

**BUENOS LIBROS, MALAS LECTORAS:  
LA ENFERMEDAD MORAL DE LAS MUJERES  
EN LAS NOVELAS DEL SIGLO XIX\***

*Nora Catelli*

I /

**E**l bovarismo es una curiosa enfermedad: aparentemente aquejó a seres femeninos a lo largo del siglo XIX. Consistía en una fascinación imposible de controlar por la literatura popular, el folletín, el melodrama y toda clase de efusiones sentimentales. Se supone que la heroína que Flaubert retrató en 1857 era una "lectora enferma": reproducía, con los materiales subgéneros del siglo XIX, lo que le sucedió al Quijote con las novelas de caballería.

Pero esa enfermedad no se atribuye únicamente a la heroína de Flaubert. Aunque es fácil datar su origen cervantino, podemos tomar como punto de arranque de la lectura enferma moderna los inicios de la novela realista: entonces la actividad de leer ficciones se presenta como algo radicalmente opuesto a otra lectura: la elevada, edificante, desinteresada, que había sido primero religiosa y luego filosófica y filantrópica.

II

En 1839, en Sevilla, a los veintisiete años, la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda decide escribir una autobiografía para su cortejante Ignacio de Cepeda. Se trata de una de las pocas muestras del género en la península: una interesante mezcla de diario, queja amorosa y verdades a medias con un extraordinario despliegue de la retórica de la memoria al servicio de la seducción. Y en ese trance --el

---

\* Ponencia presentada en la *Societat d'Estudis Literaris* del *Institut d'Humanitats de Barcelona* en un ciclo titulado "Masculí / Femení" durante el año 1994.

trance de contar una vida deseada, más que vivida--, ella describe los dos mundos (el de las novelas y el de la literatura seria) jerárquicamente enfrentados: "Cuando estábamos todas reunidas, hablábamos de modas, de bailes, de novelas, de poesías, de amor y de amistad. Cuando Rosa, mi prima y yo estábamos solas, solíamos ocuparnos de objetos más serios y superiores a nuestra inteligencia. Muchas veces nuestras conversaciones tenían por objeto *los cultos, la muerte y la inmortalidad.*"

Pocos años después, alrededor de 1850, la iniciadora de la novela naturalista española, Fernán Caballero (Cecilia Böhl) también pone un decidido e ingenuo énfasis en el entusiasmo de la protagonista de *Clemencia* por ideas y sentimientos *no novelescos*: "-- ¿Qué lees?-- preguntó Sir George una noche al hallar a Clemencia sentada a su chimenea con un folleto en la mano.

-- Os responderé lo que Hamlet a Polonio, que le hacía la misma pregunta --contestó Clemencia--: "palabras, palabras, palabras."

-- ¿Pero qué palabras?

-- Un celemin que contiene este impreso en favor de las modernas ideas humanitarias."

La escena se dilata: a lo largo de varias páginas Clemencia nombra a los jesuitas, al monárquico Bonald, a Platón, y al "profundo" Balzac, de quien la muchacha cita de memoria una entusiasta consideración acerca del catolicismo.

En estas menores pero representativas muestras de la literatura hispánica preflaubertiana se da una oposición que es posible describir tanto a partir de la *Autobiografía* de Gómez de Avellaneda como de *Clemencia* de Cecilia Böhl. Y esta oposición no enfrenta la gran literatura con los géneros menores, ni la literatura seria con la popular. En realidad, contrapone la ficción a la no-ficción. Gómez de Avellaneda quiere seducir a su enamorado mostrándole que ella no se limita a leer *sólo* novelas. Cecilia Böhl quiere que sus lectores respeten a Clemencia, y por eso la muestra absorta en la exposición de "modernas ideas humanitarias".

Pero ni la *Autobiografía* ni *Clemencia* son *Madame Bovary*. No tienen su poder y su fuerza imaginaria. De Flaubert proviene (e irradia hacia atrás) una red que une el auge sociológico de la mujer lectora con el diagnóstico moral de una enfermedad femenina, una manera especial de disloque entre la pasión magnífica y su objeto despreciable. Tampoco el contraste flaubertiano enfrenta la literatura seria con los géneros menores, sino que desarrolla una oposición mucho más complicada que, hasta cierto punto, encubre otra. ¿En qué consiste el engaño que hace que creamos que Emma lee únicamente folletines? Es una "mentira" que tiene que ver con la construcción de Flaubert como *autor* y *autoridad* estética a la vez: él no opone la literatura seria al folletín sino que se

pone a sí mismo de un lado y al resto de la gran literatura del siglo XIX del otro. Cuando repetimos (y se repite una y otra vez) que Emma Bovary es la víctima de la lectura de folletines, aceptamos la *autoridad* de Flaubert respecto del rechazo de la entera tradición literaria de su siglo, no sólo respecto de los subgéneros.

El mejor desarrollo que conozco acerca de este significativo malentendido es un artículo de María Teresa Gramuglio en la revista argentina *Punto de Vista* (mayo de 1992). Gramuglio comenta un libro del crítico alemán Andreas Huyssen, *After the Great Divide* (1986), cuyo título reúne una serie de ensayos acerca, precisamente, de la división entre cultura de élite y cultura de masas en el siglo XIX. Según Gramuglio, Huyssen adopta un punto de vista que se proclama feminista y presenta a Emma Bovary como "ávida consumidora de *pulp*". Al hacerlo Huyssen saca una conclusión que Gramuglio considera equivocada: la de que "la noción de que la cultura de masas es algo que se asocia con las mujeres, mientras que el gran arte queda reservado a los hombres". Esta "noción" subraya Gramuglio, sería para Huyssen "inherente a la gran divisoria levantada durante el siglo XIX y hallaría en *Madame Bovary* su expresión más clamorosa".

Para rebatir a Huyssen, Gramuglio enumera las lecturas de Emma Bovary y concluye: "El capítulo VI, cuyo asunto central es el de la lecturas de Emma, es algo así como un equivalente del donoso escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la biblioteca de don Quijote. Pero el narrador de Flaubert no asume el papel de aquellos dos ilustres censores que trataron de separar la paja del trigo en el atiborrado almacén de las novelas de caballería. Y lo que metafóricamente se manda a la hoguera es, junto con la literatura inferior, todo el romanticismo literario. Así lo indican los nombres de libros y autores que aparecen en el capítulo (*Paul et Virginie*, *Le Génie du Christianisme*, Walter Scott, Lamartine) y las alusiones que los lectores de la literatura romántica podían descifrar con bastante facilidad: Byron, la novela histórica, Hugo, Rousseau, etc., etc."

### III

Ya se trate de la voluntad apologética laica de Gómez de Avellaneda, de la decidida y plana construcción del personaje de Fernán Caballero, o del engañador y complejísimo velamiento de Flaubert, lo claro es que en ninguno de los planos de la representación aquí invocados las mujeres lectoras están confinadas al consumo del folletín. Tanto Clemencia como la Gertrudis autobiográfica y epistolar tienen clara conciencia de que la oposición entre lecturas malas y buenas no separa la buena y la mala literatura sino la ficción de la no ficción.

Pero agrego a la casuística de mi argumento algún otro ejemplo más. La gran novela política romántica argentina, *Amalia*, de José Mármol, es de 1851, y por lo tanto anterior en seis años a la aparición de *Madame Bovary*. Amalia, miembro de una de las principales familias de la ciudad y posteriormente víctima de las contiendas civiles en la Buenos Aires del dictador Rosas, se presenta ante el lector leyendo. No en misa, ni rezando el rosario, ni cabalgando, ni lavando ropa junto a las criadas y negras. Leyendo: "Cuando Daniel colocó a Eduardo sobre el sofá, Amalia, pues ya distinguiremos por su nombre a la joven prima de Daniel, pasó corriendo a un pequeño gabinete contiguo a la sala, separado por un tabique de cristales, y tomó de una mesa de mármol negro una pequeña lámpara de alabastro, a cuya luz la joven leía las *Meditaciones* de M. de Lamartine; cuando Daniel llamó a los vidrios de la ventana y, volviendo a la sala, puso la lámpara sobre una mesa redonda de caoba, cubierta de libros y de vasos de flores."

Más adelante Eduardo, el enamorado, traduce wertherianamente a Amalia "uno de los más bellos pasajes del *Manfredo* de Byron". En la novela de Mármol la oposición entre folletín y literatura sería recorrer además política e ideológicamente el árbol nacional que pinta la novela. Además de guerrear por un modo de comercio, de relación con las potencias europeas, de organización republicana, la sociedad argentina se clasifica según lo que lee y lo que escribe. Mármol no vacila en burlarse de sus contrincantes escritores y escritoras y así, contando el modo en que toda Buenos Aires se engalana con banderas punzó en honor del dictador, dice una de las damas adictas a Rosas: "Eduardita casi se cayó hoy de la azotea por querer subir hasta una bandera."

La fanática aludida, Eduardita, no es un personaje de ficción sino una conocida folletinista de Buenos Aires, Eduarda Mansilla de García (1838-1892), autora de *El médico de San Luis*, *Lucía Miranda*, *Recuerdo de viajes* y *Cuentos*. Mármol opone de este modo la civilización de Lamartine o Byron a la barbarie de Eduarda Mansilla de García, con lo cual enfrenta además, tópicamente, lo europeo, francés, laico, y republicano, a lo autóctono, que mezcla lo hispánico residual con lo criollo.

#### IV

Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero y Mármol son en este sentido autores flaubertianos *avant-la-lettre*. En la estela romántica posterior al malentendido flaubertiano existe otro nudo revelador de esta enfermedad del siglo. En la colombiana *María*, de Jorge Isaacs (1867), la escena de la lectura sirve para elevar al personaje femenino por encima de sus iguales: la frecuentación de libros supone un rasgo de

diferenciación individual de la mujer que deberá pagarse caro. En la enfermedad se cifra la santidad laica de María, la judía colombiana bautizada, y la de Efraín su enamorado. Cuando Efraín se decide a pasar con ella todo su tiempo, inventa el truco de darle clases a ella y a su hermana: "Nos reuníamos todos los días dos horas, durante las cuales les explicaba yo algún capítulo de geografía, leíamos algo de historia universal, y las más de las veces muchas páginas del *Genio del Cristianismo*. Entonces pude evaluar todos los talentos de María: mis frases quedaban grabadas indeleblemente en su memoria, y su comprensión se adelantaba casi siempre con triunfo infantil a mis explicaciones". Más adelante María y Efraín llorarán sobre *Pablo y Virginia*.

Desde luego, hubo en el siglo XIX heroínas iletradas: Cármenes gitanas, Manuelas esclavas, Fortunatas castizas, que se presentaban bailando, bañándose desnudas, inmolándose en el altar de las diferencias sociales, o bebiendo huevos crudos. Ellas no muestran las facetas del cambio histórico que supuso, sociológicamente, el acceso a los libros de las mujeres del siglo XIX. Pero el hecho mismo de que podamos caracterizarlas como no-lectoras quiere decir que el modelo del siglo incluía la lectura como rasgo preponderante. Aquí sólo cuentan las iletradas que alimentan el contraste. Carmen, Manuela y Fortunata son el negativo de las neuróticas letradas: Gertrudis, que sabía Lamartine y Hugo de memoria; Clemencia, capaz de citar a Shakespeare y a Rousseau; Amalia y María, hijas de Lamartine y Chateaubriand.

En el centro, Emma Bovary. A Emma la define la patología de las lecturas, aunque aparentemente su enfermedad no provenga de la índole intrínsecamente "mala" de aquéllas: hemos visto que Flaubert se sitúa, el sólo, contra toda la literatura previa de su siglo, incluido el gran romanticismo. No, lo que enferma a Emma es el desacuerdo entre lo que lee en su biblioteca --como hemos visto, mucho más "seria" de que lo que generalmente se afirma-- y lo que halla en la sociedad como posibilidad de realización de sus lecturas. De todas sus lecturas, incluso de las más serias. En *Madame Bovary* lo que empieza a estar en juego como dilema moral para la mujer es la esfera inexistente de su acción social. No importa si la acción social es buena o mala: lo que cuenta es su inexistencia.

*Madame Bovary* puede ser definida de muchas maneras: espejo del trabajo de la escritura, trasposición ficticia de todo sujeto destinado al fracaso individual, o descripción de una brutal egoísta, caprichosa y voraz anticipación de la sexualidad femenina del siglo XX. Pero yo prefiero describirla como una novela de redes. Emma Bovary es motor de un tejido de acciones sociales subalternas que están a su alcance (comprar, endeudarse, ser adúltera), mientras que a la vez está envuelta por una

trama mayor de acciones inalcanzables. las que le darían la independencia, para bien o para mal (vender, mercar, hacerse rica, divorciarse). La lectura es la grapa que engancha esas tramas.

Pero debemos llegar a *La Regenta* para que la biblioteca de una mujer de provincias plantee el problema de la actitud de las mujeres en la lectura de manera distinta a la del bovarismo clásico. Si Gertrudis la escritora se disfraza de jovencita sumisa para ser aceptable ante su novio; si Cecilia Böhl, para enaltecer a Clemencia la muestra leyendo *para ser buena*; si María sana su alma con las lecturas pero entrega su cuerpo a la muerte; si Amalia es inmolada en el altar de una `contienda civil que no admite el contenido "europeo" de su biblioteca; si Emma se convierte, merced a las lecturas, en una máquina de destrucción incapaz de pensar, simbolizar y abstraer; Ana Ozores va mucho más allá: no quiere ser personaje de novela, ni lectora, ni amante, sino escritora. No quiere consumir la biblioteca, sino producirla.

Para empezar, Ana no sólo *no* lee novelas sino que *las tiene prohibidas*. En cambio se le permite desde niña leer los clásicos: "en cuanto se trataba de arte clásico, 'de verdadero arte', ya no había velos, podía leerse todo". Y Ana lee mitología: accede a fábulas griegas, a dioses de Homero, a pastores de Teócrito, Bión y Mosco. También íntima con San Agustín, Chateaubriand y San Juan de la Cruz, además de espulgar toda clase de antologías.

No sólo lee, sino que escribe: la escena que culmina el recorrido por la "biblioteca" de la Regenta muestra a la joven en un estallido de patética efusión tras haber intentado *hacer versos*. La voz del narrador pasa de la ironía al sarcasmo y, de alguna manera, pone las cosas en su lugar. Soterradamente nos dice que Ana Ozores *puede* leer todo eso, pero que la consecuencia de la frecuentación de Homero y San Agustín es la escritura de versos malos y el estallido de un desarreglo de los sentidos.

## V

El problema de la posición femenina en la lectura del siglo XIX no es la frecuentación exclusiva de folletines, melodramas y novelones. Al contrario, lo que parece suceder es que leída por las mujeres, toda la Literatura --religiosa, laica, clásica-- se convierte en folletín.

No es esta una idea explícita o sólo sustentada por autores masculinos: la mantienen, como hemos visto, Fernán Caballero y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Forma el armazón entero de la descripción de Dorotea, el personaje principal de *Middlemarch*, la gran novela de otra mujer, George Eliot, quizá la autora más clásicamente cervantina de los grandes realistas de la segunda mitad del siglo.

Al llegar a este punto hay que hacer una puntualización histórica que solemos olvidar cuando hablamos de la aparición de las mujeres como público lector. Es cierto que desde principios del siglo XIX el acceso a la lectura permitió a una capa exigua pero muy activa de mujeres leer las grandes corrientes de la literatura y el pensamiento occidentales. Pero era *enormemente* exigua: en España, en el censo de 1860, el 90 por ciento de las mujeres son analfabetas. Precisamente lo que pintan los novelistas es ese desacuerdo, ese deplorable desajuste entre lo que leían las mujeres y lo que eran capaces de comprender de eso que leían mientras la esfera de la acción --de *toda* clase de acción y de decisión-- les estaba vedada. Este desajuste produce lo que llamamos mentalidad folletinesca o lo que definimos como actitud inmadura femenina ante la cultura. El bovarismo sería así no el producto de los malos libros sino el resultado de las *malas lecturas de los buenos libros*.

Y ¿qué quiere decir en este contexto "malo"? "Malo" sólo quiere decir sentimental, en el sentido de autorreferencial o adolescente: como producto de un mecanismo destinado a reducir todo lo abstracto al mundo cotidiano de la experiencia de los sentimientos vividos. Si se define efectivamente como mala lectura aquella que postula como único punto de referencia la experiencia "real" y si, además, estamos hablando de la experiencia "real" de las mujeres, es lógico que sólo nos refiramos a lo *privado*. En las dos acepciones: por un lado, *privado* es *doméstico*; por otro, *privado* es *carente* de acuerdo entre la esfera de la acción y la esfera del pensamiento. Las mujeres lectoras, entes domésticos y carentes, convierten la gran literatura y el gran pensamiento en una extensión de su privacidad y de su privación.

## VI

Una escena de la vida literaria actual: en un encuentro sobre mujeres y literatura celebrado en Puerto de Santa María (Cádiz) en noviembre de 1994, en una de las multiplicadas "mesas de comunicaciones" una entusiasta joven lee su comentario a una novela recién aparecida de una autora española contemporánea. La novela trata de las vidas paralelas de una mujer y su pareja masculina, que quieren ser escritores. La mujer es vulnerable, sensible, intuitiva, y busca la autenticidad: es emblema, inadvertido por la joven entusiasta, de clichés y lugares comunes acerca de características tradicionalmente femeninas. El en cambio es un impostor, plagiarío e inconsecuente: copia y refunde lo que escribe y tiene una relación reverencial y libresca con la cultura. La relación de los personajes está marcada, según la comunicante, por una obsesión muy criticable por parte del hombre: se trata de la,

aparentemente, censurable insistencia en que su mujer lea libros y estudie para escribir su novela. Ella se niega a tan ¿insólita? exigencia, y la autora de la novela la “premia” otorgándole el final feliz: ella consigue escribir una novela “auténtica”, basada en su experiencia, en lo vivido, en lo no-libresco.

La primera conclusión (inquietante para algunas y algunos de los y las allí reunidas) es que la entusiasta joven “adhería” a los valores que la novela transmitía, y que se podrían resumir así: que los hombres se guarden los libros, nosotras nos quedamos con la vida. La segunda conclusión es que los mecanismos básicos de la novela rosa feminista a la que pertenece sin duda la comentada por la entusiasta joven, no hacen más que refrendar el viejo orden. ¿Acaso no muestran las novelas que los hombres tuvieron siempre los libros y las mujeres la vida?

## VII

Lo que esta recaída académica en los esquemas del género rosa confirma es que por una de esas paradojas fascinantes de la vida de los géneros literarios, esta esfera doméstica y carente, puramente sentimental, encontró su *expresión* más afín --y *no su fuente*-- en la estricta convencionalización propia del folletín y el melodrama: esferas estéticas donde la libertad interpretativa se ve restringida al máximo. Así, las mujeres del siglo XIX habrían sido capaces de *acceder* a la biblioteca, pero no de *interpretar* con libertad, tranquilidad y profundidad. Ese fue el movimiento histórico que llevó a concluir, erróneamente, que las mujeres leían únicamente folletines. En realidad, leían todo *como* folletines. Lo cual convertía todos sus actos de *lectura* de la gran literatura en *escritura* de género: los novelistas, más allá de sus diversas posiciones ideológicas, captaron esta peculiar *conversión* y la *convirtieron* en la enfermedad moral de las mujeres del siglo.

## VIII

Pero las enfermedades tienen un beneficio secundario. Precisamente fue su enfermedad moral, entendida como defensa frente a las exigencias de su papel subordinado frente a los hombres, lo que puso a Freud en la pista de esa peculiar forma de conversión (la enfermedad) de la posición de sometimiento social y doméstico que era el destino de las lectoras. De eso trata la última de las “novelas” que voy a comentar: *El caso Dora*. Según mi opinión, Freud es el liquidador de la heroína femenina decimonónica: de sus restos emerge la nueva heroína, quizá la primera *buena* lectora de *malos* libros.

Acerca de Dora existe una bibliografía tan abundante como renovada. No intento dar cuenta de ella; ni siquiera trato de comentar el famosísimo historial (*Análisis fragmentario de una histeria*), obra maestra de sutileza, artificio en la estrategia narrativa y delicadeza de composición. Quiero tomar solamente los trozos que tienen que ver con los actos de lectura y con la biblioteca de esa muchachita de dieciocho años, protagonista del caso que Freud escribió en 1901, y publicó en 1905.

Se trata de una historia sin villanos, sólo protagonizada por víctimas inocentes y sofisticadas a la vez. Una hija de la buena burguesía vienesa culta; un padre que acude a Freud preocupado por los síntomas de su hija (tos nerviosa, afonía, sufrimiento, malestares); una madre indiferente e infeliz; la amante del padre, fiel amiga, amada y venerada por Dora; y por último, el equívoco señor K, marido de la amante del padre. Personajes similares a los de *Lo que Maisie sabía*, la protagonista adolescente de Henry James. A pesar de que liquida un período e inaugura otro, Dora tiene una cosa en común con todas las heroínas anteriores que he descrito. Como ellas, no puede utilizar lo que sabe porque todo su saber es (y está) *privado*: por tanto, su sufrimiento no es fuente de conocimiento sino de más sufrimiento y de más infelicidad.

Pero lo que interesa aquí es preguntarse por lo que Dora leía, por cuáles eran los libros de su biblioteca. Porque Dora tenía una biblioteca muy peculiar, muy distinta a las de nuestras Amalias, Marías y Anas Ozores. Hay cuatro momentos del caso en los que este asunto aparece, momentos mediatizados por la complicada estratificación de la narración en versiones de versiones de versiones: como sus colegas, los novelistas contemporáneos, Freud es un maestro de la *oratio obliqua*.

La primera mención acerca de la biblioteca de Dora está dentro en un relato que el padre de Dora hace a Freud y que Freud transcribe mediante las típicas frases introductorias de cualquier relato subordinado (“me contó, me dijo, recordó”), que también encapsulan las versiones sobre Dora que a su turno otros, en este caso la madre de Dora, han contado al padre. El marco de la aparición es el siguiente: los K, los padres de Dora y los niños están pasando unas vacaciones en el lago. De repente Dora quiere marcharse del lago con su padre. Nadie se explica por qué, hasta que la madre dice al padre (que luego se lo dice a Freud) que el señor K. había tenido la audacia de propasarse con ella (Dora) mientras efectuaban un paseo alrededor del lago. El padre y el hermano de Dora habían pedido explicaciones al señor K, que lo había negado y luego había empezado a arrojar sospechas sobre la muchacha, diciendo que había sentido decir a su mujer la señora K. que lo único que interesaba a Dora eran los asuntos sexuales y que solía leer la *Fisiología*

del amor de Mantegnazza y libros de ese tipo en la casa del lago. Era muy posible, añadía el señor K, que esas lecturas la hubiesen sobreexcitado y que se hubiese inventado la escena.

## IX

La *Fisiología del amor* fue uno de los primeros manuales de consejos a los matrimonios y es el primer libro de la biblioteca de Dora. Luego llega la mención de la segunda lectura, que no es un acceso directo a otro libro sino, muy "femeninamente", un chismorreo. Dice Freud que cuando Dora era niña, alguien había tratado de descubrirle la índole de las verdaderas relaciones de su padre con la esposa del señor K. Esa persona había sido su última institutriz, una mujer soltera, ya no joven, que tenía principios avanzados y *leía mucho*. Y en nota al pie, agrega Freud que esta institutriz solía leer toda clase de libros acerca de la vida sexual y cosas similares, y que al mismo tiempo le pedía a Dora abiertamente que no las mencionase a sus padres... Por algún tiempo, indica a continuación, consideró a esta mujer como fuente de todos los conocimientos secretos de Dora, y quizá no haya estado del todo equivocado en este punto.

¿Qué tenemos hasta hora? Un libro secreto (Mantegnazza) que excita a Dora y le hace construir una escena de seducción; una mujer mayor que entrega a la niña lecturas vergonzantes de donde extraerá el saber oscuro y precoz. Pero la tercera mención de los libros de Dora es más complicada, porque tiene que ver con una secuencia de su propio psicoanálisis. Se trata de una sesión, durante la cual Freud presenta un tramo riquísimo, desde el punto de vista lingüístico, de interpretaciones hechas a partir de un sueño que la joven le confía y en el que aparece la muerte de su padre. Freud dispara la impresionante serie exegética sobre Dora, tras lo cual señala que informó a Dora de las conclusiones a las que había llegado. La joven se sintió tan impresionada que inmediatamente apareció un fragmento de sueño que hasta ese momento ella no había recordado: en él paseaba con calma por su cuarto, y empezaba a leer en un gran libro que tenía sobre su mesa de trabajo. El énfasis estaba aquí en los dos detalles de 'calma' y 'grande' en conexión con 'libro'. Freud le pregunta si el libro tenía formato de enciclopedia y ella dice que sí. Y entonces concluye Freud que los niños nunca leen con tranquilidad cuando espulgan sobre asuntos prohibidos en una enciclopedia. Si ella leía con tranquilidad cosas prohibidas, es porque su padre había muerto.

El libro en el sueño: la biblioteca en el sueño. El libro en relación con "grande" y "calma" ¿Por qué no pensar que además de la secuencia interpretativa de Freud, existe otra en que lo central no es el afán por lo

prohibido sino la aspiración a leer profunda y tranquilamente? Lo que sigue autoriza nuestra suposición.

## X

Recordemos que el sueño que Freud está interpretando a Dora y dentro del cual Dora lee con tranquilidad en el gran libro, es el sueño de la muerte del padre de Dora. Todos han ido al cementerio. Ella está sola en la casa, ella puede leer con tranquilidad en el libro grande, como nunca antes lo había hecho. Ella logra leer *en privado*, pero ya no *privada*. En el sueño hay felicidad, soledad, libertad y tranquilidad.

Además, en el cuarto trozo referido a las lecturas de la histérica, Freud abandona el contacto directo con Dora y vuelve a chismorrear: sabe, y nos lo dice, que ella lee la descripción de enfermedades en las enciclopedias y después las simula. Y Dora, agrega, debía de haber espiado en la enciclopedia acerca de cómo se concebían los hijos, acerca del término del embarazo y el parto; porque cierta vez, tras el episodio de seducción del señor K, tuvo un ataque de apendicitis nueve meses exactos más tarde.

Conclusión: Dora leía sólo esa clase de libros; a Dora se la acusaba de interpretar de esa manera el intento de seducción del señor K porque había leído esa clase de libros; Dora había sido iniciada en la lectura de esa clase de libros por otra mujer, la institutriz; Dora deseaba que muriese su padre para poder leer la enciclopedia que engloba esa clase de libros.

Esta es la serie de las lecturas de Dora: un libro (Mantegnazza) condiciona su "interpretación" de la sospechosa conducta del señor K; una institutriz lectora y clandestina la inicia en los saberes prohibidos; un sueño, el de la muerte de su padre, la convierte en lectora tranquila por primera vez en su vida; por último una información libresco acerca del embarazo le permite simular una preñez.

En toda la serie hay únicamente una cosa auspiciosa: el sueño. Porque la enciclopedia ("un gran libro") no sólo contiene esa clase de noticias, sino todos los otros saberes a la vez. Cuando muera el padre, Dora podrá leer (y quizá entender derechamente) toda la biblioteca. Pero para que Dora lea todo, su padre debe morir.

## XI

¿Qué ha sucedido en el lapso que transcurre entre Clemencia, la primera de nuestras heroínas de novela, y la última, Dora? En primer lugar, ha cambiado radicalmente el contenido de la biblioteca y también la

forma de leer lo que allí se encuentra. Dora no se engaña: no busca nada en el pensamiento y en la literatura, sino que rebusca únicamente en lo prohibido. Como representante de esta lista arbitraria de lectoras, le toca el papel de la lúcida. Porque ha admitido implícitamente que no podrá dominar ningún tipo de pensamiento abstracto hasta que no pueda utilizar en su acción esos conocimientos secretos a los que alude Freud. Hasta que no haga con su cuerpo las cosas que las nuevas ciencias (y entre ellas la sexología, disciplina del siglo XIX, recién inventada) describen y ponen a su disposición.

Una vez que sabe *eso*, una vez que incorpora y *actúa* lo que lee, la heroína decimonónica está condenada a desaparecer. Por ello la primera mujer de acción de la modernidad es esta histórica: por ello después de la histórica ya no existirán, en la literatura de este siglo, los grandes caracteres femeninos característicos del XIX. No encontramos en el siglo XX Sanseverinas, Eugénias Grandet, Bovarys, o Anas Ozores sino retazos, fragmentos de cuerpo o trozos de conciencias que estallan en las palabras de los otros, como Molly Bloom o Mrs Dalloway. O fantasmas literarios de novelas del siglo anterior, como la loca de la casa de Charlotte Brönte que reaparece en *Ancho mar de los Sargazos* de Jean Rhys. O símbolos, como la Nadja de Breton. O criaturas destruidas y errabundas con el interior opaco como la Ivonne de *Bajo el volcán*. Todas ellas --Diotima en Musil; Lolita en Nabokov-- representan diversas *posiciones*, pero no son ya caracteres femeninos. Porque la posición femenina es *un* modo (o una sucesión de modos) de situarse ante el poder; mientras que el carácter femenino es la articulación representativa (psicológico-literaria) de *muchas* posiciones a la vez.

Mientras históricamente desaparece el personaje femenino como un todo orgánico, se afianza la percepción de las posiciones femeninas. Vale la pena apuntar que quizá durante el siglo XX sigue habiendo personajes masculinos, entendidos precisamente como todos orgánicos dotados de psicologías complejas. Mientras que sería muy difícil definir *una posición masculina* a lo largo del siglo XX.

Cuando se percibe el cambio? La posición femenina es perceptible precisamente porque el personaje femenino estalla. Cuando Dora, por fin sola, sueña que su padre ha muerto y que puede leer tranquilamente la suma de todos los saberes: la enciclopedia.

## XII

Este recorrido quedaría incompleto si no nos preguntáramos por el papel de Freud en la historia menuda de nuestra lectora vienesa. No se me escapa la brutal manipulación a la que somete a su personaje-paciente; pero se puede rescatar una zona de libertad en su inmenso despliegue de poder patriarcal y textual. Ese territorio es el de la interpretación psicoanalítica y, por extensión, el de la interpretación crítica. En realidad, Dora se desvanece como personaje decimonónico y emerge como posición femenina cuando Freud *escucha*, al interpretar el sueño de la muerte del padre, el pedazo de sueño que hasta entonces ella había suprimido: el fragmento en que la condición de la lectura libre era *esa* muerte. Por eso, a pesar de todo, Dora encuentra en la interlocución, en el diálogo con Freud, la posibilidad de admitir, ante el otro y ante sí misma, ese sueño, ese deseo. Leer bien: aun a costa de la muerte del padre.

## OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo (Clarín). *La Regenta* Introd. Sergio Beser. Barcelona: Planeta, 1989.
- Fernán Caballero. *Clemencia*. (1850-52) Ed. Julio Rodríguez Luis. Madrid: Cátedra, 1982.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda con un prólogo y una necrología*. Ed. Lorenzo de Cruz Fuentes. Segunda Edición Corregida y Aumentada. Madrid: Imprenta Helénica, 1914.
- Gramuglio, María Teresa. "Un postmodernismo crítico." *Punto de Vista*. 42. Buenos Aires: 1992.
- Isacs, Jorge. *María*. Prólogo de Roberto Giusti. Buenos Aires: Losada, 1982.
- Mármol, José. *Amalia*. Prólogo y notas de Carlos Dámaso Martínez. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Edición, introducción y notas de Adolfo Sotelo Vázquez y Marisa Sotelo Vázquez. Barcelona: Planeta, 1989.