

Comentario a *Secretos de un alma. Un film psicoanalítico*

Eduardo Laso

ABSTRACT

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 un tanto datado, 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 sin embargo sugerido por las imágenes, al punto de instalar una sutil ironía acerca de los resultados de la terapia misma.

Un poco de historia

Cine y psicoanálisis nacen así en el mismo año: 1895, Freud y Breuer publican *Estudios sobre la histeria* + los hermanos Lumière exhiben por primera vez su invento al público: el cinematógrafo.

1925: 1º encuentro entre ambos (o desencuentro).

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. 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

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

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*”.² La respuesta de Freud no se hace esperar. El 9 de junio contesta: “*El famoso proyecto me resulta incómodo. ... Si quieren hacer algo salvaje porque nosotros nos neguemos, no podremos impedirlo y no estaremos implicados.... Mi objeción principal sigue siendo que no me parece posible representar nuestras abstracciones de manera respetable con medios visuales. ... El pequeño ejemplo que cita usted, la explicación de la represión mediante mi símil en Worcester, parecería más ridículo que instructivo. (...) 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. Que el proyecto no era una chapucería lo prueba la elección del director, que recayó en Georg Wilhelm Pabst, considerado hoy uno de los grandes directores alemanes de los años '20 y '30, junto a Fritz Lang y Friedrich Murnau, y uno de los artífices del lenguaje cinematográfico moderno. 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. Pero señaló que la resolución del conflicto psíquico presentado en la película era similar

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 y ridícula. Filmada se vería peor.

³ Ob. cit., pág. 571.

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.

El primer film sobre el psicoanálisis

¿Qué evaluación hacer hoy del primer film que trata sobre una terapia psicoanalítica? ¿Logra sortear los obstáculos 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.

Hay en el film una explicación explícita y lineal, 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.

a) *El cortecito y el asesinato*

el film se inicia con el primer plano de un brazo que afila una navaja. E introduce un equívoco en la escena: 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. Grito en la calle +cortecito en el cuello

una perra y sus cachorros, : la falta de hijos de esta pareja. La mirada que ella dirige al marido expresa su frustración por un deseo erótico y de maternidad.

Escena del laboratorio con las dos mujeres que se miran entre sí: Pabst introduce el enigma de por qué este sujeto no tiene hijos: ¿esterilidad? ¿Impotencia? ¿Ausencia de deseo por la mujer?

Nuestro personaje va acumulando conductas extrañas:: 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 nerviosa ante la policía. 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 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 significativo. 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 tamaño 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 Shivá, 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 Shivá, que es la imagen que parece en el film. Triunfo final de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, para aproximar una comparación nietzscheana.

Kali y Shivá 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.⁴ ¿Qué desea la esposa de nuestro analizante? ¿Y qué lugar ocupa este 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

⁴ 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 paginas de un diario*.

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?