

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor



“TENÍA CORAZÓN”: *DULCE DUEÑO* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Lou Charnon-Deutsch
State University of New York, Stony Brook

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 719 mayo-junio (2006) 325-336 ISSN: 0210-1963

ABSTRACT: This article explores Pardo Bazán's dialogue with realist representational fiction, with its voyeuristic obsessions, by revisiting certain passages in the novel *Dulce Dueño* and reviewing recent feminist scholarship (Bieder, Bacon, Medina and Kirkpatrick) that sees the novel to varying degrees as subversive of the male gaze. While these critics correctly see the novel as gesturing towards modernity, this article examines also its backward glance at earlier woman-plots in relation to feminine subjectivity that imagine various ways to demonstrate that woman tenía corazón.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán. *Dulce Dueño*. Feminismo

TENÍA CORAZÓN: *DULCE DUEÑO* DE EMILIA PARDO BAZÁN¹

Las estériles perspectivas que tiene el matrimonio para una rica heredera burguesa –la cual, después de muchas pruebas auto infligidas, es recluida en un sanatorio–, no es precisamente, cabría pensar, una trama como para prenderle fuego al nuevo siglo. Apenas constituye un argumento en sí: se trata más bien de una serie de viñetas, cada una de las cuales abre la puerta a una sala en la cual los lectores de la ficción decimonónica ya han estado antes, luego a otra y otra con una predecibilidad monótona, rematada por un final que puede hacer a los lectores sentirse como si estuvieran en la rueda de tortura del Emperador Máximo, junto con la santa patrona de la protagonista, Catalina de Alejandría. Pero cuando se lee como un diálogo al mismo tiempo que como una hagiografía, ficción decadente y ficción realista clásica, *Dulce Dueño* se convierte en algo tan interesante como la bizarra novela de Clarín “Las vírgenes locas”, u otras novelas experimentales de final de siglo en diálogo antagonista con la convención narrativa prevaleciente. Lina, la “virgen loca” de *Dulce Dueño*, se rebela contra una vida material y relacionamente baldía, para la que su respuesta final (una vez que ha agotado completamente las ventajas palpables que la sociedad

RESUMEN: Este ensayo explora el diálogo de Pardo Bazán con la ficción representativa realista, con sus obsesiones voyeuristas, revisitando ciertos pasajes de la novela *Dulce Dueño* y revisando investigaciones feministas recientes (Bieder, Bacon, Medina y Kirkpatrick) que consideran la novela como una subversión, en distintos grados, de la mirada masculina. Mientras que estos críticos ven en la novela, acertadamente, un ademán hacia la modernidad, se examina también aquí su ojeada retrospectiva hacia anteriores tramas que exploran la subjetividad femenina y que imaginan varias maneras de demostrar que la mujer tenía corazón.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán. *Dulce Dueño*. Feminismo.

moderna le ofrece) es un radical desembarazamiento y auto-cancelación, dejando a los lectores con lo que Kathy Bacon ha descrito como una “autotanatografía” (375).

Tras esta autotanatografía, se detecta un notorio aburrimiento por el peso de una tradición narrativa que construía el cuerpo femenino como parte del mundo exterior, el cual los novelistas inspeccionaban con la absorta atención del anatomista de la famosa pintura de Enrique Simonet “El anatómico”. Escalpelo en mano, el sabio y anciano doctor examina calmadamente el corazón que acaba de extraer del hermoso cadáver femenino que se encuentra tendido sobre la mesa de autopsias, cuyo cabello cae en cascada al lado de la espátula. “Tenía corazón”, como el cuadro se titulaba originalmente, apareció en 1895 en la revista *Ilustración Ibérica*²(ver imagen), después de lo cual se convirtió en un emblema de la doble obsesión decimonónica con el cuerpo y el corazón de la mujer. Paralelo al célebre interrogante de Freud “Was weil das weib?” (1922) , y junto con preocupaciones sobre la subjetividad y la pasividad femeninas, la obsesión de Simonet se filtra hasta el siglo veinte de la mano de su pintura –la cual fue utilizada por la artista feminista Barbara Kruger en su famosa composición “No Radio” en 1990. Quiero explorar aquí el diálogo que entabla Pardo Bazán con la ficción representativa realista, con sus obsesiones voyeuristas, revisitando ciertos

pasajes de la novela *Dulce Dueño* y revisando investigaciones feministas recientes (Bieder, Bacon, Medina y Kirkpatrick) que consideran la novela como una subversión, en distintos grados, de la mirada masculina. Mientras que estos críticos ven en la novela, acertadamente, un ademán hacia la modernidad, este artículo examinará también su ojeada retrospectiva hacia anteriores tramas sobre la subjetividad femenina, que imaginan varias maneras de demostrar que la mujer "tenía corazón".

En lo que respecta al argumento, el exasperante final de la novela se encuentra prefigurado por su introducción hagiográfica, un resumen de la vida y el martirio de Santa Catalina de Alejandría narrado por los dos hombres responsables del cuidado y la educación de Catalina, protagonista de la novela y homónima de la Santa. El libro abre con un imperativo, "Escuchad", que sirve como título de la primera parte. Es una tarde tormentosa y los tres personajes reunidos alrededor del fuego están dispuestos a oír un relato, el cual parece surgir ante ellos desde un pequeño "objeto maravilloso" que reposa

sobre la mesa, y que representa en relieve la figura de una Santa Catalina suntuosamente ataviada. El cuento, sin embargo, deriva de un texto que uno de los hombres lee en voz alta. La invocación es, por tanto, a escuchar una narración escrita comunicada oralmente, al tiempo que se contempla un hermoso retrato femenino como el que Pardo Bazán evidentemente había admirado en casa de su amigo el Conde Munter³. En el retrato, Santa Catalina lleva una corona de diamantes y posa de pie al lado de una rueda de tortura, atributo de su martirio: dos símbolos de gloria que, juntamente con su "cabello color de miel por los hombros", viajan a través de los siglos en lo que el Magistral Carranza llama su "historia", el escéptico Polilla una "patraña" ficticia, y Lina una cautivadora "leyenda". Lina está ansiosa por oír la historia de su homónima; acallando una de las muchas interrupciones, solicita que se la cuenten en la manera que ella quiere, aparentemente deleitándose en todos sus detalles sensuales y orientalistas, a los cuales responde "¡Me gusta Catalina Alejandrina!" (53).



Lo que confunde a los lectores modernos, no obstante, son las sucesivas capas narrativas que hacen difícil saber con exactitud qué versión de la historia es la que Lina escucha. Aunque el Magistral la está leyendo de un libro, se han colado algunos detalles ajenos, detalles, nos dice, que el "autor" –en una ambigua referencia– probablemente desaprobaba. Las vidas de santos eran a menudo relatos sumarios, como la de Santa Catalina que la propia Pardo Bazán publicó alrededor de las mismas fechas en que apareció *Dulce Dueño*, y hacían falta algunos retoques para animarlas: "Tal vez al transcribir aquí su lección se deslicen en ella bastantes arrequives de sentimiento o de estética que el autor reprobaría" (48). La notación "bastantes arrequives de sentimiento o de estética" se refiere presumiblemente a las caprichosas adiciones del Magistral, pero la frase "al transcribir aquí su lección" deja abierta la posibilidad de que el transcriptor incorporara sus propios adornos; dicho de otro modo, implica añadidos al texto realizados por un autor implícito cuya primera palabra es "Escuchad": una orden que, a pesar de su implicación auditiva, está simultáneamente dirigida a los lectores así como a los oyentes sentados junto al fuego, ya que se encuentra libre del cuerpo del texto. Hay por tanto tres posibles capas narrativas, cada una con su propia ambigüedad: la historia débil e incompleta tomada de una *vidas de santos*, leída por el Magistral Carranza (posiblemente una referencia indirecta a la versión de la vida de Santa Catalina por la propia Pardo Bazán); la historia embellecida con los detalles que Carranza explica como necesarios para aclarar ciertos "puntos dudosos" y por tanto reforzar la lógica narrativa de la historia (pero que, según él promete, estarán libres de "prolijidades"); y finalmente la historia que nos llega a nosotros con el probable agregado de los adornos del transcriptor que el "autor" (quien quiera que éste sea) tal vez desaprobaba, y que de hecho incluyen "prolijidades". Al colocar a Lina dentro de la historia (ella escucha hablar a Carranza y añade importantes comentarios; no está leyendo la novela que nosotros leemos) y simultáneamente fuera de la misma (reacciona con deleite a los retoques sentimentales y estéticos, como si ella fuera uno de los supuestos lectores de la novela a quienes también se dijera "Escuchad"), parece que somos confrontados por una paradoja narrativa que nos obliga a considerar cuidadosamente qué diferencia marca quién narra qué a quién.

El embellecimiento del texto incluye detalles suntuosos y minuciosos del cuerpo de Santa Catalina y especialmente de sus ropas, descripciones que no intentan meramente complacer a los oyentes/lectores rellenando el texto del cual lee

Carranza, sino justificar la admiración y los deseos lascivos de los muchos pretendientes de la Santa, y por consiguiente ayudar a convertir esta historia–patraña–leyenda en un tipo apropiado de narrativa que los lectores de ficción realista reconocieran a pesar de sus "prolijidades" modernistas. Antes de embarcarse en la búsqueda del amor, Catalina es la perfecta esquiwa centrada en sí misma, que desdeña a todos los pretendientes y prefiere estar sola (es decir, sola con sus eunucos masculinos). En otras palabras, la Santa futura, que "prefería aislarse y cultivar su espíritu y acicalar su cuerpo" (52), es siempre vista por alguien incluso en sus momentos más íntimos, y al final de su historia hay toda una hueste de testigos frente a sus exóticos encantos. Cuando está sola en sus aposentos privados, sus únicos testigos son los guardas negros, pero cuando luce la perla gigante de Cleopatra, se nos dice que "hubo en la ciudad una oleada de envidia y de malevolencia" (53). Finalmente, en la última escena, Catalina se presenta ante un mar de hombres reunidos para ponerla a prueba y asistir a su ejecución: la guardia pretoriana, César Augusto, los sacerdotes y sabios de Alejandría, y la gente, tanto cristianos como paganos, todos están presentes para contemplar tanto su sabiduría como su belleza física y las refinadas ropas y joyas de la futura mártir:

Venía más ricamente ataviada que nunca, surcada por ríos de perlas, que se derramaban por su túnica blanca con realces argentinos, como espumas de un agua pálida. Su velo también era blanco, y coronaba su frente ancho aro todo cuajado de inestimables barekets o esmeraldas orientales, traídas del alto Egipto, cerca del Mar Rojo... Lucía en su garganta la perla de la reina de Egipto, y al pecho la Cruz (82).

Pardo Bazán nos ofrece el cuerpo de Catalina como lugar donde los deseos convergen y se funden, colapsándolo todo en una extática y trascendente vía láctea. El cuerpo de Catalina nunca llega a ponerse en la rueda designada para torturarla, pero debe morir, a manos de un esclavo negro que aprieta su cabello entre sus puños y la decapita. Su sangre mana a borbotones, "en lago de blancor lunar, hecho de claridades de astro y de alburas de nube plateada y plumajes cisneos" (102). Como una metáfora de los lectores que devoran a la mujer fascinante de la ficción decimonónica, aquellos que presencian el despojo de Catalina simbólicamente se transmutan en ella, nadando en su cuerpo y por lo tanto abrazando la "ciencia y verdad" que fluían de su mente. Mientras su cabeza flota en esta piscina de blanca sangre del conocimiento, la multitud, pasmada, se acerca: "sin recelo ya,

bañaban su frente y sus brazos hasta el codo, empapaban sus ropas" (102). Lanzando sobre la ciudad entera un encantamiento con su poderoso "licor fermentado y confortado con especias que los exaltase" (102), Catalina parece el antídoto perfecto para la Niña Chole de Valle Inclán en su *Sonata de estío* (1903), una novela que Pardo Bazán evidentemente leyó con cuidado. La bella pero cruel Niña Chole, quien, como Catalina, recuerda a una antigua sacerdotisa: –"aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso" (*Sonata de estío* 384)–, desafía a un negro, miembro de la tripulación, a saltar al agua y matar un tiburón a cambio del premio que ella ha ofrecido. Mientras el tiburón lo devora y el agua espumea y se vuelve roja con su sangre, la Niña Chole sonríe y arroja el dinero del premio desde la borda. En la novela de Pardo Bazán semejantes toques modernistas son inconfundibles, excepto que es el verdugo negro quien degüella la garganta de la inocente virgen blanca, y Catalina es el opuesto de la malévola y exótica princesa maya cuya vida es una cadena de hazañas y poses perversas. El virginal "cuerpo de cisne" de Catalina flota en "el lago de candor", su cabeza "sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor y se expandían, acusando con su halo de sombra la palidez de las mejillas y el vidriado de los ojos ensañadores de la virgen" (103). Así finaliza la hechicera historia de la vida de Santa Catalina, un experimento del exceso narrativo modernista, pero asimismo una persistente especulación sobre el cuerpo de una mujer que, a través de la muerte, revela hasta qué punto su "corazón" es requerido simbólicamente para cumplir un papel transformador en la existencia de los hombres.

La historia de Lina sigue una trayectoria similar a la de su homónima, con una atención semejante a su cuerpo pero con menos resonancias valleinclanescas, y con desviaciones significativas de la convención narrativa tradicional que habitualmente asociamos con las novelas del siglo diecinueve. Para los lectores del siglo veinte, tal vez cansados de argumentos tradicionales, no habrá sorpresa alguna en el final de la novela: no hay ninguna espera desalentada para ver a la mujer antes virginal, ahora perdida, dar su último y fatal paso al arrojarse a los brazos de un amante, marido, chulo, o a las vías del tren, sólo un lento martirio auto-impuesto que ha hecho estremecerse a algunos lectores y confundido a los críticos⁴. Aquí están por completo ausentes la sensación de un perdición inminente y la concomitante excitación que experimentamos mientras seguimos la espiral descendente de Emma Bovary

(*Madame Bovary*) o Isidora Rufete (*La desheredada*). Pardo Bazán nos niega los placeres de la angustiosa expectación, por medio de la visión anticipada de la muerte de la homónima de la heroína en las secciones que abren *Dulce Dueño*. Con este gesto explícito de adelantar el argumento, Pardo Bazán obliga a los lectores a ver la historia de Lina como una repetición de una muerte, merecida o no, como la que las heroínas del siglo diecinueve usualmente sufren, pero la cual es a la vez significativamente distinta. Las nuevas capas narrativas incorporadas en la historia de Lina compelen a una contemplación de la atribución narrativa que cuestiona la convención literaria decimonónica. De alguna manera, el giro repentino desde la tercera persona, que relata la historia de Santa Catalina, hacia la primera persona narrativa de Lina, en el cuerpo de la novela, nos hace conscientes de la ausencia casi total de la primera persona femenina en la ficción realista, planteando la pregunta ¿qué diferencia implica el que, por una vez, una mujer tenga el control tanto de su cuerpo como de la historia en torno a su cuerpo, así como de su deseo de trascender ese cuerpo a toda costa?⁵

Aparentemente se trata de una diferencia grande, ya que existe un cambio sorprendente en el detalle descriptivo entre ambas mitades de la novela. En su perspicaz lectura de *Dulce Dueño*, Kathy Bacon apunta que la historia de Lina nos desafía a revalorar la tradición voyeurista hagiográfica inherente en el relato sobre Catalina de Alejandría, puesto que, al contrario que su homónima, Lina está plenamente a cargo de su auto-demolición: "Lina se desprende de la mirada letalmente objetualizadora del hagiógrafo-pornógrafo solamente a través de un acto de auto-tanatografía mediante el cual escribe su propia muerte simbólica" (375). En contraste, la narración inicial de la historia de Catalina es, como Bacon anota, un cuento relatado por hombres, con un argumento sexual que caracteriza el martirio como una violación desplazada. Yuxtaponiendo las dos narraciones, Pardo Bazán invita a los lectores a percibir el subtexto de la violencia sexual existente en la tradición hagiográfica y por tanto "demistificando la historia de la santa, como una proyección pornográfica del sufrimiento y muerte femeninos" (379). Por otra parte, los lectores podrían objetar que la tradición hagiográfica descrita por Bacon no es más voyeurista y patriarcal que las convenciones narrativas del realismo clásico del diecinueve, quizá suscitando menos placer sádico, pero fuertemente dependiente del tipo de placer voyeurista provocado por la escena de Ana Ozores desperezándose sobre su piel de tigre en *La Regenta*, o por la de Fortunata sorbiendo un huevo mientras su futuro

seductor la espía desde en hueco de la escalera en *Fortunata y Jacinta*. Espiar a una mujer sola es de hecho el cuadro fundamental en muchas de las novelas decimonónicas, y Lina, presentando un inventario de sus joyas y sus ropas, para luego introducirse en un baño perfumado, remite ricamente a esta tradición:

Todas las noches, a solas, encerrada en mis habitaciones, me doy una fiesta a mí misma. Me despojo de los crespones, visto trajes exquisitos, de color, y me prendo joyas. He hecho transformar y aumentar, a mi capricho, las de doña Catalina. Libres de sus pesadas monturas, ahora los brillantes y las esmeraldas son flores de ensueño o pájaros de extraño plumaje; las perlas salen húmedas de su gruta marina, y algún grueso solitario, pendiente de sutil cadenilla invisible, esmaltada del color de la piel, cuelga lo justo para iluminar como un faro el nacimiento del seno... Antes de todo, he entrado en el baño, preparado por mí, y en el cual he vertido a puñados las pastas suaves de almendra, los espumosos afrechos, y a chorros los perfumes, todo lo que el cuerpo gusta de absorber entre la tibia dulzura del agua. Uno de mis primeros refinamientos ha sido, ¿es esto refinamiento?, colar el agua de mi baño al través de filtros poderosos, para no bañarme en ese légamo en que generalmente se baña Madrid... el poco Madrid que se baña. Encendidas las estufas, radiante de luz eléctrica mi tocador, paso a él envuelta en la tela turca. Lienzos delgados y calientes completan la tarea de enjugarme, y ligera fricción pone mi sangre en movimiento. Me extiendo en la meridiana, enhebrándome en una bata de liberty blanco y encajes. (127)

Las secuencias de Lina dándose a sí misma una fiesta nocturna traen a la memoria un número sin fin de escenas de espejos en las novelas realistas, una convención que lleva a los lectores a imaginar que los personajes, y no ellos, son los que obtienen placer de ese reflejo, como John Berger nos recuerda (51). Por ejemplo, el espejo de Valerie Marneffe en la afamada novela de Balzac *La prima Bette* (*Cousin Bette*, 1847) es su compañía constante, tal y como lo son los imaginarios consumidores de sus encantos: "Valerie –nos recuerda el narrador a los lectores– es una triste realidad de la vida, pintada hasta el más mínimo detalle. Desafortunadamente este retrato no la salvará de la locura de enamorarse de aquellos ángeles de suave sonrisa, mirada melancólica, rostro inocente y cofres para corazones" (150). Valerie está enamorada de sí misma, pero al poner un capullo de rosa en el centro de su corpiño "en el más primoroso de los suaves pliegues", se imagina a sus espectadores masculinos; su ademán es suficiente para "hacer

bajar los ojos a cualquier hombre por debajo de los treinta" (221). Valerie, conforme a Jenijoy La Belle, tiene una relación personal con su espejo, pero que al final es meramente el reflejo en el ojo de un hombre: "esa relación se vuelve importante (de hecho básica) sólo porque el cristal es un sustituto conveniente y objetivo de los hombres que establecen una explicación para su existencia, y esa razón de ser es, finalmente, la de ser un artículo de consumo" (57). La Gwendolyn de George Elliot en *Daniel Deronda* es también propensa a mirarse en el espejo, pero, según el narrador nos asegura, su gesto es el de una modelo, posando para un retrato que muchos verán y disfrutarán: "Gwendolen... tenía una ingenua complacencia en su agraciado ser, para la cual ninguna sino la más dura de las santidades tendría alguna indulgencia, en una joven que había visto todos los días un reflejo placentero de sí misma tanto en la adulación de sus amigos como en el espejo" (16). Susan Kirkpatrick observa astutamente, por el contrario, que la subjetividad de Lina no se construye en el espejo como un signo para los hombres a su alrededor, sino que más bien Lina se mira a sí misma "buscando descifrar y tal vez controlar su significado" (126). Al mostrarse enteramente ante sus propios y complacidos ojos en el cristal, Lina se convierte en una "voyeurista de su propia auto-construcción" (Bieder "Contesting the Body" 12).

Aunque al celebrar su cuerpo Lina no está imaginando el efecto que éste tendrá en futuros pretendientes que, supone, la verán, el atractivo sensual de esta escena arroja una amplia red sobre los lectores tanto masculinos como femeninos de *Dulce Dueño*. Lina quiere sentir el sensual roce de las joyas, las telas y el agua perfumada, y los lectores están obviamente asistiendo a esas escenas cargadas eróticamente. Pero mientras Lina al principio parece confirmar el placer de la mirada (si bien la suya propia) dirigida a la mujer, clásica empresa de la ficción realista cuya "colonización" corporal femenina es notoria, al final lo rechaza como lugar del placer, y niega su centralidad para su búsqueda. Al llevar a cabo un tipo de auto-aniquilamiento radical, cancela voluntariamente su cuerpo para convertirse en un objeto de deseo merecedor de su amante incorporado, de su "Dulce Dueño". Al hacerlo, sugiero, construye la casa/novela del siglo diecinueve como indigna de tenerla a ella –hermosa, inteligente, pobre convertida en princesa–, como su ama. Cuando Lina "se retira de la representación" no sólo niega a los lectores la conclusión narrativa de la tópica leyenda de la virgen-mártir "cuyo cuerpo reificado ofrece una tranquilizadora quietud estética" (Bacon 183), sino que también alerta a los lectores

sobre sus expectativas incumplidas. En otras palabras, Pardo Bazán desafía a los lectores, incluso a los de su propia ficción anterior, a examinar críticamente sus expectativas de consumo novelístico. La atracción sexual se disuelve paulatinamente en la versión moderna de la historia, a medida que el asunto del corazón de Lina ocupa la escena principal y que su búsqueda del amor perfecto resulta en una degradación ininterrumpida de su cuerpo como foco de interés (Medina 297). Su corazón no es un objeto de carne como el extraído del hermoso cadáver por el anatomista de Simonet, más bien Lina ha arrancado su corazón-historia de la pintura del anatómico y la ha elevado a una esfera más alta donde su preciosa subjetividad puede ser explorada en sus propios términos. Como Susan Kirkpatrick señala, "Pardo Bazán claramente reivindica el derecho de una mujer a ser el sujeto y el centro de la búsqueda modernista, más que a permanecer en sus márgenes como un objeto o un Otro monstruoso" (Kirkpatrick 120). Del mismo modo, Maryellen Bieder describe a Lina como un "sujeto discursivo autónomo... [N]o renuncia a su libertad interior, a su derecho de autodefinirse y a su placer sexual y espiritual, independiente de los hombres" ("Divina y perversa" 15).

La historia de la búsqueda de un compañero adecuado por parte de Lina nos recuerda que Pardo Bazán contribuyó a formar, así como fue formada por, una tradición literaria realista obsesionada con las elecciones sentimentales de las mujeres. Pero al final de su ilustre carrera, los personajes femeninos independientes que habían hecho su aparición tentativa hacia la última década del siglo diecinueve (como Fe en *Memorias de un solterón*), desaparecieron de su ficción, o fueron victimizadas y marginalizadas como criaturas patéticas y vanas, como Annie en *La sirena negra* (1908), cuya arrogancia es castigada con la violación. No es que Pardo Bazán abandonara su ideal de una mujer superior, algo que está perfectamente claro en *Dulce Dueño*, sólo que le fue progresivamente más difícil encontrar cómo encajar a tal mujer en la matriz social que había sido su centro en los años 1890s. En la primera década de la nueva centuria, expresó frecuentemente su decepción con la decadencia política y moral que España estaba experimentando. Pero en lugar de basar sus narraciones en las luchas socio-políticas que emergían a su alrededor, escogió relatos de un individualismo exquisito, cuyos protagonistas sobresaldrían por encima de la realidad banal y corrupta de la vida cotidiana española. Por ejemplo, acerca de *La Quimera* ella explica: "Estoy persuadida de que en una vida humana lo único que interesa es lo que descubre la individualidad. Lo que nos es común con todos los de

nuestra especie carece de valor, si no le imprime su sello distintivo de carácter" (citado en Clèmessy 1:203). Para las mujeres excepcionales e individualistas que Pardo Bazán imaginó en sus últimas novelas, no obstante, no podía existir un Mauro Pareja, el perfecto pretendiente de *Memorias de un solterón*, un hombre terrenal capaz de la profundidad espiritual y el total compromiso hacia el amor equitativo que había sido el ideal de Pardo Bazán desde su lectura de John Stuart Mill. En *Dulce Dueño*, especialmente, la protagonista de Pardo Bazán rechaza a los hombres del todo, y se dedica completamente a la noción de un amor místico del tipo que su autora tanto admirara en el *Ángel Guerra* de Pérez Galdós.

Publicada en 1911, *Dulce Dueño* fue la última novela larga de Pardo Bazán. ¿Cómo es que en 1911 Pardo Bazán imagina la solución para este amor en una forma muy parecida a la de María de Zayas en "La esclava de su amante" o Teresa de Jesús en sus descripciones del camino espiritual de la mística? ¿Fue simplemente, como sugieren algunos críticos, porque *Dulce Dueño* fue escrita durante su época espiritual, supuestamente iniciada a comienzos del novecientos? La respuesta a esta pregunta radica no sólo en las exploraciones espirituales de Pardo Bazán, las cuales, después de todo, son una constante en su ficción en prosa, sino asimismo en los tipos de personajes masculinos que proyecta para cortejar a sus excepcionales caracteres femeninos del nuevo siglo. La figura idealizada o "dulce dueño" que Lina crea para sí misma cuando los hombres terrenales le fallan es una figura de exceso y delirio, tan imposible que incluso fracasa como solución narrativa, pone nerviosas a las feministas (Mayoral 39) y agudiza la oscuridad de la novela. Sin embargo, es importante entender que todo el peso de la narración apuntaba hacia la búsqueda amorosa de esta mujer: no importa que tan surreal parezca a los lectores, Lina la siente y la proclama en alta voz, y desafía al patriarcado por el derecho a comprenderla como algo real para ella.

Si, como sostiene Paula Marantz Cohen, lo que distingue la ficción modernista es un personaje central que es "generalmente definido por medio de su completa alienación de lazos familiares, o de una subjetividad intensa y abarcante que oscurece o desvía radicalmente esos lazos" (179-80), podemos claramente considerar *Dulce Dueño* como una novela modernista. Su reconocimiento de la ficción decadente, notablemente *A rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884), la cual desarrolla la misma trayectoria desde los vínculos familiares hasta el esteticismo extremo y finalmente hacia la exaltación

religiosa (Bieder "Divina y perversa" 9), revela la duradera fascinación de Pardo Bazán con las nuevas corrientes literarias. Incluso más que las novelas realistas clásicas del diecinueve, *Dulce Dueño* también muestra signos de un creciente malestar con los acuerdos de género reinantes, y un reconocimiento de la superioridad femenina y de la perspicacia intelectual opuesta a la inferioridad afectiva e interrelacional masculina. La perfección femenina es asociada con el concepto de madurez interrelacional, pero con el fin de ver este atributo como la piedra de toque de la superioridad femenina, en *Dulce Dueño* Pardo Bazán libera por completo a sus heroínas Catalina de Alejandría y Lina Macareñas de responsabilidades familiares. Ningún pariente depende emocionalmente de Catalina ni de Lina, ambas tienen el tiempo y el dinero para dedicarse a cualquier actividad o adquirir cualquier posesión que les resulte llamativa. Aunque están rodeadas de belleza, riqueza y acceso al conocimiento, ambas mujeres se sienten en cambio incompletas porque, como los decadentes caracteres femeninos de *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, aspiran a ser devoradas por un amor absoluto y envolvente al que poder rendirse con el abandono total de una esclava. Desean sacrificar su autonomía y patrimonio en favor de algo que es evanescente y considerado enfermizo en muchas novelas sobre mujeres pero que apunta a una fusión que superaría, paradójicamente, la diferencia de género. El problema de Lina es, no obstante, que no hay un Otro con quien ella pudiera unirse sin que ello acarree una pérdida de la subjetividad por parte de uno u otro. Por tanto el vuelco de Lina hacia el amor místico puede leerse como un rechazo de la pasividad extrema que la fusión con el Otro implica en un paradigma freudiano de sujeto-objeto (puesto que Lina reconoce la imposibilidad de encontrar alguna vez el amor humano que ha buscado incesantemente y que la aceptaría como un sujeto verdadero), o también como un reconocimiento de que la pasividad extrema es indispensable en la formación de un amor completo (puesto que ella encuentra el amor en su "dulce dueño" espiritual). En lugar de ver la elección final de un objeto amoroso por parte de Lina como una revocación de la subjetividad femenina que fracasa en suplantar el modelo jerárquico y patriarcal de la diferencia de género, la cuestión es si podemos leer su sacrificio como un movimiento que pasa más allá del paradigma sujeto-objeto hacia un concepto intersubjetivo de las relaciones humanas que, en palabras de Jessica Benjamin, trasciende la identidad de género (39).

La clave para establecer la más convincente de estas dos lecturas depende de cómo interpretemos la conclusión de la

búsqueda de la realización amorosa por parte de Catalina y de Lina. Para decidir qué lectura traduce mejor la postura de la novela acerca del deseo y la subjetividad femeninos, sus historias de amor (o, mejor dicho, sus historias sobre el amor) deben ser desenredadas, comenzando por la narración del martirio de Santa Catalina. La magnífica Catalina se retuerce infelizmente en su trono en forma de león hecho de oro y mármol, vestida con largos velos de lino bordado con plata. ¿De qué le sirven su riqueza, su belleza y su biblioteca? Su alma ansía arder con un gran amor, pero ¿para quién? "¿Dónde encontrar esa suprema belleza de la forma que según Plotino trasciende a la esencia?" (57-59). De manera similar, Lina, homónima de Catalina, se complace en decorar su cuerpo y su hogar con objetos raros y costosos, pero sin experimentar la satisfacción que anhela. Lo que falta es un gran amor para iluminar su alma: "Para mí ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario... me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño" (131).

Combinando su admiración por el mito de la espléndida Catalina de Alejandría, varios filósofos griegos y romanos, y las aventuras místicas de Santa Teresa de Ávila, Pardo Bazán imagina este encuentro entre dos mujeres soberbias y el amante perfecto como una mezcla entre lo erótico y lo sublime. Por ejemplo, a Catalina le dan una poción –que simboliza su herida amorosa– hecha del veneno que un rabioso escorpión acaba de "eyacular":

Un horrible bicharraco se destacó del grupo y avanzó. Catalina le miró fascinada, con grima que hacía retorcerse sus nervios. La forma de la bestezuela era repulsiva, y la Princesa pensaba en la muerte que su picadura produce, con fiebre, delirio y demencia. Veía al insecto replegar sus palpos y erguir, furioso, su cauda emponzoñaba, a cuyo remate empezaba la eyacuación del veneno, una clara gotezuela. Ya creía sentir la mordedura, cuando de súbito el escorpión, amansado, acudió a la mano raigambrosa que Trifón le tendía, y el asceta, estrujándolo sin ruido, lo mezcló y amasó con el óleo (71).

Frotando el ungüento sobre su corazón, sufre una conversión instantánea y es súbitamente capaz de sentir amor: "sintió que al fin el Amor, como un vino muy añejo cuya ánfora se quiebra, inundaba su alma y la sumergía" (67). La hermosa aparición masculina (Jesús en "marfil vivo") de quien se enamora, sin embargo, la rechaza al principio. El Jesús que finalmente pone el anillo del desposorio místico en su dedo es un

niño. Impávida, Catalina experimenta el éxtasis mientras el niño trepa a su regazo y la acaricia: "Un delirio se apoderó de las potencias de Catalina y las dejó embargadas" (74).

Catalina resplandece de pronto, un deslumbrante icono maternal, unida en un vínculo de amor perfecto con el hijo-amante. Su consecuente martirio puede verse como una victoria sobre la mediocridad y la cortedad de visión porque le permite fundirse en un amor perfecto y eterno tanto con el hijo como con el hombre. Al igual que el hombre de hojalata en *El Mago de Oz*, por fin ha conseguido un corazón; y sin embargo es difícil pensar en esas "místicas nupcias" como un logro, ya que el "rapto" sólo dura un segundo y el bebé-esposo desaparece sin una palabra de reconocimiento (es un niño, después de todo, y su mano debe ser guiada por su madre para poner el anillo en el dedo de Catalina). Por toda esa extrañeza decadente, el matrimonio simultáneo con el niño y el hombre, su voluntad de sacrificarlo todo por amor y su dispersión final en los corazones de todos, pueden ser leídos como una alegoría de la heroína burguesa del siglo diecinueve. Por una parte, muestra lo que Kristeva llamaría un culto a la sublimación, "un proceso que neutraliza el cuerpo, las pasiones, y todo lo que evoca, más o menos cercanamente, a la familia-cuna de los deseos" (325-26). Por la otra, marca la muerte del ser y la sujeción de la subjetividad femenina a una familia sagrada que invoca indirectamente a su homóloga terrenal. Según Kristeva, una idealización derrumbada revela el acoso que la produjo originalmente (28). En este sentido *Dulce Dueño* se halla impregnada de un tipo de persecución de lo femenino que justifica el exceso de su bizarra conclusión y es por tanto, como muchos textos de autoras mujeres, una ventana trasera a la desilusión femenina por el patriarcado.

En su soledad, Lina Macareñas ha desarrollado un anhelo similar por el amor perfecto. Desea paladear la miel y el néctar que emanarán de este amor y que la obnubilarán: "el Dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme" (131). Como la pasión que busca la Laura Pampa de Rosalía de Castro (*El Caballero de las Botas Azules*), la atracción de este amor consistirá en su fortaleza, unicidad y enigma: "Él también poseerá su fuerza propia. Será fuerte en algún sentido. Algo le distinguirá de la turba; al presentarse él, una virtud se revelará, virtud de dominio, de grandeza, de misterio" (131). Siendo una rica heredera, Lina puede permitirse el lujo de ser melindrosa al seleccionar un compañero de entre sus muchos "procos", y describe en detalle los defectos y la falsedad de cada uno. Cada aventura fallida se lee como una

parodia en miniatura de una novela decimonónica centrada en una mujer: uno por uno, el idealismo, la atracción sexual y la amistad son evidenciadas como virtudes superficiales que sólo enmascaran ligeramente la hipocresía masculina. Cuando al final descubre este amor de otro mundo, Lina está preparada para abandonar totalmente el ámbito de lo material y experimentarlo al máximo. Poseída, fundida y abrasada por el amor, es recluida en la institución mental más cercana, donde pretende llevar una vida enteramente contemplativa.

El primer interés de Lina, un tenor de ópera llamado Cristalli, es rápidamente descartado por su vulgaridad. Su voz celestial la deja sin aliento, "hasta tal punto me avasalla. Anhelo morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino... apremiándole" (153) pero este Lohengrin imaginario es realmente sólo un "muñeco" del que Lina ha colgado momentáneamente "la tela de un devaneo psíquico..." (154). Después de escucharle interpretar, se detiene a imaginar su parranda tras el concierto, regodeándose en el éxito de su recital, atraciéndose de comida, champán y "flamencas" que, ella supone, forman parte del séquito del divo. Lina no está interesada en convertirse en uno de sus "apasionados" (154).

El primer pretendiente serio de Lina, Hilario Aparicio (un juego de palabras: "aparición jocosa") es un ardoroso anarquista que predica el compromiso social y que elogia su inteligencia, pero quien, cuando todo está dicho y hecho, codicia su dinero más de lo que admira sus talentos y su belleza. Hilario es la declaración más rotunda de la insatisfacción de Pardo Bazán con el progreso político que criticó tan a menudo en sus ensayos y en su ficción. Si Lina escogiera a Hilario, le asegura su anterior instructor, se sentiría doblemente realizada como mujer, porque expresaría su amor no por un sólo hombre sino por toda la humanidad (158). Pero cuando discute por vez primera el asunto amoroso con Hilario, averigua que sus ideas son muy similares a las de su conservador tutor, quien cree que la "sagrada tarea maternal" de las mujeres las priva de ser algo más que meras discípulas de los hombres. A pesar de que Lina no tiene ninguna intención de seguir las recomendaciones de su mentor respecto de los convenios de género, burlescamente conduce a Hilario a creer que le corresponde la labor de tomar la materia prima que constituye su deseo e infundirle un alma masculina. Para poner a prueba su integridad, le propone que se junten en una unión perfecta, renunciando por completo a su fortuna y viviendo únicamente para su trabajo revolucionario, el "triunfo de los ideales". Hilario muestra rápidamente la hipocresía de sus ideales políticos al sugerirle

que, por razones de decoro, él sea puesto a cargo de la administración de la fortuna de ella, provocando una respuesta regocijada en Lina: "No pude contenerme. Solté una risa jovial, victoriosa... Un marido como otro cualquiera, ante la iglesia y la ley. Porque así, yo le pertenecía, y mis bienes lo mismo, o al menos su disfrute" (171). Como compañero sentimental, Hilario deja asimismo mucho que desear, tanto física como espiritualmente. No es sólo que sus ideas sobre el matrimonio sean corruptas, sino que nada de él atrae físicamente a Lina. Huele a perfume barato y a betún, y se ha vestido con exceso para su encuentro. Sus botas nuevas y sus guantes crujen desagradablemente, sus ojos miopes miran tímidamente por encima de sus gruesos lentes, que han dejando una marca a cada lado de su nariz. De baja estatura y de pecho hundido, simplemente no tiene nada que lo haga recomendable para una mujer excepcional en busca de un ideal hermoso. Al desechar a Hilario, Lina rechaza la construcción del argumento intencional y verdadero de la novela doméstica centrada en la mujer. ¿Sacrificarse a un marido que ni merece la pena ni es físicamente atractivo? ¿Caer bajo el embrujo del compromiso político del hombre educado? ¿Poner sus bienes en las manos de un esposo? Nuestra mecenas del siglo veinte responde con un sonoro "nunca".

A continuación, Lina se encuentra atraída por su primo José María, quien le evoca el amor fantasmagórico que el legendario Audalla sintiera por Daraja o Saide por Saida. Conducida por su "moro", se deja seducir por Granada y, especialmente, por la Alhambra. Con su silencio misterioso, su embriagador perfume, sus fuentes y su mármol blanco, la Alhambra demuestra a Lina el tipo de amor extravagante y envolvente que sus sentidos le dicen que debe existir. El "sentido de lo femenino" de José María le permite imitar los papeles que mejor se adaptan a su guión amoroso: "Mientras la noche descende, clara y cálida, forjo mi novela alpujarreña. José María empieza a producirme el mismo efecto que la Alhambra; disuelve, embarga mi voluntad. Hay en él una atracción oscura, que poco a poco va dominándome" (194). Mas justo cuando Lina comienza a experimentar el vértigo de la rendición al "dominio arcano" que José empieza a ejercer sobre sus sentidos, lo sorprende saliendo cautelosamente de la alcoba de su criada, llevándose otro chasco acerca de las razones y el deseo de los hombres. ¿Por qué, se pregunta, todos los caballeros y las damas de la literatura del Siglo de Oro se apresuraban en casarse? El matrimonio se le presenta entonces como algo repugnante puesto que no consigue creer en la existencia de un hombre que pueda hacer a una mujer

olvidar que, como esposa, es legalmente un cero a la izquierda. Pese a que ansía el amor, algo que ella imagina como una bella isla llena de grutas, arroyos y verdes paisajes, siente la certeza de que nunca será arrastrada hasta sus orillas, porque si se casa perderá su libertad tanto física como espiritual en favor de su "dueño": "Casarse será tener Dueño... ¿Dulce Dueño?... El día en que mi pulmón reclame aire bravo, me querrá mansa y solícita... La libertad material no es lo que más sentiría perder. Dentro está nuestra libertad; en el espíritu..." (178).

Tras la decepcionante experiencia con su sensual primo, Lina decide eliminar el contacto físico entre hombre y mujer de su ideal sobre el amor perfecto. La repulsión femenina hacia el sexo, un tema recurrente en muchas novelas decimonónicas sobre mujeres, encuentra su expresión más exagerada en la lección sobre anatomía de Lina. Con objeto de entender por qué la gente se avergüenza incluso de hablar acerca de ello, busca la ayuda de un médico que pueda explicarle a ella, una virgen, el acto sexual en todo detalle, utilizando libros e ilustraciones para enseñarle lo que que necesita saber a fin de determinar si el sexo y el amor son compatibles. Una hora en la oficina del doctor es suficiente para convencer a Lina de que sobran los motivos para que la especie humana se ruborice ante el coito: "[p]or algo pesa sobre ello la reprobación religiosa; por algo la sociedad lo cubre con tantos paños y emplea para referirse a ello tantos eufemismos... No se coge con tenacillas lo que no mancha" (208). Dando un paso más, Lina insiste en que el doctor le describa todos los tipos de perversiones de que los humanos son capaces: "las anomalías de museo secreto, las teratologías primitivas, hoy reflorecientes en la podredumbre y el moho de las civilizaciones viejas; los delirios infandos, las iniquidades malditas en todas las lenguas, las rituales infamias de los cultos demoníacos" (210). "¡Nunca! ¡Nunca!" promete horrorizada ante la abyección del acto sexual (211).

La búsqueda de amor de Lina la conduce seguidamente a experimentar el ideal de una amistad desprovista de sexualidad con el ambicioso abogado Agustín Almonte. Al contrario que Hilario y José María, Agustín no necesita la fortuna de Lina y no está interesado, por lo menos al principio, ni en saciar un deseo sexual, ni en casarse, ni en propagar la especie. Él busca más bien una amiga, una "amazona" o reina social para ayudarlo a conseguir sus ambiciones políticas. "Nuestra fuerza", la convence, "nos la dan las mujeres" (240). ¿No tenía Hernán Cortés a su fiel compañera Marina?

A ojos de Agustín, formaban la pareja perfecta, ya que Cortés "necesitaba a doña Marina, su conocimiento del ambiente, su lealtad para prevenir emboscadas y traiciones" (241). Agustín está ciego ante la colonización de la colaboradora femenina que esta clase de compañerismo conlleva, y cuando esta relación basada en la amistad ya no le satisface, confiesa atrevidamente su amor a Lina y le pide que se case con él. Tan grande es su amor, declara, que está preparado incluso para sacrificar su vida. "¡Qué dicha, arrostrar peligros por ti! ¡Salvarte, a costa de mi existencia!" (248). En cambio, cuando la barca en que se hallan zozobra y Lina trata de abrazarse al cuello de su amante, él la empuja brutalmente para salvar su propia vida. Al final se ahoga y Lina es rescatada, pero cualquier ilusión acerca de la existencia de un amor absoluto en escala humana termina en catástrofe. Una vez más, Lina se descubre como el objeto de un amor que se queda corto ante su ideal, y determina renunciar ya completamente al amor humano.

En los vaivenes de las búsquedas amorosas de Lina, *Dulce Dueño* llega a la conclusión de que el amor terreno es imposible porque las palabras de los hombres nunca se corresponderán con sus actos. En el último capítulo Lina se ha curado de su búsqueda de un hombre al que amar, y en su lugar vuelve los ojos hacia el cielo. Puesto que ninguno es lo bastante bueno para ella, y ser rica no significa ventaja alguna, deja su casa y se desprende de su patrimonio. Y dado que la hermosura es meramente un atributo físico y no espiritual, paga a una prostituta para que destroce su rostro con el tacón de su bota, con el fin de sacrificar su hermosura a Dios y así demostrar su creencia en una forma más alta de belleza: "La Belleza que busco... ni se rompe, ni se desgarrar. La Belleza ha empezado a venir a mí. El primer sacrificio, hecho está" (269). Todos los hombres que ha conocido solamente la han querido para saciar sus necesidades económicas o físicas; su amor se reduce a una simple sed de poder sobre su cuerpo, su voluntad y los bienes que posee. Su solución, comprensiblemente repulsiva a los lectores modernos, es realmente sólo una versión extrema del tópico final convencional de tantas novelas de escritoras que documentan la insatisfacción femenina con sus opciones de vida. Como en las narraciones de auto-aniquilación que constituyen el grueso de las ficciones domésticas femeninas del siglo diecinueve, aquellos que se adelantan para sacar el mayor beneficio del encierro de Lina son los hombres más próximos a ella: su tío, quien la ha internado en la institución mental con el propósito de reclamar sus riquezas para su hijo y para sí,

y su consejero espiritual y albacea, quien puede usarla como modelo para mostrar lo malo que el mundo se ha vuelto ahora que las mujeres han empezado a pensar por sí mismas:

Yo veo descollar entre sus pecados una gran soberbia y un gran personalismo. Es el mal de este siglo, es el veneno activo que nos inficiona. Usted se ha creído superior a todos, o, mejor dicho, desligada, independiente de todos. Además ha refinado con exceso sus pensamientos. De ahí se originó la corrupción. Sea usted sencilla, natural, humilde. Téngase por la última, la más vulgar de las mujeres. No veo otro camino para usted, y tampoco habrá penitencia más rigurosa (275).

Es peligroso para una mujer erigirse como una individualidad orgullosa, fuerte, ser independiente y refinar sus aptitudes intelectuales. Su confesor le aconseja, en lugar de todo esto, ser simple, natural y humilde. Obviamente el problema de "este siglo", según él, es el mismo que en la centuria decimonónica, la cual enviaba un mensaje idéntico a esta mujer independiente y voluntariosa (y "perdida").

Como sus predecesoras, *Dulce Dueño* es una historia sobre las "fantasmagorías de amor" (210) que son esenciales para la subjetividad femenina, como se despliega en los textos de autoras mujeres. Este amor es un concepto turbulento que debe más al misticismo extravagante de Santa Teresa que a las filosofías de Platón y Plotino citadas por Pardo Bazán, o incluso a Kant, Hegel y Freud, quienes, afirma Kristeva, han arrebatado al amor su "bendita locura" (8). Dados los orígenes de la novela en la convención social y sexual del siglo diecinueve, puede que ésta no sea sino un complejo y contradictorio relato de sublimación y también de sacrificio. En su idealización del otro (o sea su creación de un Dios perfecto al que amar), Catalina sigue el mismo camino hacia la sublimación que muchas de las heroínas que la preceden. Al igual que ellas, define el auto-castigo y la purificación como peculiarmente beneficiosos y por consiguiente deseables para las mujeres. La diferencia entre esta obra y las ficciones domésticas de escritoras anteriores es de grado más que de tipo. El amor perfecto es accesible en *Clemencia* de Fernán Caballero solamente a la mujer que controla sus deseos y que practica la auto-negación como una virtud, mientras que en *Dulce Dueño* está sólo asegurada a la mujer que ha mutilado, literalmente, su cuerpo. En *Elia* de Fernán Caballero, la heroína encuentra el espacio para construir una imagen propia idónea únicamente al retirarse a un convento, dejando a sus confundidos parientes preguntándose por su decisión. En

Dulce Dueño, la protagonista en busca de amor es encerrada en una institución mental por quienes la temen y la odian por lo que les ha hecho a los hombres. La "nueva mujer" en los albores del siglo veinte es sencillamente una versión extrema del tradicional ángel del hogar de la novela doméstica, cortando el patrón para otros futuros relatos represivos, tales como la extraña *La mujer nueva* de Carmen Laforet (1955).

En conclusión, debido a todos sus toques modernistas y a su fecha de publicación en 1911, *Dulce Dueño* es el cierre ideal para una exploración en la ficción decimonónica por su traición final de la subjetividad femenina que parecía ser su preocupación primordial. Aunque la novela desafía la hegemonía masculina y problematiza la diferencia sexual, sus imágenes nupciales y su desenlace reinscriben el texto en los discursos de género de los cuales intenta desligarse. Kirkpatrick ha razonado sagazmente que la escena nupcial imaginaria entre Jesús y Lina que clausura la historia no representa una "borradura del vínculo entre cuerpo y alma, yo y otro, femenino y masculino, sino la reinscripción de un binario jerárquico, otra versión de la pareja heterosexual" (134), y que en consecuencia deshace

los gestos deconstructivos del cuerpo en la novela. Lo que Pardo Bazán ofrece a su heroína es más que nada un intercambio de sumisión, de la autoridad social a la autoridad divina, o "de la esclavitud del cuerpo sexualmente socializado a la esclavitud de la pureza sexual y de la pureza espiritual requeridas para el matrimonio con Dios", como lo expresa Raquel Medina (292). El valor material ha sido reemplazado por el valor espiritual, pero la obediencia ciega se mantiene como la raíz del aprendizaje de Lina. El hecho de que la autora ve el estado mental último de Lina como una enfermedad (Medina 299) es quizá un avance sobre la apoteosis estática al término de la historia de Santa Catalina, y confirma el juicio de Medina de que "esta reclusión final de la mujer burguesa decimonónica en el espacio privado del espíritu [...] convierte a la novela de Emilia Pardo Bazán en un alegato moralista" (302). Todas las historias de amor directa o indirectamente citadas en el texto, desde las experiencias modernas de Lina, la literatura del Siglo de Oro, la leyenda (Saida y Saide), las vidas de santos (Catalina), hasta la Historia (Hernán Cortés y Pizarro), se reducen a un destilado que participa en lo que aquí se construye como un relato moral sobre la feminidad problemática, interminablemente repetido.

NOTAS

- 1 Agradezco la traducción al español de este documento realizada por Lidia León-Blázquez.
- 2 *Ilustración Ibérica* 13.268 (12 Enero 1895), 28. La pintura de Simonet compendia la fascinación por el cadáver de la mujer (Charnon-Deutsch 240-245). Acerca de las discusiones sobre esta mórbida fascinación por el cuerpo femenino inerte, véanse también *Over Her Dead Body* de Elizabeth Bronfen, *Body Works* de Peter Brooks, y *Idols of Perversity* de Bram Dijkstra.
- 3 En una breve crónica sobre la vida de Santa Catalina publicada en una revista alrededor de las mismas fechas que la novela, Pardo Bazán menciona una imagen específica de Santa Catalina que pudo haber inspirado su descripción en *Dulce Dueño*: "De las

efigies más interesantes que conozco de Santa Catalina es la de oro, esmaltes y pedrería, del siglo XIV, que poseen, en Madrid, los condes de Munter" ("*Santa Catalina*", 1594).

- 4 Por ejemplo, Marina Mayoral, quien, si bien admiró la obra, no parece convencida por la conversión de Lina Macareñas ni por el discurso místico que la acompaña, encontrando en ellos el principal "fallo" de la novela (39).
- 5 Maryellen Bieder observa asimismo que este pasaje confesional del libro es un intento por conferir sentido a su vida pero sin la mediación de un confesor ("*Divina y perversa*" 9). En general los críticos, afirma ella, no han prestado suficiente atención al hecho de que ésta es la primera novela en que Pardo Bazán hace hablar a su heroína en primera persona ("*Divina y perversa*" 12).

Recibido: 28 de abril de 2006

Aceptado: 30 de junio de 2006

BIBLIOGRAFÍA

- Bacon, K. (2005): "Death and the Virgin Martyr: Re-Writing Hagiography in *Dulce dueño*." *Forum of Modern Language Studies*. 41.4. Oxford: Oxford University Press, 375-385.
- Balzac, H. de (2002): *Cousin Bette*. Trad. Kathleen Raine. Intro. Francine Prose. New York: Modern Library.
- Benjamin, J. (1998): *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bieder, M. (2002): "Contesting the Body: Gender, Language, and Sexuality. The Modern Woman at the Turn of the Century." En *Women's Narrative and Film in Twentieth Century Spain: A World of Difference(s)*, Ed. Ofelia Ferrán y Kathleen Glenn. New York y London: Hispanic Issues 27. Garland/Taylor and Francis. 3-18.
- . (2000): "Divina y perversa: La mujer decadente en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán." En *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas. El fin de siglo/el fin de milenio actual*. Ed. Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 8-19.
- Charnon-Deutsch, L. (2000): *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. College Park, Pennsylvania: Penn State Press.
- Clèmussy, N. (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Vol I. *De la teoría a la práctica*. Trad. Irene Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Eliot, G. (1999): *Daniel Deronda*. London: Everyman.
- Kirkpatrick, S. (1999): "Gender and modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce dueño*." En *Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Ed. A. L. Geist y J. B. Monleón. New York y London: Garland Reference Library of the Humanities. 69-82.
- Kristeva, J. (1987): *Tales of Love*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- La Belle, J. (1988): *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell University Press.
- Marantz Cohen, P. (1991): *The Daughter's Dilemma: Family Process and the Nineteenth-Century Domestic Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Medina, R (1998): "Dulce esclava, dulce histérica: La representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán." *Revista Hispánica Moderna* 51, 291-303.
- Mayoral, M. (1989): Intro. Ed.: *Dulce Dueño*. Madrid: Castalia. 7-44.
- Pardo Bazán, E. (1989): *Dulce Dueño*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Castalia.
- . (1973) "Santa Catalina de Alejandría. Virgen y mártir." En *Obras Completas*. II. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Castalia (3ª edición).
- Valle Inclán, R. (1961): *Sonata de estío. Obras escogidas*. Prol. Gaspar Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar.