

## El teatro de la majestad del síntoma avasallado: Dora

The theater of the majesty of the overwhelmed symptom: Dora

O teatro da majestade do sintoma oprimido: Dora

### Mario Orozco Guzmán

orguzmo@yahoo.com.mx

<https://orcid.org/0000-0001-5365-9966>

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia,  
Michoacán, México

### Jeannet Quiroz Bautista

jeannet.quiroz@umich.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7925-3785>

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia,  
Michoacán, México

### Hada Soria Escalante

hadasoria@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0714-8924>

Universidad de Monterrey, San Pedro Garza García, Nuevo León,  
México

| Artículo recibido en abril 2022 | Arbitrado en mayo 2022 | Aceptado en junio 2022 | Publicado en julio 2022

<https://doi.org/10.59993/simbiosis.v2i4.20>

## RESUMEN

### Palabras clave:

Experiencia clínica;  
incidencia transferencial;  
representación teatral;  
Freud; Sabina Berman

El artículo pretende aportar argumentos desde una lectura psicoanalítica, para el debate de la intersección entre la experiencia clínica de Freud en torno al caso Dora y la transferencia a partir de la puesta en escena de la obra de Sabina Berman "Feliz nuevo siglo Doktor Freud". Desde el punto de vista metodológico, el trabajo presenta el andamiaje conjetural sustentado con y desde la puesta en escena de Berman, el cual plasma la ambigüedad de la relación de Dora con la pareja de los K, así como el modo en que esta experiencia clínica, bajo la incidencia transferencial, escinde a Freud en tres personajes en conflicto. Finalmente se cuestiona, a partir de esta dramatización, la posición identificatoria de Dora respecto al sufrimiento y los síntomas del padre como apuesta desafiante vertida a manera de idealización heroica que resulta socavada por un soberbio y violento discurso del amo.

## ABSTRACT

### Keywords:

Clinical experience;  
transference incidence;  
theatrical representation;  
Freud; Sabina Berman

Lar The article aims to provide arguments from a psychoanalytic reading, for the debate on the intersection between Freud's clinical experience around the Dora case and the transfer from the staging of Sabina Berman's work "Happy new century Doktor Freud". From the methodological point of view, the paper presents the conjectural scaffolding supported by and from Berman's staging, which captures the ambiguity of Dora's relationship with the K couple, as well as the way in which this clinical experience, under the influence of transference, splits Freud into three characters in conflict. Finally, from this dramatization, Dora's identifying position regarding the father's suffering and symptoms is questioned as a defiant bet expressed as a heroic idealization that is undermined by a superb and violent discourse of the master.

## RESUMO

O artigo visa fornecer argumentos a partir de uma leitura psicanalítica, para o debate sobre a interseção entre a experiência clínica de Freud em torno do caso Dora e a transferência da encenação da obra “Feliz século novo, doutor Freud”, de Sabina Berman. Do ponto de vista metodológico, o artigo apresenta o andaime conjectural sustentado pela e a partir da encenação de Berman, que capta a ambigüidade da relação de Dora com o casal K, bem como o modo como essa experiência clínica, sob a influência da transferência, cinde Freud em três personagens em conflito. Por fim, a partir dessa dramatização, questiona-se a posição identificadora de Dora diante do sofrimento e dos sintomas do pai como uma aposta desafiadora expressa como uma idealização heróica que é abalada por um discurso soberbo e violento do mestre.

**Palavras-chave:** Experiência clínica; incidência de transferência; representação teatral; Freud; Sabina Berman

### La histeria, su pareja y su teatro

En el seminario *Le sinthôme*, en la clase del 9 de marzo de 1976, Lacan comenta sucintamente la presentación de la obra teatral *Portrait de Dora*, de Hèléne Cixous, en el Petit Orsay de París. La puesta en escena para Lacan supone para los encargados de esta representación sujetarse a la “realité de las répétitions”. Dora, lo comenta Lacan, no es precisamente la mejor histérica en esta escenificación del caso. El retrato de Dora es también el retrato de un Freud cuya caracterización lo presenta sumamente “embêté”, molesto. Eso se nota bastante en quien lleva el peso de ese papel, señala Lacan. Es un peso que trasluce miedo y precaución. Lacan señala que desde Freud la histeria “c’est toujours deux”. Es evidente que en la dimensión de la experiencia se trata siempre de la histérica y una pareja. Lo cual se plasma en la manera equívoca en que a menudo se enuncia en algunas personas esta búsqueda constante, reiterada, de “una pareja”. Lo cual alude tanto a una

persona como a las dos personas que componen la pareja. Así se despliega un escenario donde aparecen las pacientes denominadas histéricas y sus “parejas”: la gobernanta Miss Lucy R., su patrón y la mujer de éste -recién fallecida-, Elisabeth von R, su cuñado y su hermana menor -también fallecida-, Dora y la pareja constituida por Herr y Frau K. En esta situación repetitiva se efectúa pues una especie de danza, como Lacan (1955-56/1990) lo indica, “de un minuetto de cuatro personajes” (p. 131), donde habría que incluir al padre. Ya que el caso Dora permite a Freud la revelación del fenómeno de las “transferencias” (Freud, 1901-05/2006, p. 101), como se indica en el discurso del testimonio clínico, tendríamos que interrogarnos acerca de dónde o cómo se catapulta esto fastidioso, molesto, que se pone en acto en la obra teatral ¿De qué fastidio o molestia se trata en Dora o qué la tenía tan fastidiada o molesta cómo para retirarse abruptamente del proceso analítico que venía emprendiendo con Freud? En otro trabajo (Orozco, Soria y Quiroz, 2021), señalamos esta perspectiva de pluralidad del fenómeno transferencial que al involucrar su condición de registro textual se reedita de manera constante y, entonces, propicia giros distintos de significación.

Entendemos de modo conjetural que la obra de teatro estaría posiblemente poniendo en escena, en acto escénico, algo que quizás no se habría historizado, o quizás no lo suficiente, mediante el discurso en la experiencia analítica. Atendiendo igualmente a la manera en que Freud (1912/2006) concibe la transferencia refiriéndose a algo que se actúa, a una pasión que se actúa, como en una obra teatral, en lugar de memorarse y situarse en una historicidad puntualmente evocada y convocada por la verbalización ¿qué tiene de fastidioso o molesto

este asunto de Dora? Tal vez lo fastidioso sea esta implicación o esta complicación del dos, de la dualidad o triplicidad, de la pareja en la posición subjetiva del deseo para Dora. Esta complicación en el orden del deseo es la que Lacan (1959-60/1990) detecta en el discurso freudiano en torno al desdoblamiento subjetivo que invoca el fenómeno onírico: “el soñador, como es bien sabido, no tiene una relación simple y unívoca con su anhelo. Lo rechaza, lo censura, no lo quiere. Volvemos a encontrar aquí la dimensión esencial del deseo, siempre deseo en grado segundo, deseo de deseo” (p. 24). La alteridad tendría que interpolarse o intercalarse en esta segunda dimensión: el deseo del Otro. La censura participa de la conjunción simbólica deseo-ley, de la referencia paradójica al límite y fomentación del deseo.

La suscitación de este tipo de cuestiones, la índole conjetural de lo que gesta la puesta en escena del caso Dora, la diversidad textual de la transferencia, es lo que nos parece importante para acudir a otra representación teatral del mismo historial clínico de Freud. Nos referimos a la que desarrolló en México Sabina Berman en 2001 y que se denominó *Feliz nuevo siglo doktor Freud*. La repetición, en su realidad simbólica, la insistencia a llevar a escena el caso Dora, es posible que delate y relate “lo teatral” que parece resultar este expediente clínico de Freud. Así como parece tener mucho de teatral la manera de conceptualizar la transferencia más allá de su asentamiento como texto siempre editable y reditable. Lo teatral en lo relativo a la histeria era algo que el mismo Freud suscribiría hasta cierto punto. De hecho en algunas conceptualizaciones freudianas hay bastantes referencias al teatro. Antes que Freud, su preceptor Breuer (1893/2006) indica cómo Anna O. denominaba a su ensoñación diurna su particular

<<teatro privado>> (p. 47). Particularmente en el caso Elisabeth von R., Freud (1893-95/2006) es reiterativo el empleo de la palabra escena o escenas, necesariamente convocadas para explorar el momento, ocasión y condición de la conversión, como síntoma espectacular de la neurosis histérica: “De entrada sentimos la evidencia de que el teatro y la histeria pertenecen al orden de la expresión, y decir expresión es suponer ciertas técnicas, las de la dramatización” (Racamier, 1979, p. 15). Lo que es del orden de la ex/presión es también del ámbito del lenguaje que presiona al cuerpo, para hacerle decir aquello que resulta incomunicable. Diríamos que lo histérico no requiere ni exige escenario porque su cuerpo mismo se encarga de desplegar y expresar su teatro privado, su drama interno.

En la Interpretación de los sueños es evidente en Freud (1900/2006) la alusión al montaje escénico en el cual se plasma en lo alucinatorio, el cumplimiento de deseos, dentro del fenómeno onírico. El trabajo onírico apertura las identificaciones, escenarios de formación de personas o personajes mixtos y apela a lo que se conoce como cuidado o consideración por la representatividad, o puesta en figuración escénica. La conceptualización clave en torno al deseo pasa en Freud por la referencia a la obra teatral cumbre de la tragedia griega: *Edipo Rey*. Del mismo modo la noción de investidura, *Besetzung*, en alemán, apunta no sólo a movilización militar, bajo la noción de ocupación, sino que también remite a la actividad de “reparto”, distribución de papeles a representar, dentro del escenario teatral. La constitución o construcción del yo como algo majestuosamente narcisista, como elemento central, le permite a Freud (1907-08/2006) referirse al héroe que atrae las simpatías de lectores y espectadores. A ese héroe que se arriesga en

cada una de sus aventuras investido de un enorme sentimiento sentido de “invulnerabilidad” (p. 132). En el héroe se integran tanto la revelación como la rebelión en la pugna entre los poderes de lo reprimido y lo represor. Lo que se revela y muestra rebelde en el personaje heroico es la verdad del deseo: “La moción reprimida se encuentra entre aquellas que lo están en todos nosotros por igual; siendo su represión uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal, lo que la situación pone en entredicho es esa situación misma. Estas dos situaciones nos facilitan reencontrarnos en el héroe; somos susceptibles del mismo conflicto que él” (Freud, (1905/2006), p. 281). Pivote identificador, la vida de este personaje heroico se encuentra custodiada por el autor que lo ha creado recreándose subjetivamente en él, recreando desde y con la fantasía un poder capaz de subvertir la realidad violenta del padre primordial. Este último viene a resultar una posible encarnación virulenta del poder de la represión primordial. Eso es lo que Freud (1921/2006) adjunta como versión segunda, como relato de subversión ante una autoridad tiránica. Es la versión del héroe que se sustrae de la masa fraterna para asumir el desafío y riesgo de liquidar al padre de la horda. La sublevación parricida del héroe habría contado con la anuencia y apoyo de la figura materna. La cual ha hecho prevalecer su predilección por este hijo, manteniéndolo a resguardo de los celos del padre de la horda. Habría alentado el crimen en tanto ella se liberaría del sometimiento tiránico a dicho padre. Las primeras libertades de mujeres e hijos parecen ganarse mediante el asesinato del padre.

¿En qué medida la obra de Sabina Berman, en este trabajo que nos planteamos, construye una representación heroica de la figura de Dora?

No sabríamos caracterizar a esta obra dramática necesariamente como propia de las “narraciones egocéntricas” (Freud, 1907-08/2006, p. 131) dentro de las cuales, en torno a la figura heroica, se establece una estricta disyunción moral. Los buenos apoyan, respaldan y secundan, al yo heroico, y los malos, se oponen y rivalizan con el mismo. La obra dramática, en la cual nos concentraremos, de Sabina Berman apuntaría más bien a lo que Freud concibe como afín a las “novelas psicológicas” (p. 133), donde se plasma la escisión y conflictiva interna al yo. Existe un efecto de descentramiento. El héroe observa los logros y penalidades de otros con los que comparte escenario. En la obra dramática de Berman es Freud lo que resulta escindido, segmentado en tres personajes. Dora parece compartir la heroicidad con Freud o éste con aquélla en su apuesta desafiante y deseante. Es decir, conviene interrogarse acerca de qué tipo de majestuosidad le parece otorgar Sabina Berman a Dora mediante esta obra ¿La majestuosidad de Dora en esta obra de Berman radicaría en producir este Freud escindido en tres personajes en conflicto? Si fuera este el caso diríamos que la heroicidad majestuosa de Dora estaría fincada en provocar división en Freud, triplicidad de la Spaltung del personaje Freud (Orozco, Soria, Quiroz, 2021) en ponerlo en conflicto con él mismo. Tres Freud se confrontan en relación a cómo designar a esta paciente que con su síntoma parece inscribir en el cuerpo una fantasía perversa. Tres Freud discuten en la obra la participación de la cultura en la formación de la neurosis. Tres Freud advierten el carácter inquietante pero prometedor del concepto de transferencia, así como por qué se plasmará en Dora como una suerte de convergencia imaginaria entre Freud y el padre de ésta. Freud mismo delataría la

imposible escapatoria de la transferencia a través de la comisión de un lapsus. Para objetivar esta situación Berman escinde a Freud en esos tres personajes. Ese sería el efecto dominante, poderoso, de Dora en alguien como Freud revestido de poder. Lo pone en aprietos con él mismo. De esta manera invitaría a retomar el interesante apotegma señalado por Kant (2012): *divide et impera*. Es una de las máximas que los “*staatskluge Männer*” (p. 40), sagaces hombres estadistas, aspiran a poner en acto, para asegurarse de que los que lo han puesto en el poder y el pueblo se sometan a su voluntad plena. Recurrirá a todos los medios posibles, incluso al engaño, instando a una “*Erregung der Misshellingkeit*” (p. 42), provocación de la desavenencia. Es la apuesta de poner al presunto amo en situación de conflicto y discordia con otro. Es una manera de imponerse al amo, como propuesta y apuesta histórica.

Decker (1999) recoge una observación que Felix Deutsch habría escuchado de alguna persona, acerca de que en la época en que Dora (1932) pierde a su marido recurría a su síntoma y “<<utilizaba (su enfermedad) para hacer que sus amigos y parientes se enfrentasen unos con otros>>” (p. 334). El síntoma le daba posición de poder y de poder de goce poniendo a los otros en situación de conflicto y desavenencia. La obra de Berman (2001) destaca cómo Dora pone también a su padre en aprietos, en condición de falta, dentro de esta disyuntiva y situación discordante en términos de ultimátum:

*“Herr F.: ...De vuelta a mi casa le dije a Dora lo que Herr K. había respondido –que el asunto del beso era una fantasía de Dora– y ella me respondió que tenía que elegir entre los K. y ella. (Se pasa mano por la boca). Más bien hablaba de los K. y Frau*

*K. indistintamente. O ella o yo, decía. O dejas de verla o voy a matarme. Yo salí de su cuarto consternado, y durante días no hablamos del asunto” (p. 18)*

Dora pretende hacerse preferir por el padre por encima de la pareja, de esta pareja que impresiona como confusa o que puede llegar a confundirse según el discurso del padre en la obra teatral. La pareja, retomando lo dual de la posición histórica, del padre para Dora es tanto Frau K. como el matrimonio conformado por los K. En el texto dramático de Berman, el padre muestra ante Freud su preferencia por Dora en relación a su hijo. Destacando que no sólo es bastante inteligente sino su “*consejera*” (p. 15). A tal grado que se ha propuesto hacerla heredera de sus negocios “*a pesar de ser mujer*” (p. 15). La condición de ser mujer, como lo subraya Decker (1999), en ese momento histórico de mutación de siglo, era una adversidad adscrita a su supuesta “*incapacidad innata*” (p. 90) y, que sumada a la condición judía, profundizaba su inferioridad pese a las expresiones y exigencias de igualdad de raza y género. Por Dora, por su querida hija, el padre, como muchos cónyuges, asevera, en el drama teatral, es que no se ha decidido a separarse de su mujer. Esta preferencia del padre por la hija hace pensar en el planteamiento de Freud (1915-16/2006) sobre un reposicionamiento de la estructura edípica anclado en el deseo preferente, como una especie de diferenciación en la inclinación amorosa en el orden filial: de la madre por el hijo y del padre por la hija. De este modo se pondría en juego este deseo en segundo grado, este deseo en función del deseo del Otro. La convocatoria del deseo desde el Otro, como algo que inscribe prerrogativas, también ya lo hicimos saber en otro lugar (Orozco,

Soria, Quiroz, 2021). Esta prerrogativa preferencial se denotaría, como ya indicamos, en el hecho de que la figura materna habría recurriendo a uno de sus hijos, haciendo emprender el papel heroico, para la ejecución del parricidio.

Por otro lado, esta situación confusa o de lo equívoco en relación a esta pareja conformada por los K. es planteada por Lacan (1955-56/1990): “Sabén qué dificultades presenta en su observación, y también el desarrollo de la cura, la ambigüedad que persiste en torno al problema de saber cuál es verdaderamente su objeto de amor” (p. 130). Aunque debe quedar claro, como Freud (1921/2006) lo insistía, la diferencia entre el anhelo de posesión de la elección de objeto y la pretensión de ser como otro en tanto modelo de identificación, a menudo se confunden estas posiciones subjetivas que no sólo se sustituyen entre sí sino que igualmente se articulan. No se pueden entender las elecciones de objeto, su carácter preferente, sin determinada condición identificatoria. Del mismo modo las identificaciones conllevan, implican, y han implicado, ciertas investiduras libidinales. El teatro parece hacer plausibles las identificaciones en su composición tipo panoplia espectacular. En una carta de 1931 a Max Schiller, Freud (1984) destaca la habilidad artística de Madame Yvette, la cual “no está especializada en un papel determinado, y que encarna con el mismo dominio toda clase de personajes: santas, pecadoras, prostitutas, mujeres virtuosas, criminales e ingenuas. Esto es cierto y constituye el testimonio de una vida psíquica insólitamente plena y flexible. Sin embargo, yo no dudaría en buscar la base de todo este repertorio en las experiencias y conflictos de su temprana juventud” (p. 355). Como se trata de identificaciones bajo dominio consciente, la

encarnación de estos personajes parece no ser materia de discordia o discordancia subjetiva. Es diferente el hecho de las identificaciones que se imponen al yo, que más que ser dominadas son las que dominan inconscientemente al yo y generan conflictos. Son las identificaciones inflexibles que resultan de la retirada de las investiduras del objeto amado devenido perdido. Las mismas que comandaron las exigencias drásticas y severamente punitivas del superyó. Frente a las identificaciones flexibles, dotadas de plasticidad, en y para el escenario teatral, la histeria señalada por Lacan, en la clase ya señalada del seminario *Le sinthôme*, como “rígida”, al comentar la obra de Cixous, que resulta un fastidio y una molestia en la medida en que la identificación deviene fastidio y molestia. En suma, una verdadera carga insoportable.

### **Síntomas en el escenario histórico**

Dora parece hacer acopio de una postura drástica y punitiva con su padre, según lo afirma este en la obra dramática, en tanto amenaza con matarse. Ha hecho una carta donde hace saber sus intenciones suicidas y eso precipitó la búsqueda urgente de auxilio hacia Freud. En la obra teatral, el padre le hace saber a Freud acerca de los “ataques de tos” (Berman, 2001, p. 16) que presenta su hija así como de sus dolores de cabeza. Antes de señalar el intento suicida de su hija integra, en esa relatoría de los síntomas de su hija, los ataques de “rabia” dirigidos hacia él, que dice amarla mucho. Es decir, para el padre de Dora la tentativa suicida es, como la tos, rabia destinada a él. Tanto la tos como la rabia son ataques dirigidos al padre, modos de atacar al padre, a un padre que para demostrar el amor a su hija, según lo presenta la obra dramática y según lo exige la misma Dora, tendría

que alejarse, incluso dejar de querer, precisamente a quien es pro-motor de su querer: Frau K. La cual ha producido embeleso en Dora pues encarna la mujer en la medida en que, como lo discierne Lacan (1968-69) en el seminario D' un Autre à l' autre, clase del 18 de junio de 1969, es "aquella que sabe lo que es necesario para el goce del hombre". Frau K. sabe hacer gozar a su padre, sabe hacerlo rentable con su potencia económica, como hombre de recursos, y disfrutar del sexo oral, aun en su impotencia y falta de recursos sexuales. La obra teatral hace que la misma Dora presente a su padre ante Freud como un hombre incompetente, desvalido, a quien "le cuesta trabajo la vida" (Berman, 2001, p. 21), que tiene problemas para tomar decisiones, con dificultades para dormir y con dolores de cabeza y accesos de llanto: "Pero le parece más elegante tener neurastenia que ser un pobre infeliz". Es decir, para Dora los síntomas de su padre son signo de elegancia, de una elegancia que se impone a su rastro de infelicidad ¿Otra ventaja secundaria?

Dora, que transitó el pasaje a la pubertad reproduciendo o copiando padecimientos de su hermano mayor, copiará al padre en uno de los rasgos de desvalimiento e incompetencia, en uno de esos aspectos que denotan lo difícil que resulta vivir. El padre también se habría planteado el suicidio. La obra teatral no recoge esta situación que Freud señala en su reporte del caso. Es la madre de Dora la que le habría contado a ésta que la cercanía entre el padre y Frau K. se derivaría de que los padecimientos del padre la habrían convertido en alguien que le brinda especial atención y cuidados. En un momento de intensa desdicha por sus graves padecimientos, el padre expresó su intención de suicidarse en el bosque: "la señora K. que lo sospechó, fue tras él

y lo movió con sus súplicas a conservarse para los suyos. Desde luego, Dora no creía en eso; sin duda los habían visto a los dos juntos, y el papá había inventado ese cuento del suicidio para justificar la cita" (Freud, 1901-05/2006, p. 30). Dora supone que su padre había creado este "cuento" para salir del apuro de haberse visto descubiertos en una cita amorosa ¿Dora que interpreta la pretensión suicida de su padre como una invención engañosa de éste, como otra muestra de su falta de sinceridad, la habría copiado, también para movilizar algunas súplicas, para movilizar el amor preferencial del padre? De este modo lo que estaría copiando Dora mediante este rasgo de la intención suicida sería una muestra de la impotencia del padre llevada a potencia mentirosa, a esa potencia del síntoma, potencia del lenguaje en su potencia mentirosa, capaz de obtener ventajas, primarias y secundarias de la desdicha. El padre sabe sacar beneficios, sabe hacer política en tanto sabe "negociar" (Lacan, 1964/2013, p. 13), utilizando su desgracia y utilizando a la gente "para su mejor conveniencia" (Freud, 1901-05/2006, p. 31). En la obra dramática, Dora expresa que precisamente para su padre y Herr K. se trata del intercambio utilitario del sexo. Herr K. sólo querría reducir a Dora a la condición de objeto mercantil, entregando su mujer al padre de Dora sabría que éste tendría que conceder a su hija como obligación contractual. Asunto de negocios donde lo que se cuestiona es "cómo repartir, de cuál es la mejor repartición posible de los bienes del mercado" (Lacan, 1959-60/1990, p. 21). En este discurso dramático de Dora, tanto ella como Frau K. figuran como bienes mercantiles, en su condición fundamentalmente corpórea, para estos hombres que se placen y complacen en intercambiarlos buscando su rendimiento de plus-valía. Los síntomas

mismos responden a este utilitarismo mercantil.

La verdad, “la palabra verdadera, la que se significa en el síntoma” (Assoun, 2020, p. 17) aunque sea escindida o bajo conflicto también consiste en revelar lo falaz, lo mentiroso, en este caso del padre. Incluso el síntoma de la tos, como estigma de identificación con el padre, aparece en esta vertiente, de camuflar engañosamente la autenticidad en juego. Freud lo localiza cuando Dora emprende de modo vehemente su postura acusatoria contra el padre. Para Freud el síntoma debe responder a un fantasear perverso reprimido, atorado en la garganta ante la imposibilidad de decirse. Ese goce oral para Freud (1901-05/2006) remite al encuentro que habría tenido Dora, a sus catorce años, con un Herr K. que intempestivamente le abraza y le besa en la boca. Escena crucial donde Freud interpreta la reacción de asco como signo de ese dique anímico que se opone a la producción de un placer que Dora debería haber experimentado. Dora debió haber sentido la presión erecta del pene, según Freud, pero recusará la excitación desplazada hacia la zona bucolabial. El asco resulta de la significación excrementicia del órgano viril. En el texto dramático Berman (2001) hace que Freud despliegue su erudición interpretativa coligiendo su saber del inconsciente. Un saber que no admite contradicción ni negación y que permite explicar el síntoma de la tos:

**Dora:** No. No sentí algo en mi genitalia.

**Freud:** Puede ser...que lo hayas sentido pero no hayas querido sentirlo y por eso desplazaste la excitación a tu garganta.

**Dora:** Pero toso también cuando no pienso en sexo.

**Freud:** Toses cuando no quieres pensar en sexo y no quieres sentir excitación en tu genitalia

**Dora:** Repítalo.

**Freud:** Sentiste excitación en tu/

**Dora:** Genitalia.

**Freud:** Pero porque no quieres sentir la excitación la desplazas a tu/

**Dora:** /garganta. Y luego la escupo en la tos. Es decir que hago cosas a espaldas de mi misma...Como si fuera dos personas. Como cuando sueño: una Dora hace el sueño, otro lo mira...y tal vez otro lo vive. Nunca lo había visto así.

**Freud:** Es decir: le era no consciente; es decir: inconsciente. (Silencio). Oigamos

**Dora:** Pensé en Frau K. ...

**Freud:** (A nosotros) Espléndido. Dora estaba cooperando en su curación con un gran acierto” (p. 38-39).

Es Dora la que a Freud le parece espléndida, diríamos de modo parsimonioso y literalmente a-dora-ble en la medida en que es alguien que le hace ser certero, tener certezas en cuanto a su explicación teórica de la formación del síntoma. Dora coopera con la teoría de Freud acerca de la índole perversa e inconsciente del síntoma histérico. Por otra parte, asociando el pensamiento en Frau K. a la clarificación freudiana sobre lo que es lo inconsciente haría conjeturar sobre cómo esa mujer habitaría su ser como una instancia, su otra persona, no consciente y sin su consentimiento. Freud teoriza mientras interpreta el decir de Dora. Dicha interpretación en la obra dramática hace entender el síntoma de la tos en función del fantasma que asedia su boca y garganta como un cosquilleo, del fantasma repudiable, del padre haciéndole sexo oral a Frau K. La “hipótesis de Freud” (Decker, 1999, p. 149) también tenía su dosis de un dramatismo tal como para asustar a Dora. Contribuía a este posible efecto la “brusquedad”



(p. 229) con la cual la presentaba, como otras interpretaciones, ante Dora, y su pertinencia, así como el hecho de que parecían emanar más de las asociaciones imaginarias de Freud que de las asociaciones establecidas dentro del discurso de la misma Dora.

## CONCLUSIÓN

### Una heroicidad violentada

Sabina Berman nos ofrece una perspectiva heroica en Dora. Allí donde muchas mujeres en esa época estarían impedidas para hacer carrera universitaria, carrera de autonomía, ella se abriría paso. Postula un escenario ideal para su realización intelectual, logrando superar las adversidades socioculturales de ser tanto judía como mujer: “Es difícil saber si en la sociedad de fin-de-siècle para la mujer judía era más ruinoso el antisemitismo o la misoginia. De hecho, las mujeres y niñas judías llevaban la carga conjunta de ser ambas cosas” (Decker, 1999, p. 377). Berman (2001) hace decir a Freud la simpatía que le produce esta chica que ha cuestionado y se insubordina de alguna manera la autoridad paterna: “Entendí por qué su padre quería enviarla a Leipzig, a la única facultad de Finanzas que admitía mujeres en Europa” (p. 22). Es el deseo del Otro lo que imprime su sello alienante. El padre de Dora quiere, según el texto dramático, que su hija sea una de esas mujeres aceptadas en Europa. Para él el indubitable saber de su hija hace posible pensar que puede ocuparse de sus negocios preparándose para ello. Ya no es una mera asistente a conferencias y exposiciones artísticas como documenta Decker. Sin embargo, el futuro académico para asumir la herencia paterna se encuentra condicionado por el padre al hecho de que Freud la cure. No depende

de ella. Está en función de la decisión terapéutica de “un hombre de ciencia” (p. 59). Si Freud decreta que no está curada, el padre cancelará la inscripción universitaria. Pero curarse exige sacrificar su “no a ser mujer” (p. 67). Curarse supone obediencia al padre, y a su suplente transferencial y de ejercicio de poder del amo, aceptando ser una mujer que no le cuestione sus relaciones tortuosas con la autenticidad y la honestidad. Por eso la demanda a Freud (1901-95/2006) es precisamente, como lo indica el informe, es que sacrifique su rechazo a ser una mujer sumisa como la madre encargada hasta la saciedad de la limpieza moral del padre: “Procure usted ponerla en el buen camino” (p. 25).

Dora se pone en el camino de la universidad, en el camino de una formación intelectual. Respondiendo o correspondiendo al deseo de un padre que abriga enormes esperanzas en su hija para darle continuidad a su potencia, económica. La obra teatral hace confluír la renuncia a la cura con Freud con su aspiración universitaria: “Doctor: hoy, 31 de diciembre, es nuestra última sesión. Mañana en la madrugada salgo a Leipzig. A la Universidad. Mi papá no lo sabe. Cuando brindemos a las doce y le dé neurastenia y salga a encontrarse con su amante, yo me voy a la estación de tren” (Berman, 2001, p. 73). No sólo se plantea estudiar en Leipzig sino trabajar también para poder sostener su preparación académica. Afirmaba y se reafirmaba: “Yo quiero ser/Quiero tener dinero mío, no estar encerrada en una casa” (p. 45). No quiere depender del padre ni de su herencia. Abandona a Freud y deja la voluntad dominante del padre. Se sustrae a los deseos de estos amos buscando un sitio posible para su propio deseo. Aunque este deseo de estudiar en la Universidad de Leipzig y precisamente Finanzas parece haber pasado

por el deseo del padre. Sin embargo, ella se propone no quedar encerrada o aprisionada en el deseo de nadie. Quiere ser, teniendo cosas propias, dinero propio, deseo propio e ideas propias. Es el sueño ideal de la desalienación. En eso radica el escenario heroico que construye Sabina Berman para su Dora. Y por eso esta decisión amerita un brindis, un brindis de despedida al año y a los años de las subordinaciones a los amos y de bienvenida a la Dora que podría infatuarse con su emancipación.

En el camino en el cual quizás Freud la puso sin saberlo, en el camino contra los amos, en el camino que ella ha tomado a espaldas del padre, se tropezará en el tren El Ave del Amanecer con Herr K. que se ofrece a apoyarla en sus estudios universitarios y protegerla. Dora se rehúsa, dice no a la propuesta de este amo, incluso le manifiesta precisamente el asco que le provoca su ansia de placer, y obtiene como respuesta un acto de violencia sexual. El Sr. K responde con un acto de violación a este no enunciado por una mujer que debiera someterse y plegarse a la ingente demanda de seguridad que le propone este amo. En la obra teatral, Dora, podríamos afirmar, es sometida a tres violencias de amo, incluida esta última que ejerce palmariamente en la obra el Sr. K. La violencia de las mentiras del padre, sería otra, se replica en el hecho de que también llega a ser de expresión física. El padre le propina bofetadas cuando Dora llega a confrontarlo con su supuesto deseo de muerte hacia ella. La muerte de Dora le facilitaría, se lo espeta, las relaciones con “esa puta” (p. 20). Las violencias interpretativas de un Freud destacan incluso al mostrarlo tan intolerante con el síntoma de la tos que le ordena a Dora reprimirla. Y finalmente encontramos esta violación emprendida por Herr K., penetrándola con el dedo, mientras Dora viaja en

el ferrocarril. El camino heroico llevado a cabo por Dora resulta violado y violentado por este personaje que no puede permitir que una mujer se resista a su voluntad de dominio y sometimiento. El camino que podría ser el de “una nueva mujer” (p. 51), como lo plantea de modo interrogante Lou-Andreas Salomé, el camino del deseo de reconocimiento aunado al del reconocimiento del deseo, no puede culminar porque para estos amos es una subversión insoportable, los destituye de su supremacía vil y viril. Así que la majestuosidad, la heroicidad del síntoma, de Dora misma como síntoma del malestar paterno, que pareciera vehiculizar la obra dramática de Berman, se ve avasallada por el discurso del amo. “Hablar de <<su Majestad el síntoma>>, es una provocación necesaria. Si la majestad denota un <<carácter de grandeza de respeto>>, no se trata de veneración. No estamos en un <<pensamiento de la altura>>, sino del reconocimiento de eso que, en el síntoma, fuerza el respeto, de esta resistencia insurrecta del sujeto a la miseria simbólica que le es hecha y que remonta la corriente a contracorriente de todo discurso del Amo, aunque debiendo construirse teniendo en cuenta al Padre Simbólico. Esta modesta majestad del síntoma y de la palabra (en el plano de la realidad) viene a oponerse a la Majestad violenta del amo y de sus discursos” (Assoun, 2020, p. 30). Eso es lo que Dora representa desde la obra dramática de Sabina Berman: el síntoma como majestad de la subversión del deseo a contracorriente del amo que recurre a la violencia para someterlo, doblegarlo, como corriente insoportable de la verdad.

## REFERENCIAS

- Assoun, P.- L. (2020). L'a-politique freudienne et la passion de l'Un: sa Majesté le symptôme. En Gisèle Chaboudez, Ursule Hommel Renard, Amos Squevever, *Figures de la psychanalyse*, 40. Politiques du symptôme
- Berman, S. (2001). Feliz nuevo siglo doktor Freud. La centena
- Breuer, J. y Freud, S. (1893). Estudios sobre la histeria. En Sigmund Freud *Obras completas III*. Amorrortu
- Decker, H. S. (1999). Freud, Dora y la Viena de 1900. Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1901-05/2006) Análisis fragmentario de un caso de histeria. En Sigmund Freud *Obras completas VII*. Amorrortu
- Freud, S. (1905/2006) Personajes psicopáticos en el escenario. En Sigmund Freud *Obras completas VII*. Amorrortu
- Freud, S. (1907-08) El creador literario y el fantaseo. En Sigmund Freud *Obras completas IX*. Amorrortu
- Freud, S. (1912/2006). Sobre la dinámica de la transferencia. En Sigmund Freud *Obras completas XII*. Amorrortu
- Freud, S. (1915-16/2006). Conferencias de introducción al psicoanálisis. En Sigmund Freud *Obras completas XV*. Amorrortu
- Freud, S. (1921/2006). Psicología de las masas y análisis del yo. En Sigmund Freud *Obras completas XVIII*. Amorrortu
- Freud, S. (1984). *Epistolario (1873/1939)*. Plaza & Janes
- Kant, I. (2012). *Zum ewigen Freiden*. Reclam Universal-Bibliothek
- Lacan, J. (1955-56/1990). *Las psicosis*. Paidós
- Lacan, J. (1959-60/1990). *La ética del psicoanálisis*. Paidós
- Lacan, J. (1964/2013). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós
- Lacan, J. (1968-69). *D'un Autre à l'autre*. Clase del 18 de junio de 1969. Inédito
- Lacan, J. (1975-76). *Le sinthôme*. Clase del 9 de marzo de 1976. Inédito
- Orozco, M; Soria, H. y Quiroz, Je. (2021). Las verdades ficticias en la otra escena de Dora. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 42 (4). Pp. 586-613
- Racamier, P. C. (1979). Histeria y teatro. En Jorge J. Saurí, *Las histerias*. Nueva Visión