

# Sartre, Huston y Freud

*Yovana Pérez*  
*Asociada a la NEL-Lima*

En 1958 el cineasta norteamericano John Huston le pidió a Jean Paul Sartre que escribiera un guión sobre la aventura freudiana. Fiel a la tradición hollywoodense, Huston deseaba narrar la epopeya del joven vienés cuando transitó de la hipnosis al descubrimiento del psicoanálisis.

Sartre aceptó de buen grado la propuesta, básicamente porque necesitaba el dinero. Sin embargo, pronto el trabajo lo cautivó y se consagró a él con pasión y placer. La primera entrega consistió en un grueso texto que prometía una película de siete horas. Las objeciones a este primer guión nos son desconocidas; lo cierto es que Huston creía que el público no iba a soportar ni siquiera cuatro horas de “complejos”. Le encomendó a Sartre acotar el escrito y éste, luego de eliminar numerosas secuencias, terminó añadiendo nuevas escenas, ampliando las explicaciones didácticas y teóricas y escribiendo un nuevo guión aún más extenso que, con bastante certeza, se sabe no terminó del todo. Se sabe también que Sartre concluyó esta empresa con la renuncia voluntaria a todo derecho de “paternidad” y que se desinteresó completamente por el resultado final. ¿Habría llegado a ver la película?

En el año ya citado apareció traducido al francés el primer volumen de la biografía de Freud escrita por Ernest Jones, texto que se refiere al período que interesaba tanto a Sartre como a Huston: desde la treintena de Freud hasta el de la publicación de “La interpretación de los sueños”. Dos años antes se habían publicado la correspondencia hallada de Freud y Fliess y los manuscritos adjuntos a la misma. El primer libro reveló datos insospechados de Freud, el segundo, la naturaleza de un intenso vínculo entre estos dos hombres, una transferencia aún innominada sin cuya existencia hubiera sido difícil el propio nacimiento del Psicoanálisis.

Pontalis comenta que estas lecturas cambiaron la imagen que Sartre tenía de Freud. El patriarca de cortos alcances, filósofo y teórico mediocre, se le mostró como un hombre contradictorio, desgarrado, violento, en permanente lucha contra su medio y sobre todo, contra sí mismo. La sucesión y abandono de algunas hipótesis, la modificación de la teoría, se le revelaron a Sartre no como un ejercicio puramente intelectual o como el resultado empírico de la comparación entre hechos, sino como un proceso de cura en la que lo que estaba en juego era, sobre todo, algo del propio Freud.

Y esta fascinación por el Freud “neurótico hasta la médula” (expresión que usó una vez), probablemente marcó la singularidad del guión en relación a la película, pues Sartre centró la búsqueda y el descubrimiento freudiano en la relación con la figura paterna (¡siempre el padre!) Si bien esta visión de Freud enfrentado a un padre ya era clásica en la época en la que el guión fue escrito -aunque quizás era novedosa para Sartre-, el texto va más allá de la alternancia sumisión-rebeldía, pasividad-acto y nos ofrece, de una manera sutil, la posibilidad de capturar la implicación inconsciente del personaje Freud en el vínculo de la paternidad.

Huston también quiso narrar las peripecias personales y científicas del Freud de fines del siglo XIX, pero no precisamente del Freud sujeto. Calificada por él mismo, en sus memorias, como una historia de “suspenso intelectual”, la película “Freud, pasión secreta” articula el flujo argumental con una virtualidad

didáctica que se va desplegando progresivamente con la presentación de la noción de inconsciente, la etiología sexual de la neurosis, la configuración edípica, la transferencia, las alusiones finales a la teoría de las pulsiones.

En cambio, el Freud de Sartre era básicamente un Freud deseante, bastante diferente al de Huston. El guión nos muestra un hombre recurrentemente abrumado por el afecto ambivalente que sentía hacia su padre, sucesivamente deslumbrado y decepcionado por los maestros de turno (Meynert, Breuer, Fliess), enfrentado a diversas versiones de la figura paterna ofrecidas por sus pacientes (el padre seductor de Cecily el padre castrador de Carl) y, finalmente, erigiéndose el mismo como padre de su desafiante producción: el psicoanálisis.

Pero este panorama está matizado por una peculiaridad crucial: lo que está en juego, verdaderamente, es la ubicación subjetiva de Freud en relación al padre que falla.

¿Cómo se aprecia esto a lo largo del guión?

El personaje de Jakob Freud aparece desdibujado desde los inicios; culpado por la pobreza de la familia, cabizbajo y sumiso ante la ya famosa ofensa antisemita, es odiado fundamentalmente por pusilánime. “Hubiera querido un padre tan fuerte y tan duro como Moisés”, dice Freud a una de sus pacientes en la última parte del texto. Tardó mucho Freud en restituirle su dimensión viril; sólo lo hizo cuando logró descifrar algunos de sus síntomas y sueños: el miedo a viajar en tren, los vahídos ante la entrada al cementerio una vez que muere Jacob, el sueño recurrente con la célebre frase: “Se ruega cerrar los ojos”. Sólo al final Freud se enfrenta con un verdadero rival edípico ante cuyos pecados hay que cerrar los ojos; pero durante las tres primeras partes del guión se las ve con ese padre que siempre se resistió a encarnar, en los juegos infantiles, el rol del rey Amílcar.

Meynert, primer mentor del Freud médico, era una autoridad indiscutible en materia científica y encarnación inicial de la figura tenaz y poderosa a quien tanto Freud reverenciaba. La violenta repulsa que manifestó ante la naciente creencia en los fenómenos inconscientes y la búsqueda de la causa psíquica de la histeria, logró inhibir el entusiasmo y la curiosidad del joven Freud durante seis años. En este pasaje, Meynert lo insulta ferozmente; su figura recibía la sombra de una estatua de Moisés y, en un soberbio contraste con el padre idealizado, el profesor -que cojeaba, olía a alcohol y cuyo rostro se transformaba en muecas grotescas por los tics nerviosos y por el odio-, mostraba su reverso terrible y obscuro. Pero en una escena posterior, convertido en un anciano moribundo, confiesa haber sido presa toda su vida de una grave neurosis.

A la caída de Meynert del lugar simbólico del padre, le sigue la preponderancia que van adquiriendo los personajes de Breuer y Fliess.

El idilio con Breuer acaba de la manera que ya conocemos; luego de deslumbrar a Freud con la puesta en práctica de la hipnosis y sus espectaculares resultados en la cura de una hermosa joven histérica, huye espantado ante la dramatización de un parto que debía traer al mundo al hijo del Dr. B. y de Cecily, la histérica en cuestión. Turbado en extremo, se marcha de la ciudad sintiéndose un falso y deshonesto médico. Freud, ante las demandas eróticas de esta y otras pacientes, ensaya la idea de la transferencia. Captar la dimensión engañosa de este fenómeno le permitió permanecer con más éxito en el terreno que

hizo temblar al maestro. Pero no fue solamente su aventajada percepción lo que le ayudó a ir más allá de Breuer. En la escena 25 Freud sostiene el siguiente diálogo con Fliess:

“Freud: Mire usted, Fliess. Las personas como yo necesitan proporcionarse un tirano. No sé por qué. El mío era Breuer. Le obedecía como un niño. Pero no le perdonaré ni una debilidad. ¿Está usted seguro de que está celoso?”

Fliess: Eso salta a los ojos.

Freud: ¿De mí? ¿De mí que no soy nadie? ¡Le admiraba tanto...!”

Y más adelante decide, bruscamente, ir a ver a Cecily, consciente que desobedecía una prohibición expresa de Breuer.

La destitución de Breuer ocurre y, paralelamente, Wilhelm Fliess, ha ido ocupando el lugar de ese tirano necesitado, que no huye, no cede, no falla. La figura hidalga y soberbia de Fliess impresiona a Freud desde el primer encuentro casual que tuvieron en la calle. Los diálogos iniciales bastaron para que quedara cautivo de su carisma y hasta de su voluntad. Fliess expresó su abierto interés en las investigaciones sobre la histeria, sólo porque ésta podría darle la posibilidad de probar su peculiar teoría sobre ciertos ritmos periódicos que regulan la vida del hombre, relacionados con la constitución bisexual. Su influencia imperativa fue el motor del trabajo de Freud y, literalmente, trabajó para él. Fliess controlaba también el número de cigarrillos que fumaba Freud diariamente. Fue el desarrollo de la propia teoría freudiana la que se instaló como factor perturbador en esta relación tan cercana. La formalización de la fantasía inconsciente como escenario de la realidad psíquica dejó a Fliess sin una apoyatura en los hechos que tanto necesitaba para calcular sus ritmos. La separación definitiva entre ellos se da cuando Freud denuncia abiertamente su impostura científica y le confiesa no creer en su trabajo.

En el diálogo final que sostuvieron Fliess le dice: “Sólo te quedaba un padre Sigmund, y me pregunto si no habrás venido aquí con la decisión de deshacerte de él.”

En efecto, Fliess era el último de la serie. Cada uno de los padres anteriores había sido destruido para cederle el paso al siguiente. Pero ahora sólo quedaba él.

Un fragmento de la escena final entre Breuer y Freud, en el cementerio, ilustra mejor lo anterior.

“Freud: “Todos me fascinaban (se refiere a las figuras paternas de su vida) y yo quería matar a mi padre en ellos. Ahora él está muerto y mis padres adoptivos están enterrados con él. Estoy solo cara a cara conmigo mismo y ya no odio a nadie

Breuer: “Podrá usted amar de nuevo.”

Freud: Sí. A mis hijos. Y a los hijos adoptivos: hombres que crean en mi palabra, si es que existe alguno. Ahora el padre soy yo.

En su guión, Sartre puso voces a una de las recurrencias freudianas fundamentales: el mito de la muerte del padre por asesinato. También nos develó, en esta última escena, el enigma del deseo de Freud: no matarlo nunca; sostenerlo, al encarnarlo.

Huston descuida intencionadamente estas sutilezas. Estaba menos interesado en mostrarnos la novela neurótica de Freud que en hablarnos de su teoría, y esto se ve desde la propia presentación del film

donde, parafraseando al mismo Freud, nos designa a su verdadero protagonista: el psicoanálisis, la tercera herida narcisística inflingida a la humanidad. Su película será entonces: “... *un análisis, paso a paso, de las vidas intensamente íntimas de la gente y de los misterios de la conducta humana que la sociedad no ha reconocido hasta tiempos recientes*”.

Huston suprimió ese escenario de cambiantes figuras paternas; Meynert se desdibuja, Fliess ni siquiera existe, Breuer aparece básicamente en su versión benévola de protector, hombre amable, incluso hasta en el momento de la ruptura definitiva. El único padre que tiene un lugar en la dinámica inconsciente de Freud es el propio Jacob Freud, aunque también -y esto es una diferencia notoria en relación al texto-, la figura de la madre aparece con la misma relevancia, tanto en este caso como en el de casi todos los personajes.

Pero lo que verdaderamente está en juego en cada historia íntima que nos cuenta la película, es la ilustración secuenciada de los momentos más importantes del descubrimiento freudiano. Cada personaje es captado en una singularidad engañosa pues, más que ofrecernos la verdad inconsciente de estos, la película exhibe lo que se iba situando como verdadero para el Freud investigador en los distintos tramos de su trabajo. Esto se ve con particular claridad en el caso de Cecily pues ella ayuda a exponer la verdad conferida a la hipnosis, la hipótesis seducción paterna y la de la fantasía inconsciente.

Los primeros pacientes de Freud nos permiten recorrer la etapa del método catártico: el síntoma se descifraba bajo hipnosis mediante la recuperación del recuerdo reprimido y la descarga afectiva concomitante. Son ellos los que dan pie a los monólogos en off sobre la existencia de un inconsciente reprimido.

El encuentro con Charles, tanto en el libro como en la película, funciona como una suerte de espejo en relación al personaje Freud: alguien que le revela un elemento perturbador del cual no quiere saber nada. En el film, lo que es puesto de relieve es el apego prohibido del joven al cuerpo deseado de la madre y el consecuente deseo de matar al padre violador, y esta escena propicia el primer sueño de Freud, insoportable porque actualiza su propio deseo incestuoso aun incomprendido. Carl ofrece la primera insinuación del Edipo y la primera sospecha de la implicación de la sexualidad en el sufrimiento del neurótico.

Comienza, luego de esto, el interés marcado de Freud en descifrar sus propios síntomas. Inmerso en este proceso, se le aparecen las intuiciones sobre el carácter descifrable de los sueños y sobre la importancia de los primeros años de vida en la causación de la neurosis. Pero fue Cecily, una vez más, quien permitió ordenar todos estos elementos dispersos y ofrecer el cuadro acabado de lo que sería la noción del Complejo de Edipo, la especificidad femenina de anhelar un hijo del padre, la cualidad transferencial del amor a Breuer, la confusión en lo relativo a la seducción real y, finalmente, la postulación de la estructura fantasmática de la verdad subjetiva.

Una vez más se da la vinculación en espejo. Con la cura de Cecily, concluye la del propio Freud, el develamiento del amor sexual y traumático de la joven hacia el padre corre de la mano con el develamiento del Edipo de Freud; la versión femenina y masculina del complejo pueden así quedar establecidas.

Huston hace hablar al Freud teórico todo el tiempo. Sigue prolijamente muchos de sus recorridos, aunque se echa de menos una alusión fundamental: el complejo de castración. Porque ¿qué significa realmente el complejo de castración? Significa nada menos que el nudo final de la estructuración de todo síntoma, la ausencia fundamental que permite la instalación de una posición inconsciente.

Sartre, si bien no aborda esto directamente, sí nos da una clara señal de cuál es la ubicación del sujeto Freud ante aquello que falla o no es: mantener un padre a salvo, ubicar un padre exceptuado ahí donde cede el padre inconsistente, hacer de la existencia de un padre su verdadero síntoma.

Bien se puede justificar a Huston diciendo que la temática de la castración fue formulada en una época posterior al momento que le interesaba incluir en su film, pues la primera entró en la teoría en 1908, mucho después de “La interpretación de los sueños”. Sin embargo, nada nos impide prestarle oídos a ciertos comentarios que se le escuchó decir a Sartre, refiriéndose al realizador: “Lo más notable de él es que ni siquiera cree en el inconsciente” ... “en el suyo no hay ya nada, ni siquiera viejos deseos inconfesables”