad fue de hecho la dolorosa experiencia por la que atravesaría Europa durante el siglo XX, a lomos de la fantasía del renacimiento del héroe en forma de superhombre liberado de toda deuda con su propio pasado.

Sería necesario aprender de nuevo la lección amarga del orgullo, y el castigo por la *hybris* de sus héroes.

**Filmografía**

*Transfer* (1966, cortometraje)  
*From the Drain* (1967, cortometraje)  
*Stereo* (1969)  
*Crimes of the Future* (1970)  
*Tourettes* (TV) (1971)  
*Secret Weapons* (TV, episodio de la serie *Programme X*) (1972)  
*The Victim* (TV, episodio de la serie *Peep Show* de la CBC) (1975)  
*The Lie Chair* (TV, episodio de la serie *Peep Show* de la CBC) (1975)  
*Shivers or They Came From Within* (1975)  
*The Italian Machine* (TV, episodio de la serie *Teleplay* de la CBC) (1976)  
*Rabid* (1977)  
*Fast Company* (1979)  
*The Brood* (1979) Music: Howard Shore  
*Scanners* (1981)  
*Videodrome* (1983)  
*The Dead Zone* (1983) Music: Michael Kamen  
*Into the Night* (1985, como actor)  
*The Fly* (1986)  
*Dead Ringers* (1988)  
*Naked Lunch* (1991)  
*Nightbreed* (1990, como actor)  
*M. Butterfly* (1993)  
*To Die For* (1995, como actor)  
*Crash* (1996)  
*Last Night* (1998, como actor)  
*Resurrection* (1999, como actor)  
*eXistenZ* (1999)  
*Camera*, episodio de *Short 6* (2001)  
*Jason X* (2001, como actor)  
*Spider* (2002)  
*A History of Violence* (2005)  
*At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*, episodio de *Chacun son cinéma* (2007)  
*Eastern Promises* (2007)  
*A Dangerous Method* (2011)  
*Cosmopolis* (2012)  
*Maps to the Stars* (2014)





### **Bibliografía**

*Vulture* Revista online (consultada el 29 de agosto 2013)  
[<<http://www.vulture.com/2011/12/david-cronenberg-on-a-dangerous-method.html>>]

CRONENBERG, D. (1992): *Cronenberg on Cronenberg*. Ed. Chris Rodley, revised edition 1997. Faber and Faber, England.