Tesis, antítesis y síntesis: Freud, Dora y Sabina Berman

Leticia Romero Chumacero

♦♦♦

I

El escenario está iluminado: hay una joven tendida en el diván y, en un sillón cercano, fuma puro un hombre. Desde otra silla los observa una señora de peinado alto. El trío se halla en un consultorio vienés, muy cerca del año 1900. Hay un diálogo entre ellos: "Pero yo no quiero ser una mujer" [3:81], declara la joven. Su doctor —el hombre del puro— pregunta por el motivo de semejante aseveración y recibe la siguiente respuesta: "¿Para ser la sirvienta de un hombre? [...] Quiero tener dinero mío, no estar encerrada en una casa. [...] Por eso yo no voy a casarme. No quiero que nadie decida por mí" [3:82].

Tal declaración de principios es expresada con énfasis en el cuadro 7 de la pieza dramática *Feliz nuevo siglo doctor Freud*, escrita por la dramaturga mexicana Sabina Berman y llevada a escena por la directora Sandra Félix en noviembre de 2000. *Grosso modo*, el argumento de la obra es el siguiente: el doctor Freud presenta ante su público un caso clínico de histeria, protagonizado por Dora, joven que ha manifestado deseos de suicidarse si su padre (Herr F) no abandona a su amante (Frau K). Pero el problema es más hondo; ocurre que la chica ha sido asediada sexualmente por cierto amigo de la familia (Herr F), marido, por cierto, de la amante aludida. La narración de este último hecho propicia que Dora exponga su adversa opinión acerca del matrimonio y que Freud concluya que sólo si la muchacha acepta interpretar el papel conferido a su género durante siglos, logrará curar su histeria.

Así pues, como afirma Lou Andreas Salomé, tercer personaje del cuadro descrito líneas atrás, "la enfermedad de Dora es el *no*" [3:86]. Tal aclaración es de suma importancia pues sintetiza el cogollo del drama con base en dos palabras clave escritas en reiteradas ocasiones a lo largo del guión teatral: *enfermedad* y *no*. Se trata de palabras a las cuales se suman otras que participan del mismo campo semántico, entre las que se encuentran *locura* e *histeria* en el primer caso así como *nunca* o *nadie* en el segundo.

Esos conceptos funcionan, indiscutiblemente, en contraposición. Propongo, pues, examinarlos en los siguientes términos: la obra teatral de Berman se articula a partir de un intercambio dialéctico entre los personajes, donde a la cosmovisión representada básicamente por el personaje Freud (la tesis) se opone la visión del mundo de Dora (la antítesis). La síntesis propuesta al choque entre ambas perspectivas es encarnada por Lou Andreas Salomé, Ana Freud y Noemí (Gloria, en

la puesta en escena). Las tres, en mayor o menor medida, han subvertido los roles de género rechazados por Dora. La primera, como privilegiada alumna de Freud, testifica y cuestiona la terapia aplicada a la joven; la segunda se ofrece como ejemplo de lo que Dora hubiera logrado en el ámbito profesional, de haber contado con el apoyo necesario; Noemí, por su parte, compendia algunas de las aspiraciones feministas de la segunda mitad del siglo XX.

La cuestión es compleja pues el contenido manifiesto (explícito, literal) de la pieza, es decir, la discusión sobre la enfermedad y la cura de una joven histérica, se entrelaza con el contenido latente (implícito): la discusión sobre lo que una mujer puede, o no, ser y hacer. Y esto se complica más al observar que la ecuación parte de, y se acentúa en, la antítesis (el *no* de Dora) para poner en tela de juicio la tesis (el código de lo femenino apoyado por los personajes varones). Todo lo cual apunta, pienso, a una síntesis que vincula la anécdota narrada con el contexto donde fue escrita la obra teatral de Sabina Berman: el nuestro. Y éste es un ámbito en el cual muchas han transformado, como en la obra lo hacen Lou, Ana y Noemí, el *no* en un *sí,* en una elección que abre la puerta al pleno desarrollo existencial femenino. Así, *Feliz nuevo siglo doctor Freud* es, en mi opinión, la historia condensada del tránsito de muchas mujeres a lo largo del siglo XX: de la elaboración patriarcal hacia la auto elaboración. A la exploración de tal lectura dedico estas líneas.

II

Enfermedad y *no* tienen, a manera de antítesis, las nociones de *normalidad* y *aceptación.* Tal dualidad forma parte de un metarrelato donde todas aquellas elecciones que prescinden del paradigma de la tradición son consideradas errores, disturbios, enfermedades. Son convulsiones valoradas con signo negativo pues atentan contra el orden prescrito y contra quienes se erigen como sus defensores. Franca Basaglia ha explicado las consecuencias de esa axiología maniquea: "Cuanto más restringido es el espacio relativo al rol y a las obligaciones sociales, tanto más graves resultan los tipos de infracciones que caen bajo las etiquetas y las sanciones psiquiátricas".

El espacio relativo al rol basado en el sexo en *Feliz nuevo siglo...* es, en efecto, restringido. También es diferencial. Herr F tiene una amante; Herr K hostiga sexualmente a Dora —quien, además, es menor de edad— y termina por violarla. Ambos actúan fuera de la ley y de los códigos morales imperantes en el contexto donde se desarrolla la obra (la Viena burguesa de 1900), sin embargo, su conducta no es considerada insana. El discurso de la normalidad, pues, incluye privilegios y ventajas para unos, así como frustraciones y límites para otras.

En 1929, Virginia Wolf escribió el magnífico ensayo *Un cuarto propio*. Uno de los temas tratados por la escritora británica es, justamente, el de los límites impuestos a las mujeres cuando intentan desarrollarse en campos distintos a los usuales. Al comentar el precario reconocimiento dado a las escritoras del siglo XIX, Wolf acota: "Siempre esa afirmación —no puedes hacer esto, eres incapaz de hacer aquello— que era preciso refutar o eludir" [6:49]. Tal podría ser la proposición de la protagonista de *Feliz nuevo siglo...*: refutar las limitaciones. Pero, ¿a qué limitaciones dice *no* el personaje creado por Sabina Berman? En principio, a la hipocresía del padre. El primer parlamento de Dora es el siguiente: "No mientas [si me suicido], todo sería más fácil para ti y Frau K, esa puta" [3:64]. Para consolidar su relación con Frau K, Herr F debe entregar al marido ofendido otra mujer que represente una moneda de cambio. Dora es esa mujer; por tanto, se niega a participar en semejante permuta cuyo origen está en la consideración de que, simbólicamente, el cuerpo de las mujeres no les pertenece, "sólo existe como objeto *para otros,* o en función de otros" [2:40]. Así pues, antes de ser parte de un pacto entre varones, Dora expresa su deseo de suicidarse.

Sin embargo, el padre no es el único depositario de los reproches de la chica. La madre es, en opinión de la joven, una tonta [3:68], aunque no lo es gratuitamente. De hecho, en algún momento de su vida le interesaron la política y la literatura, probablemente fue una joven muy parecida a la protagonista; sin embargo, un acontecimiento clave cambió el rumbo de su vida: se casó y "el matrimonio le encogió la inteligencia" [3:68]. En tanto modelo de mujer, por tanto, su madre no resulta satisfactoria. Es interesante, en torno a ese rechazo a la figura materna, recordar que hay quien

ve a las mujeres como niñas sin madre: *la madre no ha podido dar a la hija sino la capitulación*, la idea del límite que no debe trasponer, amenazada de exclusión y con el riesgo de no ser considerada mujer o femenina [...] *La madre tiende a transmitir a su hija modos de supervivencia y no las herramientas para vivir* [2:44, cursivas del original].

Pues bien, además de negarse a funcionar como una pieza en el intercambio de mujeres que intuye en la relación entre Herr F y Herr K, el personaje cuestiona con franqueza la institución matrimonial: "Qué curioso, los hombres y las mujeres se casan enamorados pero cinco años después los hombres son hombres de mundo, con una casa, y las mujeres son amas de casa, sin mundo. Algo está muy mal en este negocio del amor" [3:28]. Además, su impugnación abarca dos modelos femeninos vinculados con su padre. Frau K es la amante y Frau F es la esposa, una está al servicio de Herr F en el espacio de lo sexual y la otra en el de lo doméstico. Las dos son cuerpos al servicio del hombre, subordinados económica y socialmente a él a cambio de protección. Ambas representan los únicos planos de acción autorizados a las mujeres. Su disponibilidad y renuncia a los proyectos propios fundamenta la desequilibrada organización de los géneros sexuales: las mujeres deben estar sólo en la cocina y en la cama. Dora responde a esa clasificación: *no*.

A fin de enfatizar tal respuesta, la dramaturga empleó un registro irónico que aporta desplazamientos de sentido en el orden discursivo de los personajes. Al respecto, las comillas funcionan como significativo recurso gráfico. La dramaturga apuntó en las didascalias que el personaje debe indicarlas con las manos [3:67]. Ese signo ortográfico tiene como finalidad crear un halo de precariedad semántica en torno a las palabras marcadas; es decir, señala que la certeza de que el logos funciona indiscutiblemente en un solo sentido, no existe. En algunos casos, el signo sirve para evocar las palabras de otros personajes que, en boca de Dora y fuera de su contexto, son satirizadas. De hecho, la mayoría de los guiños cómicos de la obra representan la ironización de *clishés* machistas. Subversión, desorden, revolución, Dora ejemplifica todo eso con las comillas dubitativas que enmarcan sus palabras.

III

Al analizar la locura y el erotismo, respectivamente, Franca Basaglia y Georges Bataille coinciden en que el ser humano nació el día en que aprendió



a proferir un *no*. Es decir, cuando el antropoide presentó ciertas alternativas a la naturaleza y sus rigores: cocinó los alimentos, confeccionó vestimentas, guardó provisiones y buscó en la unión sexual un placer desligado de la reproducción de la especie. Eligió, pues, modificar su mundo a través de acciones concretas y cotidianas, que terminaron por modificarlo a su vez, convirtiéndolo en el diverso *hommo* de la actualidad: *faber, sapiens, eroticus, ludens*.

Visto con criterio sintáctico el adverbio *no* es un modificador directo, un atributo del verbo, del adjetivo o de otro adverbio. Con criterio semántico, todo adverbio expresa cualidades o circunstancias de las palabras a las que acompaña. Es interesante recordar tales minucias gramaticales pues en los parlamentos de Dora es recurrente la función de esa palabra como atributo de verbos: *no quiero, no estar, no voy*. El significado del vocablo es, por tanto, la modificación (infracción, transgresión, desacato) de las acciones que la protagonista debía aceptar. Es una elección a través de la cual la *personaja* se convierte en una *sujeta* capaz de transformar su/el mundo: Dora es humana, concluirían Bataille y Basaglia.

Y es la misma Franca Basaglia quien ha analizado desde la psicología la función asertiva de ese término en la historia emocional de las mujeres: ("el *no* es una) palabra excluida del vocabulario (de la mujer) que ahora abre las puertas a su individualidad y a su presencia real. No es que ésta pueda ser la única forma de afirmación del *sí*. Pero cuando el hombre insiste pretendiendo, en la relación con ella, la subordinación a sus propia exigencias como hecho "natural" para él porque está acostumbrado a ello, el *no* es ya el primer paso de un *sí* hacia *sí* misma.

Es, desde luego, el primer paso. Pero, como toda tentativa, aún esconde titubeos. Esto queda expuesto con dolorosa claridad cuando se revela en el último cuadro de la obra que la heroína contrajo matrimonio con Herr K, quien la violó en el tren donde ella pretendía huir hacia la ciudad de Leipzing para ingresar a la universidad. Dora reaparece, pues, hacia el final de la pieza, "con gestos cortos y voz pequeña" [3:101], según las didascalias. Han transcurrido unos diez años después de las terapias con el doctor Freud. Los gestos cortos y la voz pequeña connotan una oscura realidad interior donde la palabra resuelta e incisiva, en la cual cifraba su existencia el personaje, se ha diluido.

Así pues, su *no* es impugnado enérgicamente. Dentro de un paradigma similar, la Nora de Henry Ibsen (*Casa de muñecas*, 1879) es vista como una desquiciada por quienes no comprenden el enorme conflicto interior que la orilla a abandonar tanto al hijo pequeño, como el hermoso y cómodo chalet donde ella no era más que el estornino de su paternal marido. La suya es una situación paralela a la de Dora en tanto su decisión libertaria es situada por otros personajes en los terrenos de la anomalía. En el cuadro 13 de *Feliz nuevo siglo...*, el vienés ofrece el dictamen concerniente a la salud de la joven. "¿Se ha curado mi hija?" [3:96], pregunta Herr F al médico; éste, que conoce el plan de huir en tren hacia Leipzing el primer día del nuevo siglo, responde desencantado: No. Dora sigue enferma, tan enferma como la que se atrevió a abandonar al hijo. Y es que eso no es, *no debe ser*, una mujer.

Por supuesto, dentro del código de *lo femenino* sostenido para la ideología patriarcal de la cual es heredero y partícipe el personaje Freud creado por Berman, el rechazo de la joven a su tratamiento constituye un duro revés al diagnóstico original: "tu *no* a ser mujer debe ser sacrificado" [3:95], había expresado el doctor. Puesto que el discurso filosófico y cualquier otro equiparable a él como el psicoanálisis, es agente de "la razón patriarcal" [1:31-34], al personaje le resulta extremadamente difícil poner en tela de juicio sus bases teóricas y culturales. Debido a ello, la respuesta ante cualquier crítica que tambalea el orden establecido, es de repulsa. Así las cosas, el *no* de Dora es más revolucionario de lo que pareciera. Pero es sólo el primer paso, como recuerda Franca Basaglia desde su diván.

IV

¿Cómo lo hicieron, cómo se convirtieron en mujeres con poder político?, preguntó Sabina Berman en el prólogo al libro de entrevistas *Mujeres y poder* (*Raya en el agua*, 2000). Su idea era conocer los mecanismos a través de los cuales diez mexicanas accedieron a puestos de primer nivel en el gobierno. Las declaraciones obtenidas constituyen repuestas provisionales al requerimiento planteado

hace unos treinta años por Rosario Castellanos en un poema, donde propuso trascender los patrones de *lo femenino* en pos de "otro modo de ser humana y libre".

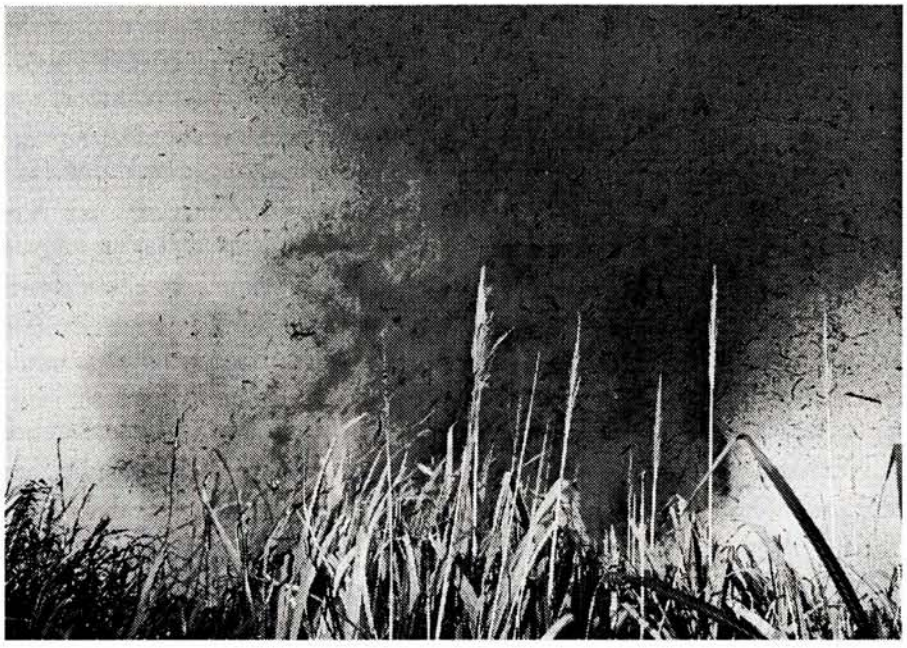
¿Cuál es ese otro modo?, interrogó Berman en su ponencia leída durante el Congreso Internacional de la Mujer (Saltillo, Coahuila, marzo de 1999). En ese texto la escritora especificó que entre "ser en el mundo o ser en un escenario no hay diferencia. La diferencia es únicamente la dimensión del escenario. En el escenario y en el mundo somos personajes" [4:96]. La proximidad entre la vida y la actuación tan de cuño calderoniano, es bien aprovechada como recurso epistemológico por Berman, quien ha considerado que los personajes sexuados en femenino, tanto dentro como fuera del espacio teatral, están pasando hoy por una transición que implica el ingreso de nuevas protagonistas al escenario de lo cotidiano: acabar con el sexismo sirve porque la meta no es ser mujeres liberadas sino seres humanos libres. Libres para ser esto o aquello o aquello más. Ni modo: habrá más villanas y más heroínas. Hace un siglo no habían villanas, de verdad personajes femeninos que directamente hicieran el mal y no habían porque las mujeres no podían hacer directamente nada. [...] Más allá del estrecho mundo de lo romántico o lo casero, fuera y dentro del teatro, las mujeres éramos reparto del héroe o el villano del drama. [...] Ése es el costo de la libertad —ni modo—. El costo de la libertad es la libertad misma.

En esa irrupción de seres actuantes reside, según mi lectura, el punto medular de *Feliz nuevo siglo...* Como señalé líneas atrás, el *no* es la resistencia de una mujer ante el debilitante *sí* de la cultura patriarcal donde transita. Pero, como ha sugerido la autora de la obra, eso —el rechazo sin más— debe trascenderse.

Lou Andreas Salomé, Ana Freud y la feminista setentera Noemí, aparecen en la historia de Dora justo para formular una síntesis concreta de la cosmovisión bermaniana. Al *no* desesperado, radical y obligado como inicio de una carrera de obstáculos, las *personajas* mencionadas añaden un paso más que, siguiendo el planteamiento de Basaglia, constituye un *sí* hacia *sí* mismas. O, con la mente puesta en una de las precursoras del feminismo mexicano: ellas proponen con su ejemplo "otro modo de ser".

Porque la prologuista de *Mujeres y poder* entiende así la libertad, es que indagó en las políticas mexicanas los pormenores del cómo que las llevó hasta una jefatura de Gobierno, una secretaría de Estado o una guerrilla clandestina. En sus entrevistadas ella buscó la afirmación, la trascendencia, la propuesta. Propuesta que incorporó, incluso, en el complejo personaje del doctor Freud, quien termina pidiéndole a su discípula Lou Andreas Salomé, conducirse como una especie de maestra y madre simbólica para su hija Ana: "Quiero que tenga otro modelo de ser mujer" [3:88]. Y lo consigue: En un acertado cuadro incluido por Sandra Félix en la puesta en escena, la hija de Freud y su paciente se topan frente al consultorio del doctor en representación dolorosa de lo que la segunda pudo haber sido. Han transcurrido diez años desde la terapia que originó la historia y Ana es psicoanalista, autora de varios libros; Dora, es la imagen de la infelicidad.

Otro momento cargado de significados por lo que respecta al bosquejo de genealogías de mujeres, fue añadido también por Félix. Está planteado, a todas luces, en clave feminista. Lou, personaje basado en una destacada alumna del Freud real, escucha con enfado la mordaz opinión de su maestro respecto a las sufragistas decimonónicas. Piensa entonces que quizá Dora es una "nueva mujer", y aparece en escena Gloria (o "Noemí" en el guión) ataviada "a la usanza de los años setenta" [3:85]. Ella encara a Lou: ¿Por qué ésta no se atrevió a decirle a su mentor que si se le quita el *no* a un ser humano se le quita la autoridad sobre su propia vida? "Esto lo estamos hablando en otro tiempo, más de cincuenta años después del caso Dora" [3:86], responde Lou, personaje cuyo referente histórico murió en 1937. Ésta teje mientras se desarrolla el diálogo; de su regazo cae una madeja de estambre y, en el otro extremo del escenario, Gloria/Noemí, mujer de la década del setenta, recoge la bola y la enrolla hasta llegar al origen de la maraña. Entre ambas se extiende metafórica, plásticamente, históricamente, un tejido de acciones, palabras y complicidades. Se trata de piezas imprescindibles para comprender muchos cambios. De varias formas, pues, Dora, contribuyó a la conformación de la urdimbre: propició el diálogo entre ambas, inspiró preguntas y, desde luego, originó la obra de Sabina Berman.



V

Finalmente, es importante recordar que Berman basó su guión teatral en un documento clínico escrito por el doctor Sigmund Freud de carne hueso en 1901, publicado cuatro años más tarde y glosado en 1925 [5:938]. En tal documento de análisis en torno a la histeria, el científico relató el caso de la joven Ida Bauer, a quien protegió tras el pseudónimo de "Dora". Salvo por algunas minucias, la versión de la dramaturga sigue puntualmente la historia tal y como es narrada por el vienés. Sin embargo, a diferencia del relato original donde la voz dominante, aquella que transmite el discurso, es la de Freud, en la pieza dramática él es uno más de los personajes observados. Con la mente puesta en lo anterior, recordemos que ante todo texto la hermenéutica de la sospecha impele a preguntar: "No sólo qué *significa*, sino *qué formas de vida proyecta, qué epistemologías o conocimientos construye*, y *cómo y cuándo y quién los proyecta o reproduce* (por eso es fundamental) prestar ojos y oídos al lenguaje literario (y cultural en su sentido más amplio), como un objeto saturado ideológicamente, que revela opiniones concretas sobre el mundo [7:38]" (cursivas del original).

Berman lo hizo con el documento de Freud, desde luego. En su pieza teatral tomó como pretexto al padre del psicoanálisis para develar, entre otras cosas, las no tan sutiles formas de legitimación patriarcal insertas en el conocimiento científico. También logró dar cuenta de ciertos discursos del poder: si Dora renunció a sus sueños fue no por incapacidad sino debido a que no logró hacer valer la autoridad sobre su vida. Ésta continuaba en manos de su padre (dispuesto a entregarla como moneda de cambio al marido de su amante), de Herr K (para violarla y desposarla) y de Freud (para experimentar una de sus teorías). Pero la obra también da luminosos ejemplos de "otros modos de ser" elegidos por los nuevos personajes del siglo XX, síntesis de quienes ya contaban con el famoso cuarto propio y el antecedente insoslayable de aquellas que se quedaron en el camino, como Dora.

El escenario se ilumina. Hay una joven tendida en un diván del siglo XIX. Sus inquietudes abren la puerta al nuevo siglo, a otras preguntas, a otras *personajas* dentro y fuera del tablado. ♦

Bibliografía

Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal.* Pensamiento crítico/pensamiento utópico, número 15, Antrophos, segunda edición, Madrid, España, 1991.

Basaglia, Franca. *Mujer, locura y sociedad.* Universidad Autónoma de Puebla, segunda edición, México, 1985.

Berman, Sabina. "Feliz nuevo siglo, doctor Freud", en: *Teatro, mujer y país.* Antologador Felipe Galván. Tablado Iberoamericano, Puebla, México, 2000, pp. 59-103.

Berman, Sabina. "La construcción de la figura femenina", en: *Gaceta.* Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, número 4, año VI, México, abril de 1999, pp. 96-99.

Freud, Sigmund. "Análisis fragmentario de una histeria (caso Dora)", en: *Obras completas*, tomo 1, Biblioteca Nueva, cuarta edición, España, 1981, pp. 933-1002.

Wolf, Virginia. *Un cuarto propio.* Colofón, traducción de Jorge Luis Borges, México, 1991.

Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", en: *Breve historia feminista de la literatura española I (en lengua castellana).* Coordinadoras: Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala. Pensamiento crítico/pensamiento utópico, número 80. Antrophos, Universidad de Puerto Rico, Barcelona, España, 1993, pp. 27-76.