

Geheimnisse einer Seele y el problema de la representación del analista en el cine.

Comentario a *Secretos de un alma*.

Eduardo Laso*

Universidad de Buenos Aires

“...no me parece posible representar nuestras abstracciones de manera respetable con medios visuales.”

Carta de Freud a Abraham

“Había que educar al público en el transcurso de la película, pero el proceso didáctico tenía que permanecer integrado en el fluir de la línea argumental. Al público no le gusta que le digan que le están dando una lección cuando ha pagado para que le entretengan.”

John Huston, sobre su film *Freud*, en sus *Memorias*

Un poco de historia

En 1895, Freud y Breuer publican *Estudios sobre la histeria*, la primera presentación de la terapia psicoanalítica. Ese mismo año en París, un 28 de diciembre, los hermanos Lumière exhiben por primera vez su invento al público: el cinematógrafo. Cine y psicoanálisis nacen así en el mismo año y ambos irán desarrollándose paralelamente sin encontrarse, hasta 1925.

Antes de ese año, durante su estadía en EEUU en 1913, Freud asiste por primera vez a una función de cine, junto a Sándor Ferenczi. Saldrá muy poco impresionado por lo que le parece más un espectáculo de feria que un nuevo arte. A modo explicación de este juicio adverso, cabe recordar que el cine de ese momento no había logrado aún la madurez expresiva que va a alcanzar de modo acelerado poco tiempo después, de la mano de directores de la talla de Griffith, Pudovkin, Chaplin, Eisenstein o Von Strohe-

* lasale_2000@yahoo.com

im, todos los cuales harán aportes decisivos al lenguaje cinematográfico, produciendo su sintaxis específica. Al punto que para 1925 el cine logra tal perfección expresiva, que no se percibe la necesidad del sonido para plasmar las ideas más complejas.

Es en este contexto histórico que desde la sección cultural de la UFA –la productora de cine más importante de Alemania- surge el proyecto de hacer un film de divulgación científica sobre la teoría psicoanalítica, que para ese entonces ya gozaba de trascendencia social y cultural. El responsable de esta iniciativa cinematográfica es Hans Neumann, productor de la UFA, quien se contacta con Karl Abraham, para llegar a través de él a Freud y obtener de él autorización y asesoría científica en el proyecto. Abraham se entusiasma con la posibilidad de que el psicoanálisis se de a conocer al gran público. Sabe del enorme poder de difusión que el cine ha alcanzado como medio de masas, y supone que la traslación al cine del psicoanálisis sería una contribución sustantiva a su difusión e instalación en la cultura. En otras palabras, sólo ve beneficios para la causa psicoanalítica. Pero sabe que hay un obstáculo a sortear: la aprobación de Freud.

Abraham está al tanto de la posición renuente de Freud a que el psicoanálisis tenga algo que ver con el cine. Ya había ocurrido un episodio reciente con Samuel Goldwyn, director y productor de cine norteamericano que había ofertado cien mil dólares a Freud para que colaborase como asesor científico en la producción de films que tratarían sobre los grandes amores de la historia. En esa oportunidad Freud optó por declinar la oferta.

Así que si Abraham pretende que el proyecto llegue a ser aceptado por Freud, tiene primero que convencerlo. Aún convaleciente por la enfermedad que lo matará meses después, le escribe a Freud el 7 de junio de 1925 acerca de la solicitud de Neumann para la autorización y supervisión del film.¹ Argumenta que la propuesta no le gusta, pero que el cine es un fenómeno de nuestros tiempos y la película se terminará realizando con o sin su autorización, de modo que por razones tanto financieras como de control sobre el producto final sería preferible estar adentro del proyecto. El film planeado tendría una primera parte de ejemplos individuales que ilustrarían conceptos como la represión, el inconsciente, los actos fallidos, y la angustia. La segunda parte presentaría un caso de neurosis, y su curación mediante el psicoanálisis. A los espectadores se les daría además un escrito claro y comprensible sobre el psicoanálisis acompañando la exhibición del film.

En un párrafo de la carta, Abraham comenta que Neumann es un conocedor de la obra de Freud y que “*le entusiasma, por ejemplo, el símil del intruso con el que en las Conferencias Clark ilustra usted la represión y la resistencia*”. La respuesta de Freud no se hace esperar. El 9 de junio contesta: “*El famoso proyecto me resulta incómodo. Su*

¹ Freud, S. y Abraham, K.; *Correspondencia completa 1907-1926*, Ed. Síntesis, Madrid, 2001, pág. 568.

argumento de que si no lo hacíamos nosotros, lo haría otro, al principio parecía irrefutable. Entonces se me ocurrió la objeción de que lo que pagaba esta gente era, al parecer, la autorización, pero ésta sólo la podemos dar nosotros. Si quieren hacer algo salvaje porque nosotros nos neguemos, no podremos impedirlo y no estaremos implicados. Tampoco podemos impedir que nadie haga una película de este tipo sin ponerse de acuerdo con nosotros.

Una vez rebatido este argumento, por lo menos se puede discutir sobre el asunto. Mi objeción principal sigue siendo que no me parece posible representar nuestras abstracciones de manera respetable con medios visuales. Y no vamos a autorizar nada insípido. Mr. Goldwyn al menos era lo suficientemente prudente como para limitarse a aquel aspecto de nuestra causa que soporta la representación visual: el amor. El pequeño ejemplo que cita usted, la explicación de la represión mediante mi símil en Worcester, parecería más ridículo que instructivo.² (...) explique a la empresa que yo no creo en la posibilidad de producir nada bueno y útil, por lo que de momento no puedo dar mi autorización, pero sí la daría a posteriori, cuando se nos demostrara esa posibilidad a usted y a mí a través del programa presentado. No voy a negar que preferiría que mi nombre no apareciera en todo esto.”³ Freud le objeta al cine que pueda ser un recurso viable para la transmisión de la teoría o de la clínica psicoanalítica. Teme que la representación visual del psicoanálisis no respete el rigor de la teoría y la clínica que él ha fundado.

A pesar de esta oposición, Abraham sigue ligado al proyecto y suma a Hans Sachs, quien será el principal asesor en el guión del film. Un mes después, Abraham le escribe a Freud: *“Por hoy sólo quisiera decirle que Sachs y yo creemos tener todas las garantías para una ejecución seria del proyecto y, sobre todo, pensamos que en principio hemos conseguido “hacer representables” las cosas más abstractas. Cada uno tenía una idea al respecto, nuestras ideas felizmente se completaron. En la próxima ocasión se lo comentaré más detenidamente.”*⁴

Que el proyecto no era una chapucería lo prueba la elección del director, que recayó en Georg Wilhelm Pabst. Nacido en 1885 en Raudnitz, Bohemia, Pabst es considerado hoy uno de los grandes directores alemanes de los años '20 y '30, junto a Fritz Lang y Friedrich Murnau. Su obra revela a un versátil artesano capaz de dominar diferentes tonos y estilos, desde el realismo hasta el expresionismo y el surrealismo, y

² En dicha conferencia Freud compara la represión con un sujeto que, estando presente en el auditorio, irrumpe con risotadas impidiendo la continuación de la disertación, por lo que unos hombres corpulentos lo agarran y lo echan de la sala (“es reprimido”) y ponen una silla en la puerta para impedir que retorne (resistencia). Efectivamente, la comparación es banal. Filmada se vería ridícula.

³ Ob. cit., pág. 571.

⁴ Ob. cit., pág. 577.

es considerado uno de los artífices del lenguaje cinematográfico moderno.⁵ De modo que el problema de plasmar en imágenes del cine silente la *talking cure* encontró a un director a la altura del desafío.

Al proyecto se sumó Werner Krauss, uno de los actores más destacados del cine mudo alemán. Krauss ya había alcanzado fama internacional al encarnar al primer psiquiatra del cine en el film *El gabinete del Dr. Caligari*. Ahora se le presentaba la oportunidad de encarnar al primer analizante del cine.

El 24 de marzo de 1926 se estrena en Berlín *Secretos de un alma. Un film psicoanalítico*. Abraham no pudo asistir al evento: había fallecido el 25 de diciembre de 1925. Freud no le perdonó a Sachs su colaboración en el film y las relaciones entre ellos no volvieron a ser las mismas. La crítica cinematográfica de la época recibió con entusiasmo al film de Pabst. Se elogió el enorme logro artístico alcanzado por el director, quedando el psicoanálisis relegado a segundo plano respecto del film mismo, al punto que aún hoy se lo valora como una importante obra de la historia del cine mudo alemán.

La película generó controversias en las filas de los psicoanalistas de la época, los cuales no se mostraron tan entusiastas con los resultados. La *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* publicó una crítica del film elogiosa hacia Abraham y Sachs por los logros alcanzados dentro de las limitaciones impuestas por el medio cinematográfico - limitación que tuvo que ser suplementada por un texto de Sachs sobre conceptos básicos de la cura psicoanalítica-. Pero señaló que la resolución del conflicto psíquico presentado en la película era similar a la abreacción catártica descrita por Freud en sus conferencias americanas, concluyendo que el film no representaba adecuadamente a la terapia psicoanalítica.

Desde Viena, Siegfried Bernfeld y Adolph Storfer acusaron a los psicoanalistas berlineses de atentar contra la reputación del psicoanálisis al mostrarlo de un modo banalizado y simple, y trataron de realizar un proyecto rival que nunca se concretó. Freud directamente se opuso a cualquier film psicoanalítico, siendo apoyado en su postura por Max Eitingon, Sándor Ferenczi, y Ernest Jones.

⁵ Siendo un excelente director de actores, descubrió dos de las grandes divas de la historia del cine: Greta Garbo y Louise Brooks. Es reconocido en la historia del cine por sus film *La calle sin alegría* y *Lulú o la caja de Pandora*, en donde plasma de manera brillante el tema del erotismo y la autodestrucción. Otros films recordados son *La opera de tres centavos* sobre obra de Bertold Brecht y *Cuatro de infantería*, film antibélico. En 1933 escapó del nazismo, pero su mala experiencia en Hollywood lo hizo volver. Fue rehabilitado luego de la Segunda Guerra Mundial. Murió en Viena en 1967.

La objeción freudiana

Un film sobre el psicoanálisis ¿es un film psicoanalítico? ¿Cómo transponer el discurso analítico a material fílmico de un modo que no traicione la teoría psicoanalítica? ¿Es posible lograr un discurso cinematográfico que produzca efectos de transmisión psicoanalítica? Para lograr plasmar los conceptos del psicoanálisis en el cine –cosa a la que aspiraba el proyecto original de la UFA- se necesitaría efectuar una serie de operaciones que permitan una transmutación de la forma discursiva de los textos psicoanalíticos a imagen cinematográfica. Tales operaciones, de ser posibles, deberían salvar el obstáculo de la inadecuación semántica previa entre los conceptos psicoanalíticos y de las entidades diegéticas del relato cinematográfico.⁶ Pero aún así no hay garantía de que el contenido de los conceptos esté presente en las unidades diegéticas que los sustituyen. La teoría psicoanalítica presenta formas asertivas, argumentativas y retóricas para transmitir saber. Ahora bien, la representación fílmica emplea una retórica de la imagen que no es equivalente al discurso hablado. De la imagen no necesariamente emanan deducciones, afirmaciones o argumentos. Trasladado a imagen fílmica, el discurso así construido se abre a sentidos múltiples, deja de tener la estructura rígida de la teoría. El realismo propio de la imagen cinematográfica puede tener un efecto contrario a la aspiración universal del concepto, ya sea singularizándolo o banalizándolo. Es lo que Freud temía cuando Abraham le comentaba su ejemplo didáctico en las conferencias de Worcester: filmar el ejemplo volvería banal el concepto de represión.

Descartada la posibilidad de transmitir cinematográficamente la teoría, queda todavía la posibilidad de filmar un tratamiento. Ahora bien, por más que filmemos una sesión real, la posición del analista no se lleva bien con el medio cinematográfico. Filmar un análisis, incluso en un documental, supone un punto de vista en el que el espectador queda fuera de la situación transferencial. Lo que se muestra cinematográficamente será, inevitablemente para el espectador, a un analista en las tres de las cuatro variantes del discurso que tematiza Lacan: el analista en posición de Amo, o de encarnación del saber (discurso universitario), o en posición histérica. Queda afuera de la representación de la escena cinematográfica el discurso del analista, es decir, el lugar del analista en posición *semblant* de objeto *a*. Que es lo que de hecho sucede cada vez que el cine ha tratado el tema.

A este obstáculo de base se agrega el modo como el cine suele proceder con los materiales que toma de diversos campos de las disciplinas, y no sólo del psicoanálisis, sino también la historia, la literatura o la ciencia: los amolda a los fines narrativos, al precio de la rigurosidad científica. Oscar Traversa decía que “*en este encuentro [entre*

⁶ Por entidades dietéticas nos referimos a los objetos que se muestran al espectador en la narración cinematográfica, es decir, el espacio, tiempo y personajes en una secuencia de hechos.

*cine y psicoanálisis] la tematización del psicoanálisis se nos aparece como un síntoma de amor del cine por su mirada, pero para cristalizarla a través de una rotación perversa en la propia”.*⁷

Tomemos una formación del inconsciente que típicamente suele tratar el cine: al plasmar cinematográficamente un sueño –formación del inconsciente privilegiada para el tratamiento cinematográfico, al punto tal que Eduardo Grüner llega a decir que basta leer el capítulo séptimo de *La interpretación de los sueños* y su descripción de las operaciones del inconsciente para encontrar allí una teoría del lenguaje cinematográfico⁸ - sintomáticamente ningún director de cine parece haberse anoticiado ni menos preocupado de lo que sostiene Freud acerca de los mismos. El cuidado por la figurabilidad del inconsciente presente en la formación de un sueño no es el mismo “cuidado” que tiene el director de cine para poner en escena el sueño de un personaje. Para el director, el sueño no es un *rebus* que mediante imágenes soporta letras que cifran un deseo reprimido. El sueño filmado debe ser imaginariamente atractivo y narrativamente una metonimia fácil de comprender al espectador, al punto que alcance con verlo para comprenderlo. Y esta tradición de tratar cinematográficamente los sueños en el sentido de la *doxa* popular y contra el psicoanálisis se inicia en el film de Pabst. La simbólica hace aquí su despliegue: una muñeca que sale del agua y es tomada por una pareja que navega en un bote es un símbolo del nacimiento, para cualquiera que participe del Otro social epocal. Bastones, sables y torres que crecen son evidentes símbolos fálicos. ¿Pero qué otro recurso tendría un cine que todavía no es sonoro? ¿Cómo hacer jugar el *pas de sens* (sin sentido/paso de sentido) en el decir, cuando se carece de una banda de sonido? ¿Y cómo hacer pasar eso de un idioma particular –el alemán en el caso del film de Pabst- a otras lenguas y que sea comprendido? A diferencia de los libros, las películas no se prestan a las notas al pie del traductor.

Este obstáculo no fue saldado con la aparición del cine sonoro, a pesar de que no hubo dificultad en hacer un cine humorístico que se soporte de ese mismo *pas de sens* lenguajero (tal el caso de los films de los hermanos Marx). Se trata, más simplemente, de que el psicoanálisis es para el cine un recurso más para construir historias, y por lo tanto importa menos el rigor científico que el armado de una trama atractiva y comprensible para el público. Con lo cual uno no puede dejar de darle la razón a las aprehensiones de Freud en cuanto al salto cinematográfico del psicoanálisis.⁹

⁷ Traversa, O.; *Cine: el significante negado*, Hachette, Buenos Aires, 1984, pág. 97.

⁸ Grüner, E.; *El sitio de la mirada*, Editorial Norma, Buenos Aires, 2001, pág. 165. En ese mismo texto Grüner propone una articulación entre Marx y Freud para definir al cine como “*el lugar de encuentro entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario*”.

⁹ “...el cine es el “arte del siglo” (XX) porque su territorio mal delimitado desconoce –o, al menos, permeabiliza- las fronteras; literatura, pintura, poesía, música, arquitectura, teatro- pero también la filosofía, las humanidades, y hasta la física y la biología- están obligadas, desde que apareció el cine, a

El sueño en el cine está más cerca del surrealismo que del psicoanálisis. No por azar es Dalí el encargado de plasmar la escena onírica del film de Hitchcock *Cuéntame tu vida*. El surrealismo es una aproximación estética al inconsciente y a los sueños. Está fascinado por la imaginería pero no por su desciframiento y reducción racional. *Un perro andaluz*, film de Buñuel y Dalí que plasma cinematográficamente dos sueños que ambos tuvieron, no se detiene en el análisis de esas imágenes sino en la horrorosa belleza de las mismas. Mirada estética que no busca un porqué.¹⁰

Todo antedicho permite situar una diferencia fundamental entre el lugar del analista en el análisis, y el analista como personaje cinematográfico, que nace con el film de Pabst y que desde entonces ha venido apareciendo en diferentes películas y series. Ya en el film de Pabst es posible encontrar los rasgos típicos de la construcción del personaje del psicoanalista: se trata de alguien perseverante, dispuesto a la escucha, capaz de tolerar los embates de angustia y agresividad, pero generalmente débil a las convocatorias del amor. Al fin y al cabo, en el cine no rigen las reglas del código de ética profesional sino la moral al uso: si analista y paciente se enamoraron ¿por qué no?

La escena del consultorio suele ser un amplio cuarto atestado de libros, para destacar el enorme capital cultural del psicoanalista. Difícilmente la escena de análisis se realice en el diván y mediante la regla de asociación libre. Más bien es cara a cara y siempre se tratará de llegar a descubrir traumas infantiles ocurridos y no soportados en fantasías, especialmente vinculados al abuso sexual o a la violencia de padres malvados. La temporalidad de las sesiones se adapta a las necesidades de la narración clásica, eliminando los tiempos donde hay silencio –puestos a cuenta de tiempos muertos narrativos a recortar-, y reduciendo la sesión a un combate por la superación de obstáculos, en la que no faltan los héroes, las víctimas y los villanos. La intriga y el suspenso están necesariamente presentes, aproximando el film con tema psicoanalítico al thriller policial o detectivesco, presentando al final soluciones completas y curaciones con *happy-end*. "...en las películas los malos psiquiatras tenían relaciones sexuales con

defenderse de su pulsión predatoria (y a veces depredadora): su lógica más íntima, más constitutiva, es similar a la de un film clase B de ínfima categoría que es ya un objeto de culto: La mancha voraz, una repulsiva masa gelatinosa que todo lo absorbe, lo devora, lo disuelve en su propio cuerpo informe, un cuerpo que crece sin cambiar su esencia ni su anatomía". Grüner, E.; ob. cit., pag. 156.

¹⁰ "En *Un perro andaluz* se sitúa por primera vez el cineasta en un plano puramente POÉTICO-MORAL. (Léase MORAL en el sentido de la que rige los sueños o las compulsiones parapáticas). En la elaboración del argumento se rehúsa como impertinente toda idea de orden racional, estético o cualquier preocupación de índole técnica. Por eso resulta un film voluntariamente anti-plástico, anti-artístico, según los cánones tradicionales. El argumento es la resultante de un automatismo psíquico CONSCIENTE y por lo tanto no intenta contar un sueño, aunque se valga de un mecanismo análogo al de los sueños." Luis Buñuel. Notas sobre la realización de la película, en *Un perro andaluz* ochenta años después. Buñuel y Dalí).

sus pacientes y después los mataban, mientras que los buenos psiquiatras se dedicaban sólo a lo primero." (Psychiatric News, 4-2-1994).

El primer film sobre el psicoanálisis

¿Qué evaluación hacer hoy del primer film que trata sobre una terapia psicoanalítica? ¿Logra Pabst sortear los obstáculos específicos que plantea la adaptación cinematográfica de un tratamiento analítico? *Secretos de un alma* es un triunfo cinematográfico un poco datado hoy en día, en el que la ilusión de Abraham acerca de la difusión popular de la teoría freudiana se gana al precio de una inevitable banalización. Pabst demuestra sin embargo un especial talento para hacer algo más que meramente filmar la lectura del caso que proponen Abraham y Sachs. El film da a entender más de lo que es analizado por el Dr. Orth, el psicoanalista de la película: lo no explicado y analizado se presenta sin embargo sugerido por las imágenes, al punto de instalar una sutil ironía acerca de los resultados de la terapia misma.

Secretos de un alma se centra en el caso de un profesor de química de mediana edad, casado hace años con una bella mujer, que un día se entera que el primo de su esposa vuelve de la India, tras una estadía de varios años. Los tres eran compañeros desde la infancia. Luego de una pesadilla, el hombre siente un miedo irracional a tocar cuchillos. Su fobia lo conduce a extrañas conductas, y a fantasías e impulsos de apuñalar a su mujer. Angustiado, deja su casa para mudarse a la de su madre y consultar a un psicoanalista, quien lo ayudará a recuperarse.

Hay en el film una explicación explícita y lineal, la primera de una larga serie de explicaciones que jalónarán la historia del cine con temática psicológica, en las que el espectador – provisto de la *doxa* circulante de los conceptos psicoanalíticos (a saber: Complejo de Edipo en su faz más imaginaria, trauma infantil de naturaleza sexual, pérdidas tempranas)- se encuentra a la misma altura del analista en el “arte” de descubrir los secretos del inconsciente del paciente. Según esta explicación, provista por el Dr. Orth, ya desde la infancia el marido estaba celoso del interés de su esposa por el primo. Estos celos engendraron sentimientos de inferioridad que se prolongaron luego del casamiento. Esto a su vez generó un sentimiento de culpa que terminó manifestándose en fantasías de asesinar a su mujer. La psicoterapia, al hacer consciente sus celos y culpa, logra que el síntoma se disuelva y pueda volver a tomar cuchillos... y engendrar hijos.

Pero las imágenes del film dan a entender otras soluciones y dejan oscuros ciertos aspectos del conflicto del personaje de Werner Krauss. El tema de la impotencia sexual ante la mujer está desplegado a lo largo del film sin que jamás sea mencionado por el Dr. Orth. Pero queda claro para el espectador que el problema del deseo de

apuñalamiento no se reduce meramente a celos infantiles. De hecho, no aparecen deseos de matar al primo de ella, que sería lo esperable si se tratara de sacarse de encima al rival en el amor de la esposa. En la pesadilla de nuestro sujeto, una torre que emerge del piso, el bastón con el que el marido amenaza, o las cabezas de mujer que ríen, son todas sugerencias de la sensación de menoscabo sexual, de impotencia ante la mujer. Pero también pueden interpretarse como ausencia de deseo erótico hacia la mujer. Su erotismo bien puede estar orientado hacia otro lado socialmente más condenable por la mirada del Otro social.

Estas otras lecturas son posiblemente válidas. El problema del psicoanálisis aplicado a un film es que éste está construido por imágenes con valor significativo pero que, al carecer de soporte en la letra, se presta a una apertura de sentido que el borde literal hubiese limitado. Aproximemos una lectura posible al film, que tome en cuenta esas “entrelíneas” que Pabst propone.

a) El cortecito y el asesinato

Luego de un breve prólogo didáctico sobre el psicoanálisis, el film se inicia con el primer plano de un brazo que afila una navaja.¹¹ Vemos a un hombre a punto de afeitarse. Una mujer –su esposa– se arregla el pelo frente al espejo. Lo llama, pero él no la escucha. Pabst construye la secuencia de modo que creamos que ambos están en el mismo cuarto, para de pronto mostrar que se encuentran en habitaciones diferentes y contiguas, es decir, que duermen en cuartos separados. Modo cinematográfico de introducir sutilmente lo que le pasa a esta pareja en el campo sexual.

Ella le pide que corte un mechón de pelo que sobresale en la base de su nuca. En el momento en que el marido apoya la navaja en el cuello, se escucha gritar a una vecina. Sorprendido, pierde el pulso y le hace un tajito en el cuello a su mujer. El azar del grito provoca un accidente que, de a poco, se integrará a una constelación de representaciones del sujeto, para resignificarse como un acto fallido que tiene algo de logrado.

Al bajar las escaleras de la casa, los esposos se topan con una perra y sus cachorros, recurso mediante el cual Pabst da entrada a la falta de hijos de esta pareja. La

¹¹ ¿En qué medida tomó Luis Buñuel el comienzo del film de Pabst para el prólogo de *Un perro andaluz*? Buñuel reemplaza el corte accidental del cuello de una mujer por el tajo en un ojo. El cambio de sentido de la escena que propone Buñuel es un giro surrealista: no hay ninguna reconducción racionalista que vaya del acto sintomático hacia la explicación freudiana del determinismo inconsciente, como propone el film de Pabst. El surrealismo es una promoción estética de la pulsión. Cortar, barrar el ojo, no es para Buñuel un intento de cegar, sino un golpe a la mirada del espectador para que vea –más allá del ojo– ese mundo surreal que se abre cuando deja de hacer obstáculo la visión del mundo cotidiano. Liberada la mirada del ojo, eso que estaba oculto es ahora posible de ver.

mirada que ella dirige al marido en ese instante expresa su frustración por un deseo erótico y de maternidad ante el que este esposo no tiene por respuesta más que una caricia condescendiente.

Él sale de la casa y ve una ambulancia metiendo un cadáver. Escucha a los vecinos hablar acerca del asesinato de una vecina. Más tarde lo vemos entrar al laboratorio donde trabaja. Una joven y bonita asistente lo saluda. Enseguida entra otra joven mujer con una niña. El saca caramelos de un cajón y se muestra cariñoso con la nena, mientras las dos jóvenes cruzan miradas y sonrisas entre ellas. Pabst introduce así el enigma de por qué este sujeto no tiene hijos: ¿esterilidad? ¿Impotencia? ¿Ausencia de deseo por la mujer?

Más tarde, estando en su casa con su esposa frente al fuego del hogar, tiene una conducta extraña. Ella le acerca el diario con la noticia de la vecina asesinada, y él lo arroja al fuego de manera impulsiva. Un policía acude a la casa para investigar por el asesinato del día anterior. Ante la requisitoria, nuestro sujeto se agarra la cabeza preocupado y dice no saber nada. Su conducta es por lo menos sospechosa. Pabst va acumulando así una serie de indicios sobre este hombre: el cortecito en el cuello de la mujer, la tristeza ante la niña en el laboratorio, las miradas de las compañeras de trabajo, el diario arrojado al fuego, y la conducta ante la policía. Todos estos indicadores dan pie a que el espectador dude si no será el asesino, introduciendo en la trama elementos de suspense propios de un thriller, innecesarios a los efectos de exponer un tratamiento psicoanalítico, pero indispensables para atraer el interés del espectador medio hacia una historia que aspira a ser popular. Años después, Hitchcock empleará el mismo recurso en *Spellbound*. Cabe agregar que todos estos indicadores de la neurosis de nuestro sujeto son anteriores a que éste tenga noticias de que el primo de la esposa está volviendo de la India. Por lo tanto no están desencadenadas por esa noticia, como interpretará el Dr. Orth.

Al volver de hablar con la policía, la esposa lo espera con una sorpresa: una estatuilla oriental de un ídolo femenino en posición de meditación, con un niño en su regazo. El primo de ella la ha enviado como obsequio, junto con un sable corto, fotos de él y una carta donde anuncia que está llegando a visitarlos. Ella se ve exultante con la noticia. A él no se lo ve tan feliz. Luego de mirar la estatuilla –de clara alusión a la maternidad– dirige la atención al sable, lo toma y lo abre. De pronto lo aparta bruscamente con horror. Inicio de su fobia a los cuchillos.

Al irse a dormir, ella lo espera para que él tome la iniciativa de intimar sexualmente. El se queda mirándola y se hace un silencio incómodo, del que sale dándole un pellizco en la cara –cual si fuera una niña– y escapando a su cuarto, ante la sorpresa y frustración de ella. Se trata claramente de una huida ante el deseo erótico de su mujer.

b) La pesadilla

Mientras ella apenas puede conciliar el sueño, él se duerme y tiene una pesadilla. Para filmar el sueño del marido, Pabst apela al recurso de imágenes-símbolos reconocibles por el espectador, puestas como pistas que se irán develando en su sentido sin el recurso al soporte del juego significante. Recurso cuestionable para un film que se pretende didáctico en cuanto a plasmar los conceptos y la técnica del psicoanálisis, ya que elude la metapsicología freudiana, vale decir, la viga mayor de la teoría freudiana de lo inconsciente, sin la cual el psicoanálisis no es más que un delirio al faltarle su soporte material.

Aceptando la regla de juego cinematográfica –no psicoanalítica- de que el sueño se presente soportado en símbolos visuales, avancemos en lo que esta pesadilla muestra:

Vemos la casa en que viven los esposos. En la copa de un árbol se encuentra Hans, el primo de ella, sentado y vestido como explorador. El soñante sale al patio y lo ve. El primo le sonríe de modo extraño. Temeroso, trata de volver a la casa pero la puerta está cerrada. Intenta volar. El primo extiende sus manos y aparece una escopeta de juguete con el que le apunta. El logra elevarse pero el primo le dispara y cae. Lo primero que el sueño presenta es el peligro que entraña para el soñante la presencia de Hans, del que intenta huir intentando volver a la casa. En el sueño no puede volver –a su casa, a su esposa, a su situación de marido- porque la puerta está cerrada, e intenta escapar volando, pero Hans lo apunta y lo baja de un escopetazo.

En una cueva se ve un templo, en cuyo centro se encuentra la estatua del ídolo femenino con un niño que el primo les regaló, pero ahora es de tamaño enorme y tiene el rostro de la esposa. La mujer se presenta así en el sueño como una combinación de estatua e ídolo materno a adorar, y frente a la que él se encuentra empequeñecido.

Él intenta acercarse, pero una barrera le impide el paso. Un tren pasa llevando al primo, que está saludando. Se abre la barrera y llega a la estatua. Piensa, saca una carta del bolsillo y lee. Dice “sinceramente tu primo Hans”. Arroja la carta horrorizado y ésta explota. Corre asustado. La carta que encuentra en el bolsillo y que en la vigilia iba dirigida a la esposa, ahora aparece dirigida a él, y expresa un “sinceramente” que le espanta. Es una carta “explosiva”, de la que huye.

Una ciudad y una torre surgen del piso. Arriba de la torre hay un campanario. Tres campanas están tañendo. De pronto las campanas se transforman en tres cabezas: la de su mujer y las dos empleadas del laboratorio, que se ríen burlonamente de él. Furioso, sube las escaleras de la torre hasta las campanas, esgrimiendo su bastón. Intenta detenerlas. Desde arriba ve un montón de rostros que se ríen de él. Grita desesperado. Las tres figuras de mujer son siniestras: cabezas sin cuerpo, reducidas a

mirada y voz, que ríen desde ese campanario con forma de falo, ante la desesperación e impotencia de nuestro sujeto de poder acallar sus burlas. Posteriormente nos enteraremos que la ciudad soñada es aquella en la que pasó su luna de miel, con lo cual la burla de la pesadilla sugiere el fracaso sexual de nuestro sujeto desde el comienzo mismo del matrimonio

Se encuentra fuera de su casa viendo unas sombras tras la cortina de una ventana. Se adivina que son las sombras de su mujer y el primo entre besos y abrazos. Él grita furioso. Apoya sus manos sobre la cerca de hierro de su casa y ésta se eleva súbitamente hasta el cielo. Aferrado a la cerca, queda de pronto “colgado” dentro de una prisión. Ve que desde dentro de una probeta de laboratorio Hans lo señala con el dedo mientras ríe. En el sueño, él queda mirando de afuera una escena de intimidad sexual ante la que se enfurece. ¿Lo enoja la situación de engaño de su esposa? ¿O estar afuera de esa escena erótica? Y de incluirse ¿qué lugar ocuparía? ¿Por qué aparece Hans señalándolo?

La escena se transforma en un juicio, donde su mujer aparece como testigo. Hay varios tambores redoblando. Se ven las probetas de su trabajo y un abogado alegando. Varias sombras de manos lo señalan acusándolo. Él se ve pequeño y cabizbajo. La mujer muestra el corte que él le hizo en el cuello. Tres hombres de levita lo van a buscar. En el sueño él es juzgado y declarado culpable de las acusaciones de su esposa. Pero el tajito en el cuello ¿es una prueba de deseos criminales contra su mujer por los celos contra el primo? En ese caso, ¿por qué no soñar con asesinar al primo de ella, sacándose así de encima al supuesto rival en el amor? Ese tajito bien puede no ser indicador de celos, sino de su culpabilidad por impotencia sexual ante su mujer.

Pasa un tren. Se encuentra de pronto en el laboratorio con su joven asistente. Ella le señala una ventana. Él va a mirar. Como se encuentra muy alta amontona libros en el piso para subirse y alcanzarla. Colgado de los barrotes, ve agua oscura, camalotes. Pasa una barca. En ella están navegando su esposa y el primo. El grita desesperado. Del fondo del agua sale un muñeco de bebé. Ella lo abraza y se lo da al primo. Ambos lo saludan y se van, mientras él sigue gritando. Furioso, agarra un sable corto, y ante la aparición de una imagen fantasmagórica de su mujer, hace gestos violentos de clavárselo, en un curioso movimiento de abajo hacia arriba, al tiempo que mueve sus caderas. Los gestos exagerados evocan inequívocamente la realización de un acto sexual, con el sable como sustituto del pene.

En este punto concluye la pesadilla, con nuestro sujeto despertándose a los gritos. La esposa, asustada, acude a la habitación. Él hunde la cabeza en su regazo, mientras ella lo consuela, cual una madre a un hijo.

c) El primo y la fobia a los cuchillos

A la mañana siguiente, ella se ve radiante: acaba de llegar una carta con noticias de la llegada del primo. Él intenta afeitarse, pero no puede tomar la navaja. Siente horror. Sale hasta una barbería. Pabst se demora en esta escena, en la que nuestro personaje se recuesta en el sillón del barbero para que lo afeiten. La actitud pasiva, abandonada, casi resignada, con la que se deja hacer, evoca otra escena de barbería: aquella de *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti, en la que el profesor Gustav von Aschenbach recibía del barbero su verdad.

En el trabajo vuelve a manifestarse su síntoma con los objetos cortantes: no puede tomar un abrecartas. Se muestra disperso, como si estuviera en otro lado. Cuando recibe por teléfono la noticia de la llegada de Hans, pone cara de felicidad y se le cae una probeta. Llega a su casa y encuentra al primo de ella, a quien abraza con efusión. Hay en la escena y a lo largo del film un evidente contraste entre las muestras de afecto que nuestro sujeto profesa por Hans, y las que dirige a su mujer.

Los tres se reúnen a comer, mientras recuerdan su pasada infancia juntos. En el momento en que el esposo tiene que tomar un cuchillo para cortar la comida, se angustia. Se hace evidente a todos que algo malo le pasa. Pide disculpas y sale de la casa.

Se va a comer a un bar. La escena del bar es importante, dado que en ella hace su entrada inaugural el psicoanalista como personaje cinematográfico. Que sea en un bar y no en un consultorio ya resulta sintomático respecto del lugar del psicoanalista para el cine. La escena parece sacada de un thriller: en vez de que el marido acuda a un consultorio por derivación o recomendación, se nos ofrece una escena de *suspense* en la que se nos hace creer que un ladrón amenaza a nuestro sujeto. Mientras el marido paga la cuenta al mozo, deja en la mesa por olvido la llave de su casa, ante la atenta mirada de un extraño. Luego de irse, el extraño toma la llave y lo sigue por la calle hasta la puerta de su hogar. Al buscar infructuosamente la llave, el extraño se presenta y se la entrega. De paso lo interpela por el olvido, e inmediatamente se disculpa. Se trata de un gaje del oficio, le dice. El sospechoso resultó ser un psicoanalista. Uno atento a los actos fallidos de la gente que lo rodea, y presto a proponer interpelaciones.

Al entrar en su casa, nuestro sujeto ve a la perra con sus cachorros. Los patea fastidiado. Llama la atención este gesto agresivo en alguien que se supone anhela la paternidad y estaría frustrado por no alcanzarla. Ve la estatuilla del ídolo femenino con el bebé en el regazo. La mujer se le acerca. Lo que empieza como una escena de intimidad deviene fantasía de apuñalamiento, cuando ve sobre la mesa un sable corto que el primo les había regalado. Horrorizado sale corriendo de la casa y se va a lo de su madre, donde se hará mimar sin que se le demande funcionar como varón.

Si la intención de Abraham y Sachs era promocionar el psicoanálisis al gran público, Pabst va a ofrecer en la escena del diálogo con la madre lo que bien podría calificarse como la primera publicidad cinematográfica sobre la terapia psicoanalítica: nuestro personaje le relata a la madre sus síntomas y pesares. Ella lo acaricia y le pregunta si sabe de alguien que pueda ayudarlo, mientras él está jugueteando con la llave de su casa. En ese instante la imagen de la llave se superpone con la del rostro de aquel psicoanalista sonriente y servicial que lo había interpelado en la puerta de su casa. El psicoanalista se presenta así como el portador de la llave para acceder a los secretos del alma.

d) El análisis con el Dr. Orth

Nuestro sujeto averigua en el bar el nombre y dirección del servicial psicoanalista. Se entera que se trata del Dr. Orth, que atiende cerca de allí.

El consultorio del Dr. Orth es amplio, con grandes ventanales, sillones y un diván. Cuando entra nuestro sujeto, el Dr. lo saluda y con ojos inquisitivos le dice “no esperaba que nos encontrásemos de nuevo tan pronto”. Se sientan frente a frente en unos sillones. El Dr. Orth lo mira en silencio, esperando que hable. El esposo le cuenta de su fobia a los cuchillos y sus impulsos contra su mujer. Angustiado y avergonzado, se tapa la cara de la mirada del analista. Este le dice que hay una cura para lo que le ocurre, y que se llama “psicoanálisis”.

Al mismo tiempo, en la casa de los esposos vemos al primo Hans retirándose a un cuarto de hotel. La relación entre los primos es cercana y tierna mientras se despiden. Pabst se ve necesitado de aclarar qué ha pasado con el primo mientras el marido huyó de la casa, no sin cierta ambigüedad en toda la situación. Debe mostrar que el primo no sigue parando en la casa de sus amigos, porque de lo contrario lo que sigue resultaría irrisorio: el Dr. Orth llama a la esposa de su paciente para decirle que lo está tratando y que mientras dure el tratamiento –de varios meses- es conveniente que el marido no viva en su casa. La primera intervención del analista es indicar una separación entre los esposos. Tal intervención parece un tanto precipitada, atento al hecho de que se trata de una primera entrevista y que ha escuchado muy poco sobre el caso. Parece motivada por el temor a que el sujeto pueda efectivamente matar a su esposa, es decir, a que el impulso le gane de mano a la instalación del tiempo de comprender que propone el análisis. Pero deja a solas a la esposa con el temido primo, por los próximos meses.

Para agravar las cosas, la alternativa al hogar es la casa de la madre. Una escena posterior nos mostrará cómo nuestro sujeto pasa los meses de tratamiento en esa casa: vemos a la madre que le corta la comida al hijo. Él le besa la mano cuando llega. Se sienta a la mesa. La mamá le sirve la comida. Él está feliz. Con una cuchara se pone a

comer ante la mirada amorosa de ella. Es una escena en la que vemos un adulto mayor súbitamente reducido a goloso niño.

Si bien el centro del film es el marido y sus fobias, Pabst no deja nunca de hacer pequeños contrapuntos acerca la esposa. La vemos haciendo las valijas del marido, con el rostro serio y enigmático. O sentada en un parque, viendo silenciosa a su marido ir al trabajo, y yéndose para otro lado.

El film mostrará varias sesiones con el Dr. Orth. Recostado en un diván y tras haber recibido la orden de decir “todo lo que vea el ojo de su mente”, nuestro paciente relata los sucesos del día del crimen de la vecina. En ese momento Pabst recrea estos recuerdos, pero ahora los vemos sobre un fondo blanco –marcando con un recurso cinematográfico la diferencia entre suceso ocurrido y su reproducción en la memoria. El analista le pregunta si tuvo alguna pelea reciente con la esposa. El paciente lo niega. El film nos presenta entonces la imagen surrealista de los esposos frente a frente en un campo, plantando un árbol, con fondo de nubes en forma de mujer desnuda. ¿Se trata de una metáfora poética de Pabst para aludir cinematográficamente a la relación sexual entre los esposos? ¿O es más bien la persistencia de la fantasía infantil de nuestro sujeto de cómo vienen los niños? Fantasía en la que el sexo queda fuera del asunto, para entronizar un amor tierno y asexuado.

El paciente cuenta que creció con su mujer desde que eran niños, y que casarse con ella le dio sentido a su vida. Vemos inmediatamente la puerta de un cuarto de la casa, a cuyo lado hay un árbol ya crecido. Los esposos entran a este cuarto vacío, para imaginar la ubicación de la cuna del hijo deseado. Tiempo después, el cuarto sigue vacío, y nuestro sujeto entra sólo para cerrar sus ventanas y la puerta. El paciente dice: “Estábamos profundamente enamorados y queríamos hijos pero...”. El analista tiene aquí una primera intervención feliz: le pregunta por qué abandonó la esperanza de tener hijos. Entonces el paciente confiesa fantasías que acuden a su mente en las que aparece su esposa en situaciones vergonzosas. Vemos en estas fantasías un harem en el que el primo Hans, hecho un visir, tiene varias mujeres a disposición, entre ellas la esposa de nuestro sujeto. En estas fantasías eróticas, el paciente mira desde una ventana cómo su esposa seduce a Hans, hasta llegar a besarse.

El Dr. Orth pregunta entonces si su mujer le ha dado alguna razón para que él esté celoso de este primo. El paciente dice que nunca fue conscientemente celoso de él, y que apenas se casaron, Hans se fue de viaje. Y agrega “mientras se iba de nosotros, yo sentí una emoción extraña que se revolvía dentro mío. El día anterior a mi enfermedad recibimos una carta de él que estaba volviendo.” El film presenta una escena en la que se encuentran los esposos parados, y la sombra del primo Hans sube por el cuerpo de ella hasta su vientre. La escena es ambigua: tanto puede significar que el primo es una intrusión en la relación entre los esposos, como que la sombra del primo sustituye a la

mujer para el esposo. El análisis no avanza por el lado de interrogar en qué consiste esa “extraña emoción” que se revolvía dentro suyo, y que se reactiva con la noticia de la llegada de Hans.

El film da un salto de varios meses. En otra sesión, el paciente relata el sueño de la noche anterior al desencadenamiento de su fobia. Pabst marca la diferencia entre lo soñado y lo recordado y relatado, al no volver a mostrarnos el mismo sueño, sino partes de él, algunas de las cuales aparecen modificadas y mezcladas con recuerdos.

Nuestro sujeto relata la situación del laboratorio en la que al recibir la noticia de la llegada del primo, se le cayó una probeta. El Dr. Orth interviene, diciendo que es el típico error que sucede cuando se reciben noticias que son inconscientemente malvenidas. Agrega así sentido, y nos quedamos sin saber si efectivamente se trata de eso este acto sintomático. Mediante una interpretación que se apoya en el saber simbólico, el film se ahorra el tiempo de la asociación libre, pero así el lugar del analista se degrada al de una mántica. Las necesidades narrativas de la película dirigida al gran público priman sobre lo que sería el interés de un psicoanalista.

El Dr. Orth interroga la presencia de la estatua del sueño. Esto desencadena una serie de imágenes: la esposa feliz mostrando la estatua regalada por el primo, la ciudad italiana donde pasaron la luna de miel, el campanario que crece desde el suelo, las cabezas burlonas de tres mujeres, la imagen de él y su mujer con un cachorrito, donde él se lo arrebató con furia, las dos empleadas riendo entre ellas, y la escena del juicio donde lo declaran culpable.

¿Qué dice entonces el Dr. Orth? que estas humillaciones lo afectaron en su parte más vulnerable. El corte accidental en el cuello de su mujer fue asociado en la mente del paciente con el crimen cometido en la casa vecina y por eso se vio a sí mismo acusado de asesinato. Cabe señalar que esta explicación da cuenta del mecanismo de formación del sueño pero no del deseo inconsciente en juego. Si la mujer es equivalente a un ídolo estatuario, bien puede leerse en la fantasía de asesinato el deseo de tajar, hacer sangrar -vale decir, dervirgar- a su mujer, a quien tamaña idealización la vuelve sexualmente inaccesible. “Clavarla hasta matarla” se asocia bien al crimen pasional de la casa vecina. Pero también se puede leer el deseo asesino como modo de sacarse de encima a la mujer como obstáculo en la relación homosexual hacia este primo que tiene tantas miradas dirigidas a su esposa. El Dr. Orth sostiene que estas fantasías idearon, en la consciencia, una aversión morbosa a tocar cuchillos. Miedo que ha impedido que asesinara a su esposa. Pero queda el saldo de saber por qué fantasear en asesinarla y no dirigir este impulso asesino al supuesto rival, a saber, el primo Hans.

En otra sesión, el paciente comenta la parte de la pesadilla donde aparece agua oscura y el bote con la esposa y Hans. El analista se anticipa nuevamente desde el simbolismo para decir que soñar con agua indica un nacimiento 'inminente' o 'deseado'.

Hubiese callado y entonces el paciente le habría contado como seguía el sueño y sus asociaciones. Planteado así, el film muestra a un analista que se adelanta a la emergencia del inconsciente, cuando en la práctica la posición del analista es inversa y no se sostiene desde un saber universal, sino desde la singularidad de la palabra proferida por el analizante.

El paciente relata que en el sueño, la esposa le daba a Hans una muñeca que salía del agua. El analista le pregunta entonces si asocia con alguna experiencia similar en su infancia. Entonces el paciente recuerda que cuando los tres eran niños, durante una Navidad fueron fotografiados juntos. Luego de la foto, se acercó su madre para mostrarle un bebé. Entonces él ve a la que luego será su mujer, dándole una muñeca a su primo mientras juegan con trencitos. “Ella le dio *nuestra* muñeca a su primo”, dice el paciente, ocasión para que el Dr. Orth intervenga diciendo que el dolor que experimentó cuando su esposa dio la muñeca a su primo permaneció despierto durante el matrimonio sin hijos. La intervención sorprende, porque el recuerdo infantil es banal. ¿Por qué tomar el recuerdo infantil como traumático en vez de cómo encubridor? Difícilmente el recuerdo de las navidades califique como “traumático”. ¿Por qué suponer que los celos están orientados en un sentido heterosexual y no homosexual? Tampoco se entiende por qué ese “dolor” habría permanecido despierto durante el matrimonio. ¿Por qué si él es el elegido por la mujer para casarse, las cosas empeoran en vez de resolverse, al punto de no poder poseerla? ¿Por qué ante el deseo de su mujer por intimar, él la elude, cuando justamente ese deseo dirigido a él representa un triunfo sobre la rivalidad sexual con el primo? De hecho, que ella finalmente se haya casado con él debería representar un triunfo sobre el primo Hans, y por lo tanto no debería haberse prolongado ese supuesto dolor infantil.

Ante esta intervención, ocurre algo inesperado: un acting-out. El paciente comenta que en el sueño le venía una ira furiosa. Recuerda que él agarraba un sable corto. Entonces se levanta del diván y toma un abrecartas de la mesa, haciendo los mismos movimientos agitados que se ven en el sueño. Un primer plano muestra su mano aferrando el abrecartas al lado de su cadera, moviéndose ambos rítmicamente, en una mezcla de apuñalamiento y coito. Si el acting-out es producto de la resistencia del analista, un modo de poner en escena lo que no se ha escuchado de lo que el analizante dice, la sordera del Dr. Orth persiste: en vez de tomar nota del acting, se limita a decirle que ha recuperado su capacidad para tomar cuchillos, como confirmación de la interpretación del caso.

e) Curación y paternidad

Nuestro sujeto retorna a su casa luego de esta sesión. La esposa lo recibe con cautela y tibia alegría. El encuentro no es muy efusivo, habida cuenta que hace meses que no se ven, y que se supone que él se habría curado. Pero ¿curado de qué?: de la fobia a los cuchillos. Pabst sugiere en esta escena que la curación no alteró la



relación de inhibición ante la mujer, a través de la tibieza y cautela con que se aproximan, en contraste con lo que sucede inmediatamente después: de pronto sale del fondo



el primo Hans. Lo cual sorprende al espectador, porque lo suponíamos en un hotel. Y al ver a Hans, corre a abrazarlo. Su cabeza se apoya en su hombro. Hay más afecto e intensidad entre ellos que entre los esposos. Pabst tiene entonces el cuidado de mostrar en contraplano a la esposa al lado de una estatua hindú: se trata de la

diosa Kali. Su rostro de preocupación se transforma en sonrisa de alivio, al ver a Hans y el marido abrazados.



¿Por qué Pabst decide poner aquí una estatua de la diosa Kali al lado de la esposa? Hay en el film dos estatuas que proponen dos aspectos de la mujer: el ídolo materno y la diosa Kali. Si el film trata sobre los secretos de un alma, estos son en el fondo secretos del alma femenina. Kali es una de las principales diosas del Hinduismo. Su nombre deriva del sánscrito *kāla*, que significa “oscuridad” y “mujer negra”. Como diosa, Kali es ambigua: es la diosa de la aniquilación, la “realidad última”, la “fuente del ser”, y también la benévola Diosa Madre. En la tradición hindú, Kali es una de las esposas de Shívá, quien es capaz de domesticar su carácter violento, ya sea triunfando sobre ella en baile del *tandava*, ya sea manifestándose como un bebé desamparado, convocando a sus instintos maternos. Aún así, la iconografía suele representar a Kali bailando sobre el cuerpo caído de Shívá, que es la imagen que parece en el film. Triunfo final de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, para aproximar una comparación nietzscheana.

Kali y Shívá son figuras del Tantrismo, doctrina que enseña a emplear el deseo como vía hacia la realización personal. Kali es el caos que permite traer la sabiduría. La naturaleza incontrolada y ambivalente de Kali es la última realidad del goce pulsional. Si Kali figura en el film es porque la naturaleza del deseo femenino -ambivalente, incontrolado, no-todo ordenado en la medida fálica- es el verdadero misterio del alma de este film.¹² ¿Qué desea la esposa de nuestro analizante? ¿Y qué lugar ocupa este

¹² El enigma del deseo femenino es un tema recurrente en las principales obras de Pabst, y encontrará en Louise Brooks la actriz perfecta para plasmarlo en sus dos films posteriores: *Lulú*, y *Tres páginas de un diario*.

primo en el deseo de ella? El marido ¿ha interpretado mal o bien lo que ocurre entre la esposa y Hans?

El epílogo del film nos ofrece un *happy end* tan exagerado, que casi parece otra escena onírica. Ya no estamos en la casa de los esposos, sino en una cabaña sobre las montañas. Ella está sentada leyendo. El está pescando en el río. Ha pescado varios peces



y recoge sus cosas para volver a la casa. Vemos una imagen bucólica del río en un día de sol -el agua como símbolo del nacimiento-. Desde la casa, su esposa lo llama con un bebé en brazos. El corre hasta la casa, dejando caer toda su pesca del día, para ir a abrazar fervorosamente al niño ante la mirada de la mujer, a quien él nunca **toca**.

Nada se nos aclara de cómo se llegó a este lugar y a esta situación de paternidad. La elipsis parece sugerir que la cura ha tenido resultado: resuelta su impotencia sexual, ha embarazado a su mujer. Pero nada es más seguro.

Al final el marido puede agarrar el cuchillo y esgrimirlo como sustituto de un pene que no puede penetrar a su mujer y dar hijos. En el ínterin y en ausencia de su casa, su esposa y el primo esperan a que se recupere... Salto temporal al milagro de un hijo. El film de manera sutil, nos deja en el enigma de la paternidad de ese hijo gestado en el proceso de análisis. Y abre a la relectura de la escena infantil recordada: ¿envidia de que ella le dé la muñeca al primo? ¿O secreto deseo de que eso ocurra para evitar tener que transformar a esta compañerita de infancia, esta casi hermanita, en mujer y madre? El primo de ella ¿es un competidor? ¿O la amenaza es la corriente homosexual sugerida y no explicitada a lo largo del film? Desear matar a la esposa ¿no es un modo de sacarse de encima el obstáculo para estar con este joven y viril amigo, que parece tener ojos sólo para ella?

Resumen

El 24 de marzo de 1926 se estrena en Berlín *Secretos de un alma*. Un film psicoanalítico, dirigida por W. Pabst. Se trata del primer film que toma al psicoanálisis como tema. Realizado bajo la supervisión de Karl Abraham y Hans Sachs, no contó con la aprobación de Sigmund Freud, quien tenía serias dudas acerca de las posibilidades de transmisión del rigor de su teoría a través del cine. Más de ochenta años después de su estreno, *Secretos de un alma* se nos presenta como un triunfo cinematográfico, en el que la ilusión de Abraham acerca de la difusión popular de la teoría freudiana se gana al precio de una inevitable banalización. Pabst demuestra sin embargo un especial talento para hacer algo más que meramente filmar la lectura del caso que proponen Abraham y Sachs: lo no explicado ni analizado por el personaje del psicoanalista se presenta sugerido por las imágenes, al punto de instalar una sutil ironía acerca de los resultados de la terapia misma.

Palabras clave: psicoanálisis – entidades diegéticas - síntoma

Abstract

On March 24, 1926, *Secrets of a Soul* is released in Berlin - a psychoanalytic film directed by W Pabst and supervised by Karl Abraham and Hans Sachs. It is the first film to take psychoanalysis as the theme. Produced under the supervision of Karl Abraham and Hans Sachs, the film did not have Sigmund Freud's approval as he had serious doubts as to the possibility of transmitting the rigour of his theory by means of the cinema. More than eighty years after its release, *Secrets of a Soul* is now seen as a cinematographic success where Abraham's illusions that the Freudian theory be made known through popular diffusion, is obtained at the cost of an inevitable banalization. Pabst however, shows special talent in making more out of merely filming the case as Abraham and Sachs proposed – what is not explained or analyzed by the psychologist, is suggested by the images, to the point of instilling a subtle irony concerning the results of the therapy itself.

Key Words: psychoanalysis - diegetic entities - symptom