

## Catolicismo, decadentismo y masoquismo en *Dulce Dueño*. ¿Una novela feminista?

Jo Labanyi  
NEW YORK UNIVERSITY  
jo.labanyi@nyu.edu

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

RESUMEN: La última novela de Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* (1911), ha fascinado a las investigadoras por su reivindicación de un misticismo masoquista que difícilmente se puede reconciliar con el feminismo de la autora. El ensayo propone, de acuerdo con el estudio de Dupont (2018), que el catolicismo de la autora debe ser tomado en serio. Después de examinar la relación ambivalente de Pardo Bazán con el decadentismo finisecular, el ensayo termina por intentar una interpretación de la novela a la luz de la teorización del masoquismo de Gilles Deleuze, para determinar si es posible una lectura feminista de este texto desconcertante.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, catolicismo, decadentismo, masoquismo, feminismo.

ABSTRACT: The last novel of Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* (1911), has fascinated female scholars on account of its masochistic mysticism, which is hard to reconcile with the author's feminism. The essay argues, in keeping with Dupont's 2018 study, that the writer's Catholicism should be taken seriously. After considering Pardo Bazán's ambivalent relationship to fin-de-siècle decadentism, the essay ends by attempting an interpretation of the novel through the theorization of masochism by Gilles Deleuze, in order to ascertain whether a feminist reading of this disconcerting text is possible.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, Catholicism, decadentism, masochism, feminism

### INTRODUCCIÓN

Las contradicciones ideológicas de Emilia Pardo Bazán revelan las tensiones de su época y especialmente de la situación de las escritoras del siglo XIX que, como ha señalado Susan Kirkpatrick (1991), tuvieron que navegar un camino precario entre el respeto al decoro y la reivindicación de los derechos de la mujer. Pardo Bazán destaca por ser una pionera de lo que hoy llamaríamos un feminismo de la igualdad; en sus escritos sobre la mujer, que se multiplicaron a partir de 1889, siempre rechazó el papel relacional de la mujer, que la consideraba solo como apéndice de su padre, marido o hijos, y no como un ser independiente. La contradicción entre sus opiniones progresivas sobre la mujer y su conservadurismo político es solo aparente, puesto que ella percibió, con gran lucidez,

que el liberalismo político fue responsable de consolidar la diferencia sexual a lo largo del siglo XIX. Isabel Burdiel nos recuerda que la derecha (en la juventud de Pardo Bazán, el carlismo; posteriormente, la Iglesia) ofrecía más oportunidades de activismo a la mujer que el liberalismo, que la confinaba al ámbito doméstico (2019, 69).

Más difícil de resolver es la contradicción en la obra y vida de Pardo Bazán entre su feminismo y su profesión de fe católica. En su monografía de 2018, *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*, Denise DuPont ha tomado en serio su religiosidad, hasta el punto de proponer “que las contribuciones de Pardo Bazán al feminismo y al pensamiento y sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hay que entenderlas en el contexto de su compromiso con el catolicismo” (xii; la traducción es mía). El análisis que hace DuPont de los escritos sobre tema religioso de Pardo Bazán –su biografía de San Francisco de Asís (1882), sus libros de viaje *Mi romería* (1888) y *Por la Europa católica* (1902), además de sus opiniones sobre Tolstoi– es convincente. Para DuPont, el inicio de la carrera literaria madura de Pardo Bazán se remonta, no a su ensayo sobre el naturalismo, *La cuestión palpitante*, de 1883, sino a su *San Francisco de Asís (siglo XIII)* del año anterior (2018, 61): un libro que los críticos suelen pasar por alto. DuPont detecta, en la obra de Pardo Bazán en general, un franciscanismo que privilegia la base corporal y material de la fe y del culto (2018, 36-37). La importancia de lo sensorial en la obra de Pardo Bazán ha sido objeto de numerosos comentarios. Si Pardo Bazán admira este aspecto de la visión religiosa de San Francisco de Asís, por el contrario, critica el misticismo de Tolstoi por rechazar el cuerpo y la materia (2018, 102). DuPont define la religiosidad de Pardo Bazán como “una poética católica carnal, popular, litúrgica y social” (2018, 36), que renuncia al yo, no para retirarse del mundo (el caso de Tolstoi) sino para hundirse en sus manifestaciones más humildes e incluso abyectas –un proyecto que la autora no asumió en su propia vida, pero que exploró a través de la heroínas de sus novelas tardías–. DuPont dedica varias páginas (2018, 75-80) a hablar de la dedicación de San Francisco a los leprosos, y del momento en que Dios le pide besar a un leproso como un acto de amor (2018, 75-76). Este episodio de la vida de San Francisco de Asís parece ser la fuente de la escena culminante de la novela pardobazániana de 1890, *La prueba*, la segunda parte de *Una cristiana*, donde la protagonista, en un acto descrito como heroico, supera su repugnancia para besar en los labios a su marido leproso agonizante, como la expresión de un amor que es obra de su voluntad. Para “Clarín”, cada vez más hostil a Pardo Bazán y muy crítico con la novela en general, este momento final era bellissimo (Burdiel 2019, 396). Aunque DuPont no comenta *La prueba*, me parece interesante ver este final como un ejemplo del amor cristiano basado en lo corpóreo y lo material que, según DuPont, es la base del cristianismo franciscano de Pardo Bazán. Sin embargo, nos cuesta hoy en día aceptar este final heroico como un gesto feminista.

Confieso que, para mí, *Una cristiana* y *La prueba* son novelas fallidas, no solo por su antisemitismo hoy en día inaceptable (un tema que cae fuera del alcance de este estudio), sino también por la decisión de narrar el sacrificio heroico de Carmiña Aldao a través de un narrador masculino de personalidad poco atractiva, fascinado por su caso. Susan Walter (2007) ha comentado la frecuencia, en los cuentos de Pardo Bazán, del uso de un narrador

masculino para narrar la historia de una mujer cuya conducta podría parecer censurable pero que el narrador, a veces a través del diálogo con otro hombre, termina por admirar. Para Walter, este uso de una voz masculina como marco narrativo confiere autoridad a lo narrado. Para explorar la contradicción entre el feminismo de Pardo Bazán y su catolicismo, dedicaré el resto de este ensayo al análisis de la última novela de Pardo Bazán, *Dulce Dueño*, de 1911, que termina con un acto de autosacrificio también extremo por parte de la protagonista, pero que tiene el mérito de ser la primera y única novela de Pardo Bazán narrada en primera persona por una protagonista femenina. Por muy problemática que sea la novela, la narración en primera persona por parte de la protagonista nos ofrece una psicología femenina compleja, vista desde dentro.

### PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

Aunque *Dulce Dueño* es una novela poco leída hoy en día, ha atraído una atención crítica desproporcionada precisamente porque choca con la imagen de la Pardo Bazán feminista que queremos cultivar. No es casual que los estudios críticos de la novela sean de autoría femenina: entre otros, Raquel Medina (1998), Marina Mayoral (1989), Susan Kirkpatrick (1999), Maryellen Bieder (2002), Kathy Bacon (2005), Carmen Pereira Muro (2006), Lou Charnon-Deutsch (2006), Ángeles Ezama Gil (2007) y, últimamente, Jennifer Smith en su libro *Women, Mysticism, and Hysteria in Fin-de-Siècle Spain* (2021). Todas las investigadoras reconocen que la novela narra el proceso de autodeterminación de la protagonista, Lina, que, después de conseguir la independencia económica cuando hereda la fortuna de su tía (de quien resulta ser hija ilegítima), rechaza todos los “guiones de felicidad” –para citar el análisis de Sara Ahmed de cómo la sociedad nos promete la felicidad si nos conformamos con unos modelos de vida convencionales (2010)– que le ofrecen sus varios pretendientes.

Pero las mismas investigadoras concluyen, decepcionadas, que el final de la novela es una claudicación por parte de Pardo Bazán. En este final, Lina se hace pisotear por una prostituta para destruir su belleza, renuncia a su fortuna, y consiente su confinamiento en un manicomio donde finalmente encuentra el amor supremo que ha estado buscando en la unión mística con Jesucristo, su “dulce dueño”. Kathy Bacon intenta salvar la novela, proponiendo que la voz narrativa en primera persona le da a Lina la posibilidad de ser autora de su historia, aunque esta sea, no una autobiografía sino una “autotanatografía” (2005, 380): la historia de la muerte del yo. Raquel Medina (1998, 301-302) y Carmen Pereira Muro (2006, 157) se preguntan si la novela podría ser vista como un ejemplo de la *écriture féminine* propuesta por el feminismo francés, pero el feminismo de la diferencia exaltado por Irigaray, Cixous y Kristeva no encaja con el feminismo de la igualdad pardobazanianiana. Jennifer Smith justifica la representación en esta novela del misticismo como una vía de autorrealización femenina porque contradice la opinión médica de la época que equiparaba el misticismo con la histeria, una enfermedad vista como típicamente femenina que requería la supervisión médica masculina (2021, 150-189). Pero la novela termina con Lina confinada en un manicomio, sometida precisamente a la supervisión médica. Además, Lina no ha elegido este final; su tío la ha hecho confinar

en un manicomio para poder apoderarse de su fortuna. Han sido documentados casos de internamiento arbitrario parecidos en la España de la época (Huertas 2016, 114).

### LA DEFENSA DEL MARTIRIO FEMENINO

El problema principal suscitado por el “exasperante final de la novela” (Charnon-Deutsch 2006, 326) es que la historia de Lina se presenta, desde el principio, como una versión moderna de la vida de Santa Catalina de Alejandría, filósofa y mártir cristiana que murió de una manera espectacularmente cruel, despedazada por una rueda armada con cuchillos. Pardo Bazán profesó en varias ocasiones su devoción especial a esta santa y mártir, por ser patrona de los filósofos y por el gusto estético representado (según la leyenda) por su palacio noble suntuoso y su vestimenta y joyas lujosas. Ángeles Ezama Gil reproduce una entrevista de 1911 (la fecha de publicación de *Dulce Dueño*) con Carmen de Burgos en que Pardo Bazán reconoce: “Yo amo mucho la figura de Santa Catalina. En las Torres la tengo esculpida en piedra, con su tocado bizantino” (Ezama Gil 2007, 171). El prólogo de Luis Araujo Costa a la edición póstuma de 1925 de los *Cuadros religiosos* de Pardo Bazán, que terminan con una hagiografía de Santa Catalina de Alejandría, nos cuenta que su hija Carmen había guardado, después de su muerte, unos asientos de una sillería bordados por su madre “con la efigie de Catalina de Alejandría sobre fondo de oro” (1925, 16). Es difícil imaginar a Pardo Bazán bordando; la anécdota nos revela otra faceta de su personalidad compleja. El primer capítulo de *Dulce Dueño*, que sirve de prólogo (narrado por un narrador omnisciente) antes de entrar en la novela como tal (narrada por la protagonista Lina), es una versión de la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría publicada por Pardo Bazán originalmente en *Blanco y Negro* en 1901 y re-editada póstumamente, con sus otros *Cuadros religiosos*, en 1925. En la novela, la biografía de la santa toma la forma de un manuscrito redactado por el canónigo Carranza, quien lo lee en voz alta a petición de Lina, que acaba de descubrir que su nombre de pila verdadera es Catalina (el nombre de la presunta tía de la cual es hija ilegítima), y además ha encontrado en la capilla de la mansión de su tía (ahora suya) una placa renacentista con la imagen de la santa, pintada de esmalte y oro y con joyas incrustadas en su ropa, probablemente modelada sobre una imagen parecida que Pardo Bazán vio en la casa de los Condes de Munster (Charnon-Deutsch 2006, 335 n. 3). “Deseando estoy saber algo de mi Patrona,” Lina le dice a Carranza (Pardo Bazán 1911, 6).

Entonces el final sacrificial de la historia de Lina está pre-escrito –solo que la novela termina con la muerte del yo de Lina, y no su muerte física, al entregarse al amor divino–. El camino de perfección adoptado por Lina en la última parte de la novela, que la lleva a servir a una ciega indigente y su nieta y a cuidar de la niña cuando contrae la viruela, es un viaje interior; rechaza el trato con los frailes carmelitas del convento cercano (1911, 284). El sacrificio del yo a través de la inmersión en lo abyecto tiene que ser un acto independiente. En este final, vemos un eco de la novela galdosiana *Nazarín* (1895); las dos novelas nos dejan con la duda sobre si su protagonista es un santo o un loco (una santa o una loca): “tal vez es igual,” dice Lina en el último diálogo de la novela (1911, 296).

Pardo Bazán habló sobre las mártires del primer cristianismo en dos ocasiones: en su discurso en el Congreso Pedagógico de 1892, publicado en *Nuevo Teatro Crítico* (1892c), y en su discurso de 1916 en la Residencia de Estudiantes, posterior a *Dulce Dueño*, “El porvenir de la literatura después de la guerra” (Smith 2021, 176). En ambas ocasiones, recurrió al ejemplo de las mártires del primer cristianismo para desmentir la visión contemporánea de la mujer como un ser pasivo y sumiso. El discurso de 1892 repite el tópico decimonónico, que Mónica Burguera identifica en textos españoles por primera vez alrededor de 1840 (2012, 176-178), de que el cristianismo ha salvado a la mujer del despotismo oriental: “La grande obra progresiva del Cristianismo [...] fue emancipar la conciencia de la mujer, afirmar su personalidad y su libertad moral de la cual se deriva necesariamente la libertad práctica” (Pardo Bazán 1892c, 36). Incluso, Pardo Bazán añade, en el primer cristianismo, la Iglesia “enseñó á la mujer á afirmar su independencia espiritual *usque ad efusionem sanguinis*” (1892c, 37). Con estas palabras, Pardo Bazán elogia el primer cristianismo por haber incitado a la mujer a desobedecer las normas vigentes, y a afirmar su voluntad en el espacio público hasta la muerte si fuera necesario. En el discurso de 1916, Pardo Bazán declararía que el primer cristianismo alentó a las mujeres a ejercer el liderazgo, y que el misticismo les permitió un tipo único de autoafirmación (Smith 2021, 176).

## LA MUERTE DEL YO

Entonces, hay que tomar en serio las afirmaciones de Pardo Bazán de que el cristianismo no está reñido con la emancipación de la mujer –aunque estas citas hablan del primer cristianismo y no de la Iglesia de su tiempo, que ella reconoce haber traicionado este impulso igualitario originario (1892c, 37)–. Pero queda el problema de cómo interpretar el “exasperante final” de *Dulce Dueño*, en que Lina cede su voluntad a su “dulce dueño”, Jesucristo: “Hágase en mí tu voluntad...” son las últimas palabras de la novela (1911, 297). Desde el principio de la novela, Lina busca un “dulce dueño” ante el cual ceder su autonomía, lo cual, para ella, es la definición del amor: una definición difícil de reconciliar con el feminismo y con la insistencia de Pardo Bazán, en otros textos, en que la mujer debe ser considerada como un ser independiente. Lina despidió a sus dos primeros pretendientes: el primero por hipócrita, al decir que quiere compartir con ella sus planes regeneracionistas cuando realmente quiere su dinero (además, tiene mal gusto); el segundo cuando ella, después de dejarse seducir por sus encantos físicos, le sorprende saliendo de la habitación de su criada. El tercer pretendiente, con el cual llega a entablar un noviazgo, es un caso más complejo: él le promete una relación de amistad y cooperación asexual parecida a la de John Stuart Mill con Harriet Taylor, que Pardo Bazán tanto admiraba; pero no puede ocultar su deseo sexual hacia ella y despierta en Lina deseos perversos, que la llevan a provocar situaciones peligrosas para ver si él realmente es capaz de arriesgar su vida por ella, lo cual termina con la muerte de él. Aparte de la decepción de Lina al descubrir que él se niega a salvarla cuando su barco naufraga en el lago Lemán, en Ginebra, donde ella ha pagado al barquero para sacar el barco precisamente en un día de tormenta, este episodio sugiere que, de alguna manera oscura, Lina está buscando la anulación del yo a través de la muerte.

El resto de la novela –su autodegradación pisoteada por una prostituta a petición suya; su renuncia a su fortuna; el sacrificio de su orgullo de clase al ponerse al servicio de una indigente y su nieta; y la inmersión en lo abyecto al aceptar su confinamiento en un manicomio– se puede explicar como un intento de expiar su culpa por haber provocado la muerte de su último pretendiente, además de la continuación de su búsqueda del amor perfecto. En ambos casos, lo que busca es la muerte del yo. El último paso que Lina tiene que dar antes de alcanzar la fusión con un “dulce dueño” divino es aprender a amar al prójimo –algo que consigue atendiendo a la niña enferma de viruela–. Sin embargo, esto no la conduce a una vida dedicada a aliviar el sufrimiento ajeno (como fue el caso de San Francisco de Asís o del Nazarín galdosiano), sino a una vida interior, cortadas todas las relaciones con el mundo, en que se siente disolver en una unión mística con Jesucristo, descrita como un desposorio. Las palabras usadas para describir esta unión mística (calcadas de Santa Teresa) indican un placer en el dolor –“quiero tu dardo, tu cuchillo”; “hiéreme, hazme pedazos” (1911, 280, 290)– que equiparan el martirio (la rueda de Santa Catalina: “hazme pedazos”) con el goce supremo. Incluso, el amor al prójimo se describe, no como la solidaridad con los demás, sino como la interiorización del dolor ajeno como propio (1911, 289), aumentando el dolor para alcanzar un placer sublime.

### DECADENTISMO Y CATOLICISMO

¿Qué pasa con este masoquismo? ¿Es compatible con el feminismo? Los deseos perversos de Lina suscitados por su relación con su tercer pretendiente son, para mí, lo más interesante de la novela, sobre todo porque son narrados por el sujeto femenino que los experimenta. La deuda de *Dulce Dueño* con el decadentismo –sobre todo el francés, que Pardo Bazán conocía bien– ha sido señalada en varios estudios sobre la novela: Bieder (2011), Charnon-Deutsch (2006), Smith (2021, 173-175) y sobre todo Ezama Gil (2007) que ha demostrado que el principal motivo de atracción de la literatura decadente para Pardo Bazán fue su énfasis en los efectos sensoriales fuertes para producir una estética exquisita. La otra parte de la novela más lograda, para mí, es cuando Lina, al heredar la fortuna de su tía, prueba sus nuevos vestidos y joyas lujosos, deleitándose en sus colores y texturas, y congratulándose de su buen gusto innato. El camino de perfección de Lina la obliga a renunciar a sus gustos exquisitos, pero Pardo Bazán, como autora de la novela, no renuncia a ellos en ningún momento. Ezama Gil ha observado que el protagonista de la novela anterior de Pardo Bazán, *La quimera* (1905), está fascinado con la pintura *Salomé* de Gustave Moreau, una pintura admirada en la novela decadentista de Joris-Karl Huysmans, *Á Rebours* (2007, 191-192). Ezama Gil nos recuerda también que, en 1910, el año antes de publicar *Dulce Dueño*, Pardo Bazán reseñó el estreno madrileño de la *Salomé* de Oscar Wilde, con música de Richard Strauss, en el periódico argentino *La Nación* (2007, 191). La perversidad latente de Lina emerge cuando, en su primer encuentro con su tercer pretendiente, compara su bella cabeza con la de San Juan Bautista en un plato ante Salomé –algo que Lina describe como “Cosa altamente estética” (1911, 208)–.

Ezama Gil nos cuenta también que, en su conferencia en la Residencia de Estudiantes de 1916, Pardo Bazán vinculó el decadentismo con el catolicismo:

Los caracteres de esta literatura [...] fueron el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral [...], y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales y un catolicismo, no diré que tal cual lo aprobaría un obispo algo escrupuloso, pero catolicismo al fin, opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror (Ezama Gil 2007, 197-198).

En la misma conferencia, Pardo Bazán reconoció que el decadentismo la atraía por expresar “las emociones místicas, amorosas y sentimentales” a través de espíritus rebeldes cultos y superiores (citado en Smith 2021, 174). John Kronik ha señalado que, en el tercer tomo de su estudio *La literatura francesa moderna* (1911), publicado en el mismo año que *Dulce Dueño*, Pardo Bazán –cada vez más interesada en la literatura católica– defendió a Verlaine por ser uno de los poetas franceses católicos más admirables de su día, junto con Baudelaire y Barbey d’Aureville, por explorar un misticismo nacido del agotamiento sensorial –un catolicismo de “cáscara amarga” producto de la atracción/repulsión hacia el pecado (Kronik 1966, 424-425)–. Esto Kronik lo resume de manera elocuente: “Pardo Bazán dio una acogida positiva a expresiones de tendencia religiosa vestidas de ropa muy poco ortodoxa” (1966, 424; la traducción es mía).

Lo que encontramos en *Dulce Dueño* no es exactamente un rechazo del racionalismo que “[mira] al materialismo con náusea y horror”, sino, más bien, una fascinación con aquello que produce náusea y horror, descrito con una sensibilidad exquisita que lo convierte en algo trascendental y sublime. Si en su relación con su tercer pretendiente Lina sublima el deseo sexual en un deseo perverso de la muerte, después de la muerte de este paga a un médico para que le muestre ilustraciones gráficas del acto sexual en sus libros científicos, incluyendo todas las perversiones posibles. Por un lado, esta inmersión en lo abyecto la incita a seguir un camino de perfección espiritual, como un acto de rechazo de las funciones fisiológicas del cuerpo; pero, por otro lado, le proporciona una fascinación perversa con aquello que produce horror y náusea, anticipando su purificación final al hundirse en lo abyecto. En este sentido, *Dulce Dueño* explora procesos psicológicos extremadamente complejos. En su reseña de julio de 1892 de la novela *Là-bas* de Huysmans, en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, Pardo Bazán rechazó la novela por atea, sacrílega, satánica y antipática (1892b). Sugiero que *Dulce Dueño* puede haber sido un intento, por parte de Pardo Bazán, de escribir una novela decadente que fuera una contrapartida católica a lo que le haya causado repulsión en la obra de Huysmans. Sugiero también que puede haber sido un intento de escribir una novela decadente que corrigiera la tendencia misógina del decadentismo –de ahí la elección de una protagonista y narradora femenina–.

### ¿UN MASOQUISMO FEMINISTA?

Podemos hablar de una novela decadente femenina, entonces; pero ¿se puede decir que *Dulce Dueño* es una novela decadente feminista? La respuesta depende de lo que entendamos por masoquismo. Para Freud, el masoquismo es “una expresión de la naturaleza femenina” que, cuando ocurre en un sujeto masculino, supone la adopción

de una posición típicamente femenina (1961 [1924], 161-162; la traducción es mía). El tipo de masoquismo que más le interesa a Freud es el “masoquismo moral”, provocado por un sentido inconsciente de culpabilidad que busca aliviarse mediante el autocastigo (1961 [1924], 165-70). Es evidente el deseo de Lina de expiar su culpabilidad por la muerte de su último pretendiente, pero, si seguimos el análisis de Freud, esto la colocaría en una posición típicamente femenina; es decir, pasiva. Sin embargo, en su libro *Female Perversions* (1991), Louise Kaplan ha sugerido que la perversión femenina consiste en adoptar una feminidad estereotípica para disfrazar el intento de satisfacer unos deseos considerados como masculinos. Quisiera proponer que el masoquismo aparentemente femenino de Lina, al buscar la muerte del yo a través de la abyección, puede ser leído como el disfraz que le permite ejercer una agencia masculina.

Esta interpretación de la novela –que reconozco ser polémica– se apoya en el conocido estudio del masoquismo de Gilles Deleuze, *Lo frío y lo cruel*, que rechaza la lectura freudiana, primero, al insistir que el masoquismo no es una inversión del sadismo sino un impulso totalmente distinto, y segundo (especialmente relevante al caso que nos concierne aquí), al disociarlo de la feminidad. En su análisis de la novela corta *La Venus de las pieles* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch, gracias a la cual el masoquismo adquirió su nombre, Deleuze observa que el protagonista es masculino y que la escenificación de sus deseos masoquistas, lejos de ser una renuncia del poder, le permite controlar los encuentros sexuales. Lo que hace especialmente sugerente la lectura de *Dulce Dueño* a la luz del texto de Deleuze es su propuesta de que el masoquismo, además de ser un impulso masculino, contiene un elemento místico: cuanto mayor la renuncia (dolor), cuanto mayores las ganancias (placer) (1991, 120). Para Deleuze, la característica principal del masoquismo es la espera: el aplazamiento del momento de placer (1991, 70-71). De ahí la frialdad del masoquista. En *Dulce Dueño*, la soberbia de Lina, que se cree superior a cualquier pretendiente posible, hace de ella una mujer fría. Los deseos perversos que experimenta con respecto a su tercer pretendiente tienen por trasfondo los Alpes, donde ella busca las cumbres nevadas y los glaciares, especialmente los lugares con peligro de avalancha. Al rechazar a sus pretendientes (y causar la muerte del último), Lina revela tendencias no sádicas, sino masoquistas; lo que está rechazando es la posibilidad de encontrar el amor que, sin embargo, busca. Es cierto que tiene buenas razones para rechazar a sus dos primeros pretendientes; sin embargo, parece haber decidido de antemano rechazar a cualquier pretendiente que se le acerque. Podríamos leer esta actitud como un intento de posponer la unión culminante una y otra vez, siendo capaz de disfrutar del placer solo después de haber pasado por una serie de situaciones humillantes autoinfligidas. De ahí que la unión culminante coincida con el final de la novela. Al igual que la narración de Sacher-Masoch, *Dulce Dueño* es la historia de una espera, de una postergación, del placer constantemente diferido. La obra de Sacher Masoch es casta, Deleuze insiste, porque lo que se enfatiza no es el climax sino su aplazamiento (1991, 33).

Para Deleuze, el masoquismo es un proceso de desexualización (1991, 52) que, sin embargo, está acompañado por un proceso de resexualización que convierte lo desexualizado en objeto de sexualización (1991, 117). Dicho de otra manera, “Eros se



desexualiza a través de la humillación, para producir un Thanatos resexualizado” (Deleuze 1991, 120; la traducción es mía). Esto me parece una descripción perfecta del camino de perfección de Lina, que culmina con la unión mística –altamente erotizada– con Jesucristo en las últimas páginas, después de un proceso largo de renunciadas y humillaciones. Deleuze sugiere que el masoquismo pasa por una etapa de observación científica, antes de alcanzar la contemplación mística (1991, 33). Esta etapa de observación científica Sacher-Masoch la denomina –en una frase muy sugerente– “el reino helado del cristianismo” (Deleuze 1991, 52; la traducción es mía), con lo cual parece aludir al autoanálisis requerido por la confesión (Sacher-Masoch era católico). Para depurarse y poder alcanzar un estado contemplativo, Lina se impone el repaso clínico de los libros científicos del médico e intenta confesarse dos veces, con su antiguo confesor y, antes de emprender su camino de perfección en un lugar perdido de la meseta, con un fraile en la iglesia del barrio (los dos se niegan a absolverla). Para Deleuze, el masoquismo no significa la anulación del mundo ni su idealización, sino su suspensión o denegación (1991, 72). Al final de la novela, Lina es plenamente consciente de que está en un manicomio sometida al control médico, pero pone este conocimiento en paréntesis para poder disfrutar de la unión mística finalmente alcanzada con su “dulce dueño” divino. Esta suspensión o denegación de la realidad material lleva al masoquista al fetichismo, definido por Freud, según Deleuze nos recuerda, como la creencia en una realidad fantaseada, encarnada en un fetiche, a sabiendas de que la realidad material la contradice. “No puede haber masoquismo sin fetichismo,” Deleuze concluye (1991, 32; la traducción es mía). Si el masoquismo conlleva necesariamente el fetichismo, ¿cuál será el fetiche en que Lina se apoya en la novela de Pardo Bazán? Propongo que esta es la función de la placa renacentista esmaltada que representa la historia de Catalina de Alejandría, encontrada por Lina en la capilla de su presunta tía y cuya descripción abre la novela. Para Deleuze, el arte masoquista tiene una calidad altamente plástica porque, al posponer el placer, congela la realidad; en este sentido, la placa renacentista se presta a ejercer esta función.

La lectura de *Dulce Dueño* que ofrezco aquí, de manera tentativa, es una deconstrucción a la luz del análisis deleuziano del masoquismo que evidentemente Pardo Bazán no pudo conocer. Deleuze teoriza el masoquismo como una perversión masculina, a diferencia de su asociación habitual con la mujer. El masoquismo masculino analizado por Deleuze es una perversión, porque el hombre suele ocupar una posición de poder con respecto a la mujer. El masoquismo femenino no es perverso porque consiste –como lo reconoció Freud– en acatar las normas sociales según las cuales el rol “natural” de la mujer es la sumisión al hombre. Si interpretamos el masoquismo de Lina en *Dulce Dueño* como un caso de masoquismo femenino, entonces hay que admitir que la novela es una claudicación por parte de la Pardo Bazán feminista. Pero si leemos la trayectoria de Lina como una ilustración *avant la lettre* de la descripción deleuziana del masoquismo masculino, quizá podemos decir que su masoquismo perverso es lo que, paradójicamente, le permite ocupar una posición masculina. En este caso, la novela podría ser leída como una novela feminista: una novela feminista perversa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*, London, Routledge.
- Araujo Costa, Luis (1925): "Prólogo", en Emilia Pardo Bazán, *Cuadros religiosos*, Madrid, Pueyo, 1925.
- Bacon, Kathy (2005): "Death and the Virgin Martyr: Re-writing hagiography in *Dulce Dueño*", *Forum of Modern Language Studies*, vol. 41, pp. 375-385.
- Bieder, Maryellen (2002): "Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", en Carme Riera, Meri Torrás, e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las letras hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Valencia, Ediciones ExCultura, pp. 7-19.
- Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.
- Burguera, Mónica (2012): *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*, Madrid, Cátedra.
- Charnon-Deutsch, Lou (2006): "'Tenía corazón': *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arbor*, vol. 182, núm. 719, pp. 325-336.
- Deleuze, Gilles (1991): "Coldness and Cruelty", en *Masochism*, New York, Zone Books, pp. 7-138.
- DuPont, Denise (2018): *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press.
- Ezama Gil, Ángeles (2007): "La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, núm. 5, pp. 171-205.
- Freud, Sigmund (1961 [1924]): "The Economic Problem of Masochism", en *The Ego and the Id and Other Works*, vol. 6 de *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado y traducido por James Strachey, Londres, Hogarth Press / Institute of Psycho-Analysis, pp. 155-170.
- Huertas, Rafael (2016): "'You Will Have Observed That I Am Not Mad': Emotional Writings inside the Asylum", en L. Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 111-119.
- Kaplan, Louise J. (1991): *Female Perversions: The Temptations of Madame Bovary*, Nueva York, Doubleday.
- Kirkpatrick, Susan (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- Kirkpatrick, Susan (1999): "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*", en Anthony L. Geist y José B. Monleón (eds.), *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Nueva York, Garland, pp. 117-139.
- Kronik, John (1966): "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", *PMLA*, vol. 81, pp. 418-427.

Mayoral, Marina (1989): "Introducción", en Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia, pp. 7-44.

Medina, Raquel (1998): "Dulce esclava, dulce histórica: la representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 51, pp. 291-303.

Pardo Bazán, Emilia (1892a): "Una opinión sobre la mujer", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 15, pp. 71-81.

Pardo Bazán, Emilia (1892b): "Huysmans: *Allá abajo*", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 19, pp. 99-109.

Pardo Bazán, Emilia (1892c): "La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y sus diferencias", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22, pp. 14-59.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *Dulce Dueño*, Madrid, V. Prieto.

Pereira Muro, Carmen (2006): "Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, núm. 4, pp. 153-177.

Smith, Jennifer (2021): *Women, Mysticism, and Hysteria in Fin-de-Siècle Spain*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press.

Walter, Susan (2007): "The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán", *Hispania*, vol. 90, pp. 10-20.