

## Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán

Carmen Pereira Muro  
(TEXAS TECH UNIVERSITY)

Mediante su aceptación de lo que en cualquier caso es una mímica inevitable, Irigaray vuelve sobre sus pasos planteando un parasitismo sobre el segundo poder. La suya es una escenificación teatral del mimo: imitando la imitación impuesta a las mujeres, la sutil estrategia especular de Irigaray (su imitación es el *reflejo* de todas las mujeres) pretende *deshacer* los efectos del discurso falocéntrico precisamente *exagerándolos*. Su estrategia fundamentalmente paradójica recuerda a la de las místicas: si la sumisión miserable de las místicas constituye su liberación, la crítica que Irigaray hace del machismo, mediante la excesiva imitación de su discurso, puede ser una respuesta al encorsetamiento a que nos somete el machismo. (Moi 1999: 149)

En la introducción a su edición de *Dulce Dueño*, la novela de 1911 de Emilia Pardo Bazán, Marina Mayoral afirma que “[p]or ser la última de sus novelas largas y por el tratamiento que da al tema del amor, *Dulce Dueño* se configura ante nosotros como un testamento literario de doña Emilia.” (1989:32). En este trabajo me propongo enfatizar este carácter testamentario de la última novela de Pardo, no sólo por su cronología y su temática amorosa, sino porque este texto encierra una compleja revisión del pensamiento en torno a la mujer y la escritura que Pardo había ido elaborando a lo largo de su prolongada carrera literaria, dejando abiertas una serie de problemáticas en torno al género, la identidad y la escritura que siguen siendo polémicas en la teoría feminista contemporánea.

Consecuente con su feminismo liberal burgués, Pardo aseveraba que en literatura sólo hay individuos, y las diferencias entre escritura masculina y femenina se debían tan sólo a diferencias culturales, es decir, a la deficiente educación recibida por las mujeres, que se debía subsanar colocándolas en pie de igualdad con los hombres<sup>1</sup>. La escritura en sí carecía por tanto de género<sup>2</sup>. En palabras de Maryellen Bieder:

<sup>1</sup> Así, critica la falta de igualdad, la condena de la mujer a recibir una educación “diferente”, en artículos claves de su feminismo como “La mujer española”: “[L]ejos de aspirar el hombre a que la mujer sienta y piense como él, le place que viva una vida psíquica y cerebral, no sólo inferior, sino enteramente diversa.” (Pardo Bazán 1999: 89).

<sup>2</sup> Visible, por ejemplo, en su rechazo de términos como “literata” o “poetisa”, que considera que unen de una forma despectiva y denigrante a mujer y escritura, a favor del uso de términos masculinos para ambos sexos. Así, insiste en llamar a Rosalía de Castro “poeta”, y no “poetisa” (*De mi tierra* 13), y a Avellaneda la califica de “poeta de alto vuelo [...] aplaudidísimo autor dramático [...] hablista correcto y puro [...]” (“La cuestión académica” 75).

She formulates authorship as an ungendered activity and seeks to erase the difference between her writings and those of her male confreres. Early in her writing career, she takes the public position that “Dentro del terreno literario no hay varones ni hembras” (Bieder 1993: 19).

Esta aspiración a igualarse con el hombre implicaba que el modelo ideal y universal de cultura para Pardo era el ya existente canon masculino de cultura, como lo muestra con su ejemplo personal de penetración y asimilación de espacios tradicionalmente masculinos como el Ateneo de Madrid, la Universidad, la Real Academia —de la que se declara “candidato perpetuo” (“La cuestión académica” 81)—, o la novela realista-naturalista, género “masculino” del que se convierte en adalid, y que le valdrá el reconocimiento de sus contemporáneos como “escritor varonil”<sup>3</sup>.

Sin embargo, como voy a proponer en este trabajo, en *Dulce Dueño* Pardo, propiciada por las ambigüedades del nuevo lenguaje literario del modernismo, parece replantear las posibilidades de una escritura femenina<sup>4</sup>. Escritura que, queriendo permanecer dentro de los márgenes de la “alta cultura” o “escritura de calidad”, tal y como ésta es definida por las instituciones culturales patriarcales, se debate entre el mimetismo, muchas veces subversivo, de la tradición cultural masculina (algo ya llevado a cabo por Pardo en su producción anterior realista-naturalista) o la re-territorialización para la voz de la mujer moderna de una parcela canónica de la literatura nacional tradicionalmente ligada a una voz femenina: la literatura mística<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Entre los muchos ejemplos, destaco dos que proceden de una mujer y un hombre. Bieder cita el ejemplo de Josefa Pujol, editora de una revista femenina, que en su semblanza de Pardo la define en estos términos: “estilo vigoroso, sobrio y castizo”, “imaginación varonil”, “varonil constancia y claro discernimiento” (1993: 29). Galdós, en su primera reseña sobre Pardo, afirma que “no parece una escritora, pues sus obras tienen un carácter más bien varonil que femenino. [...] Otro de sus caracteres masculinos es la erudición. [...]” (Pérez Galdós 1923: 205).

<sup>4</sup> Tolliver ha analizado brillantemente la coexistencia de esta doble voz, femenina y masculina, en una serie de cuentos de Pardo. Tolliver reconoce que Pardo “almost always [...] ‘mimes’ as Irigaray (1985b, 76) would say, ‘serious’ –i.e., masculine—discourse.” (38), pero apunta también al hecho, pocas veces reseñado, de que “frequently, she also writes insistently *as a woman*, representing and expressing experiences, and, at times, sensibilities that are culturally marked as feminine.” (38).

<sup>5</sup> Allison Weber, en su brillante estudio sobre la retórica de la feminidad en Santa Teresa, recoge también el hecho de que desde la Edad Media -no sin confrontaciones con las posiciones oficiales de la Iglesia- se había consolidado una tradición de escritura espiritual femenina (1990: 20-33), que constituye un precedente importante en el que insertar los escritos de Teresa. Pardo Bazán siempre había estado interesada en Santa Teresa y formas alternativas de espiritualidad (uno de sus primeros trabajos ensayísticos versó sobre el franciscanismo, del que le atraía su acercamiento “femenino” a la religión). En sus últimas novelas, movida tanto por su continuo interés en cuestiones espirituales

Con este texto, Pardo intuye o adelanta posibilidades teóricas que entroncan con posturas desarrolladas por teorías feministas (la noción de un canon femenino y una “escritura femenina”) y poscoloniales (la noción de *mimicry* o imitación irónica del discurso hegemónico desarrollada por Bhabha) del siglo XX, e incluso acercándose, en el vacío que se abre en la disolución final del sujeto en esta novela, a la des-esencialización del concepto identitario de “mujer” propuesta por Judith Butler.

No obstante, es innegable que la última novela de la más combativa feminista española del XIX se cierra con una desconcertante ambigüedad, diríase incluso con una resignada aceptación de derrota. “Hágase en mí tu voluntad...” (Pardo Bazán 1989: 291) son las últimas palabras de Lina, la protagonista y narradora/escritora de una historia que nadie leerá más que ella misma, escrita desde el manicomio en el que está encerrada, pasivamente entregada a las decisiones que diferentes figuras del patriarcado ejerzan sobre su destino: Farnesio, su padre biológico, la de rescatarla, Juan Clímaco, el patriarca de su familia, la de declararla loca y arrebatarle su fortuna, y por encima de éstas, la voluntad aleatoria e incognoscible de Dios, el “Dulce Dueño” que da título a la novela.

Por ello, la crítica feminista no ha podido ocultar la decepción que le produce este “testamento” de Pardo Bazán. Ante las posibilidades que ofrecía esta narrativa modernista en primera persona de una mujer independiente, liberada de las coerciones habituales de familia y religión, en busca de sí misma, a Marina Mayoral el final de la novela, el encuentro final de la trascendencia y felicidad de la protagonista en la disolución de su yo en Dios, le parece una traición, un pegote incongruente: “la unión mística [...] es, a mi juicio, la parte más endeble de la novela” (1989: 39), puesto que no es verosímil ni acorde con la dureza e individualismo de la protagonista<sup>6</sup>.

como por las nuevas tendencias literarias (realismo espiritual ruso, modernismo) y religiosas (Kirkpatrick estudia la influencia del modernismo teológico en *Dulce Dueño*) es cada vez más palpable la nota mística, en conexión con cuestiones de género (por ejemplo, en *Una cristiana-La prueba*). Un importante precedente del misticismo como forma de liberación femenina se encuentra en el personaje de Clara en *La Químera*. De hecho, Lina Mascareñas resulta una combinación de los dos tipos de búsqueda de trascendencia femenina presentados en *La Químera*, la mística Clara Ayamonte y la exquisita hedonista Espina Porcel.

<sup>6</sup> No creo, de todas formas, que sea posible apelar a la verosimilitud como juicio de valor en esta novela. En esta novela de discurso altamente híbrido e inestable, en la que Pardo ha superado los patrones del realismo, no le interesa tanto la verosimilitud (aunque la guarda *grosso modo*), la ilusión de la representación de realidad, como la dimensión simbólica lingüística.

Así mismo, Lou Channon-Deustch juzga de forma negativa una novela que en su opinión resulta “repulsive to modern readers”, y que “is really just an exaggerated version of the bound-for-the-convent ending of so many women’s novels.” (1994: 184).

Aunque Susan Kirkpatrick afirme que la premisa central de esta novela la constituya el representar “a las mujeres como sujetos, en las mismas condiciones que los hombres, de la búsqueda estética de trascendencia en un mundo moderno degradado” (2003: 24), el sorprendente final de la novela, con Lina renunciando a su exacerbada subjetividad para anonadarse en un éxtasis místico, lleva a esta crítica a pensar en el lastre que el catolicismo y conservadurismo de la autora suponían para sus tesis feministas<sup>7</sup>. Aunque a lo largo de la novela Pardo proceda a cuestionar la representación modernista de la diferencia sexual, mostrando como se utilizaba “para desplazar la ansiedad ante la inestabilidad de otras categorías culturales”, Kirkpatrick concluye afirmando que “en última instancia Pardo Bazán no está dispuesta a cuestionar la existencia de un fundamento último de significado estable.” (2003: z127).

Estoy plenamente de acuerdo con la inclusión que hace Susan Kirkpatrick de la novela de Pardo Bazán dentro del contexto del modernismo en tanto que reaprovecha para su planteamiento teórico de la subjetividad femenina el paradójico doble movimiento de construcción/destrucción, establecimiento de límites y categorías y borrado de éstos, es decir, la combinación antitética de fuerzas centrífugas y centrípetas que caracterizan al modernismo en general (no sólo al hispánico)<sup>8</sup>. Pero no creo, por esta misma razón, que sea posible afirmar que existe un significado estable claro al final de la novela, ni que éste signifique necesariamente una caída final de Pardo en la vena conservadora que recorre su obra. Así, coincido con Maryellen Bieder en afirmar que la ambigüedad producida por el solapamiento de géneros literarios antitéticos (hagiografía, novela sentimental, simbolismo, naturalismo, entre otros) y una narración en primera persona de la cual no sabemos hasta qué punto podemos fiarnos, produce un texto fundamentalmente inestable y a merced del lector, pudiendo tanto confirmarlo en sus convenciones culturales como sacudirlas (Bieder 1998).

<sup>7</sup> “A pesar de su vivo interés por la modernidad europea, Pardo Bazán estaba firmemente arraigada en una matriz cultural todavía dominada por una realidad rural tradicional, una matriz estructurada por la hegemonía de la oligarquía terrateniente y la Iglesia.” (Kirkpatrick 2003: 127).

<sup>8</sup> Algunos de los binomios culturales cuya desestabilización en esta novela analiza brillantemente Kirkpatrick son interior/ exterior, cuerpo/alma, y, englobándolos, hombre/mujer (2003).

Mi lectura de *Dulce Dueño* pretende mostrar este doble juego de Pardo en éste su último texto de envergadura. Por una parte, Pardo construye un modelo de lo que podría ser no sólo una voz femenina (como hizo en *Insolación*), sino una escritura femenina, sin intermediarios narratoriales-policiales que procesen y legitimen la expresión de la subjetividad femenina para el lector medio (hombre y burgués) de la época, como sucedía en *Insolación*. En este marco de libertad creativa que le ofrece la representación literaria de una mujer que escribe en un vacío, sin tener que pensar en su público (una mujer, por cierto, de formación cultural muy similar a la suya<sup>9</sup>), la Pardo que “escribe como un hombre” se va a acercar en su ficción de una posible escritura femenina a posiciones sugerentemente próximas a teorías de la diferencia desarrolladas por feministas francesas como Irigaray o Cixous.

Por otra parte, Pardo era consciente de su realidad histórico-social, de que las “circunstancias [hacen] que la mujer pueda ser, y hasta necesite ser, maestra en las artes del disimulo, y que una mujer leal enteramente, sincera como debiera ser el hombre, se encuentr[a] [...] en condiciones de inferioridad para la lucha, como desarmado paladín.” (“Feminismo”, en Pardo Bazán 1999: 185). Esta necesidad histórica del “disimulo” explicaría la ambigüedad en este texto entre su deseo de mostrar como escribe una mujer y el mantenimiento de una relación especular (afín al mimetismo del sujeto colonial según Bhabha) con la tradición literaria nacional y europea en la que la mujer-como-sujeto es impensable. La solución de Pardo para este dilema será el recurrir y privilegiar en último término como único discurso viable para la feminidad, el discurso místico. En palabras de Luce Irigaray: “[M]ystic language or discourse [...] is the only place in the history of the West in which woman speaks and acts so publicly.” (1985: 191). Misticismo que, según argumenta Irigaray, al surgir del margen y la sumisión —el lugar adjudicado a la mujer—, y exagerarlos hasta el extremo, hasta lo irracional, consigue llevar a cabo esa anulación de la diferencia objeto/sujeto que estructura el mecanismo mismo de la marginación basada en la diferencia sexual (1985: 191-202).

<sup>9</sup> Bieder nos recuerda como en sus “Apuntes autobiográficos”, Pardo “identifies her father, a series of male mentors, and the family library, inherited from ‘un hombre ilustrado,’ as the early influences that shape her mind and later her writing in what is clearly a masculine mold.” (1993: 20). Lina Mascareñas, huérfana de madre y sin ningún tipo de influencia femenina en su vida, tiene como mentores a un viejo liberal y un canónigo, cuya biblioteca clásica afirma haberse “zampado”; a lo largo de la novela van emergiendo ejemplos de su buen conocimiento del canon clásico nacional, y también extranjero, con preferencias muy similares a las expresadas por la propia Pardo.

Es importante resaltar aquí una distinción crucial de esta novela, ya anotada por Bieder: *Dulce Dueño* es excepcional por el hecho de que Lina Mascareñas es la única mujer escritora que aparece en toda la obra de Pardo Bazán (Bieder 1998: 68). Lina, “autora”-narradora de esta novela, utiliza la primera persona durante la mayor parte de su narración (algo frecuente en la literatura de mujer, pero también en la novela modernista), a excepción del extenso primer capítulo, en el que se nos insta desde su título, “Escuchad”, a aguzar el oído para captar en él mensajes, claves de lectura que iluminen un texto que tiene mucho en su estructura rítmica y evocativa de ese carácter musical al que aspira asimilarse la literatura modernista. No en vano uno de sus intertextos más importantes fue sin duda la ópera de Strauss basada en el drama modernista de Oscar Wilde, *Salome*, a la que Pardo asistió en Madrid en 1910 (la novela es de 1911), y reseñó con entusiasmo para *La Nación* de Buenos Aires<sup>10</sup>. Partiendo de este carácter de obertura o preludio musical de esta primera parte, voy a concentrar mi lectura en analizar especialmente las estrategias narrativas y temáticas de esta sección, y su resonancia y re-interpretación, amplificada y modificada, en el último capítulo, con el que mantiene una relación de “doble”.

El capítulo inicial consiste principalmente en la re-narración, en tercera persona, de un relato masculino con protagonista femenina: la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría, que el canónigo Carranza lee en voz alta a sus amigos Lina y Polilla. La impersonalidad del narrador en tercera persona se desvanece momentánea y significativamente cuando se sugiere, —en juego cervantino y con irónica humildad teresiana— que el relato que nosotros estamos leyendo ha sido editado y re-escrito por una mano “diferente”: “El canónigo rompió a leer. Tenía la voz pastosa, de registros graves. Tal vez al transcribir aquí su lección se deslicen en ella bastantes arrequives de sentimiento o de estética que el autor reprobaría” (1989:48). Frente a la voz viril del “autor primero”, la voz del “autor segundo” se insinúa al lector histórico implícito (inmerso en las convenciones culturales de su tiempo) como “femenina” (con “arrequives de sentimiento y estética” impropios de varón). Esta mano que re-escibe una historia masculina es, como se sabrá más tarde, la de Lina. En realidad Lina (incluso en la forma de su precedente histórico, Santa Catalina, sobre el que se modelará su propia vida) lo es todo en este libro: autora, narradora, materia y narrataria. Su autoría material, hecha explícita en las últimas páginas, no

<sup>10</sup> El otro gran referente musical del modernismo presente en *Dulce Dueño* son las óperas wagnerianas de las que Pardo era devota, como el *Lohengrin* que en la novela despierta el primer anhelo místico de la protagonista.

busca otros lectores (a diferencia de Carranza, ansioso por dar a conocer su obra) que la propia Lina; tiene como único fin el confirmarla a ella, entera de cuerpo y alma, ante sí misma: “En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo [...]” (Pardo Bazán 1989: 286). La loca/santa Lina podría así adscribirse a la genealogía de “las locas del ático” tan presente en la literatura de mujer en el XIX; tal y como es estudiada por Gilbert y Gubar, “[p]arodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated, all this female writing is both revisionary and revolutionary [...]” (2002: 80). Pero en este caso la escritura no es para Lina una fuente de ansiedad de autoría, como lo sería para las autoras del XIX<sup>11</sup>, sino que se trata de una escritura gozosa, terapéutica, producida en una situación vital de *stasis*, “puerto sin luchas, sin huracanes” (Pardo Bazán 1989: 291) a la que ha llegado después de las muchas “aguas”, aguas que eran espejos (siguiendo la metáfora de Irigaray<sup>12</sup>), tradiciones textuales ajenas en las que buscaba reconocerse<sup>13</sup>, hasta encontrar

<sup>11</sup> Gilbert y Gubar describen así este dilema:

Dis-eased and infected by the sentences of patriarchy, yet unable to deny the urgency of that ‘poet fire’ she felt within herself, what strategies did the woman writer develop for overcoming her anxiety of authorship? How did she dance out of the looking glass of the male text into a tradition that enabled her to create her own authority? (Gilbert y Gubar 2000: 71).

<sup>12</sup> “The ‘subject’ identifies himself with/in an almost material consistency that finds everything flowing abhorrent. [...] He cathects these [los fluidos] only in a desire to turn them into the self (as same). Every body of water becomes a mirror, every sea, ice.” (Irigaray 1985: 237).

<sup>13</sup> La red intertextual en *Dulce Dueño* es, como también ha observado Bieder (1998 a), intrincada y profusa. Uno de los modelos, tan presentes en la novela española del XIX, es, claro está, *Don Quijote*. El origen de Lina es Alcalá de Henares, la patria de Cervantes, y hay una referencia expresa a la estatua del escritor; como las heroínas de *La desheredada* o *Tristana* de Galdós, Lina se crea su propio mundo artístico y simbólico, rechazando el contacto con la odiosa realidad. La referencia final que hace Lina de sí misma, reclusa en el manicomio, como “princesa en poder de malignos encantadores” muestra su conciencia irónica del modelo quijotesco que ha tenido su historia (y del que, por ese uso de la ironía, se sabe fuera ya). Cuando es tentada por las aguas granadinas a dejarse ir, a experimentar su sexualidad, acude a otro texto patriarcal, *El médico de su honra*, como modelo de un discurso científico reforzando los principios patriarcales: la visita al médico que le explica la anatomía y funcionamiento sexual le lleva a cerrarse, a “congelarse” emocional y sexualmente para evitar la repulsiva “flora de putrefacción” (Pardo Bazán 1989: 208) del sexo. Otros textos evocados: *La vida es sueño* (ella, dueña repentina de una fortuna, es como Segismundo cuando despierta de la torre en el palacio; de nuevo el tema de la ficción/realidad -176-), el Romancero, Zorrilla y Lamartine como productores de la “gran mentira” del amor romántico, las comedias clásicas españolas con sus matrimonios forzosos como única salida par la mujer... Lina va de un texto a otro buscando reconocerse, labrar su propia novela, que sabe a la fuerza ha de ser diferente -“No soy una heroína de novela añeja” (Pardo Bazán 1989: 131)-, hasta reconocerse en el modelo místico final.

la conciencia de un “agua viva” interior (Pardo Bazán 1989: 272) (Santa Teresa, especialmente en los pasajes finales, es uno de los intertextos más obvios y buscados en la novela).

El agua, lo líquido, que recorre el texto funcionando como contrapunto, reflejo o prefiguración de la subjetividad de Lina<sup>14</sup>, tiene ya una presencia importante en este primer capítulo, enmarcado por referencias al agua que anticipan la experiencia de licuefacción mística de la protagonista al final de la novela. La lluvia que “a manera de raudales de lágrimas por un semblante rugoso y moreno” (Pardo Bazán 1999: 83) iniciaba *La madre naturaleza*, prefiguraba el triunfo de la ley del Padre (la cultura sobre la naturaleza) en aquella novela. En contraste, la primera imagen en *Dulce Dueño* es de una lluvia fértil y alegre que se entrega disolviéndose, pulverizándose, de forma gozosa, produciendo vida y placer: “Fuera, llueve: lluvia blanda, primaveral. No es tristeza lo que fluye del cielo; antes bien, la hilaridad de un juego de aguas pulverizándose con refrescante goteo menudo.” (1989: 47).

Se establece un contraste inicial entre un “fuera” lluvioso y difuso (que se da, se disuelve) y un “dentro” doméstico que se concentra y se limita en torno al espacio creado por el círculo de luz de una lámpara que fija la atención de los personajes y el lector en torno a un objeto, una figura artística de mujer. En el ambiente costumbrista (una tertulia provinciana en torno a una mesa con prosaico mantel de hule) se inserta lo extraordinario: una placa de materiales preciosos con una exquisita imagen de mujer vestida a la moda del siglo XV. Ya desde esta primera escena el texto condensa la oposición y paradójica dependencia entre exterior/interior, centrífugo/centrípeto, presente/pasado, lo vulgar/lo exquisito, la cultura/la naturaleza, el sujeto creador masculino/el objeto de representación femenino, propia del modernismo en general y de esta novela en particular. Así mismo muestra el curioso entrecruzamiento de estilos que caracteriza a este texto (convivencia de un estilo costumbrista-

<sup>14</sup> En cada una de sus evoluciones vitales le acompaña el agua: en el hedonismo de decadente modernista de sus baños placenteros, en el romanticismo (mentiroso por literario) de las fuentes de Granada, en la imagen de pureza incontaminada del Ródano, en las peligrosas aguas del lago Lemán, con las que Lina se compara, hasta que ella misma se licúa y vuelve “agua viva” en su experiencia mística.

<sup>15</sup> Entre varias instancias de esta modernidad que había llegado a España, pero no de forma generalizada ni completa, tenemos el agua corriente, pero legamosa (Pardo Bazán 1989: 127), el automóvil como un medio de transporte todavía excepcional, difícil de encontrar (1989: 127), la dificultad de conseguir productos de lujo importados, como los artículos de viaje procedentes de Londres (1989: 127), la necesidad de la élite de recurrir a un servicio internacional (doncellas francesa e inglesa de Lina) para procurarse la mejor atención posible, las comodidades de higiene imitadas de Inglaterra en la casa anglófila de los Mascareñas granadinos, etc.



realista con el preciosismo simbolista del modernismo), en consonancia con la modernización desigual que experimenta la sociedad española de la época<sup>15</sup> y que es a su vez reflejada en esta novela, en la que la estructura temporal y los cambios estilísticos están estratégicamente diseñados para subvertir la falacia del progreso lineal.

En la placa, iluminada y traída al primer plano visual/textual por el foco de la lámpara y la voz narrativa, se representa a la filósofa, aristócrata, santa y mártir del Bajo Imperio romano (siglo IV) Santa Catalina de Alejandría<sup>16</sup>. Pero en ella confluyen también otras figuras femeninas: la moda renacentista que viste a-históricamente la mujer de la placa la desplaza a una época que fue dorada para la mujer, como repetidamente recuerda Pardo en sus ensayos, por la existencia y la relevancia social de intelectuales como Beatriz Galindo “La Latina” o Santa Teresa<sup>17</sup>. La historia exótica, oriental, de Catalina, se nacionaliza<sup>18</sup> y se hace más cercana a Lina y al lector por la intercesión de Teresa en esa conexión Catalina/Lina. Teresa es expresamente mencionada en el texto como re-escritora y continuadora del relato original de Catalina: “Esta frase que atribuyo a Santa Catalina, es la madre Santa Teresa de Jesús quien se la atribuye primero en unos versos que le dedica y donde se declara su rival ‘pretendiente a gozar de su gozo’” (Pardo Bazán 1984: 69).

Lina, la mujer joven y enlutada que está presente y aparentemente pasiva en esta tertulia de hombres, adquiere ya desde el principio un protagonismo vicario cuando se nos informa que tiene a Catalina (el centro de la visión y la atención auditiva de los personajes) como Patrona. Es a instancias suyas que Carranza lee su versión de la vida de la santa: “Cuanto antes, señor Magistral. Deseando estoy saber algo de mi Patrona” (Pardo Bazán 1989: 48).

<sup>16</sup> La vida de esta santa exquisita e intelectual, capaz de vencer en polémicas a los hombres más entendidos de la época, capaz de enfrentarse al mismo poder imperial por ser consecuente con sus creencias (“viril” le llamará la voz narrativa), despertaba, por razones obvias, las simpatías de Pardo Bazán. De hecho Pardo escribió sobre ella uno de sus “Cuadros religiosos” dedicados a diferentes figuras de santas con las que la autora encontraba algún tipo de afinidad o característica modélica vinculable a la vindicación de la mujer.

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, “La mujer española” (Pardo Bazán 1999: 76).

<sup>18</sup> La nacionalización del modernismo cosmopolita es uno de los objetivos de esta novela. La trayectoria geográfica de Lina (Alcalá de Henares –cuna del casticismo, evocación de Cervantes—, Madrid, Granada, París –que aborrece—, Suiza, para regresar a lo más recóndito de un valle castellano), su aspecto físico, que no se corresponde con las heroínas modernistas (no es una “beldad helénica”), sino con el tipo de mujer castizo, pequeña y menuda, no es blanca ni rubia, sino morena y de ojos negros, así como la privilegización de textos españoles (Teresa, Quijote) sobre los europeos (los latinoamericanos, triunfando entonces en España, brillan por su ausencia), todo trata de crear en esta novela un “modernismo al ibérico modo”.

Constantemente Lina corrige las interrupciones del descreído Polilla, pidiéndole silencio (1989: 49) e instándole a escuchar. Es la suya una misteriosa presencia de autoridad —se la conoce al comienzo sólo como “la pelinegra” (19889: 48), “la enlutada” (1989: 48), “la de los fúnebres crespones” (1989: 49)—, que faculta, matiza y supervisa el discurso masculino. Pero de la misma forma que se mantiene la ilusión de autoridad masculina (brevemente desvelada con la alusión a una segunda mano quizá femenina) que legitima la historia de la Santa, dentro de esta idea del “disimulo”, la genealogía de poder femenino Catalina-Teresa-Lina se ve al mismo tiempo disimulada y reforzada al incluir inmediatamente la propia Lina, tras la cita de Teresa, otra de Lope de Vega en alabanza de Catalina (1989: 69), a lo que Carranza agrega más hombres célebres (todos renacentistas) que honraron a la santa con su arte: Memling, Luini, Pinturicchio (1989: 69-70). Carranza menciona, como un dato más en su demostración erudita, que Pinturicchio representó a la santa con los rasgos de Lucrecia Borgia (1989: 70). Esta mención no es casual: la doble figura Lucrecia Borgia/Catalina emula la chocante estilización modernista en la presentación de Catalina por Carranza: sus descripciones, llenas de sensualidad exótica y fetichista e incluso marcadas referencias sexuales, cargan el discurso de santidad de una tensión erótica similar a la que producen en los textos de Valle-Inclán las bellas y santas mujeres:

Su cuerpo vertía fragancia de nardo espique; su ropaje era de púrpura, franjeado de plumaje de aves raras, por el cual, a la luz, corrían temblores de esmeralda y cobalto; sus pies calzaban coturnillos traídos de Oriente, hechos de un cuero aromoso; y de su cuello se desprendían cascadas de perlas y sartas de vidrio azul, mezcladas con amuletos. (Pardo Bazán 1989: 68-69). [...] 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 [...] Veía al insecto replegar sus palpos y erguir, furioso, su cauda emponzoñada, a cuyo remate empezaba la eyaculación del veneno, una clara gotezuela. (1989:71)

La bellísima e inteligente Catalina, inaccesible a los deseos masculinos (vemos la repulsión que le produce el fálico escorpión), aunque canonizada como santa, se aproxima sin embargo a imágenes negativas de la mujer emergentes en el modernismo, (con las que también se va a identificar su réplica moderna, Lina): la desesperante *belle dame sans merci*, o la amenazadora mujer asexual, la mujer fálica, mujer-serpiente como Medusa (o la Melusina que será Lina<sup>19</sup>).

<sup>19</sup> En boca de Carranza: “¡Mira, Lina, yo no quiero insultarte; eres mujer... aunque más bien me pareces la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe! Hay en

No se trata sólo de la tácita erotización y demonización de la mujer auto-suficiente como mujer fatal; el discurso hegemónico masculino, conservador o progresista (Carranza o Polilla), se asegura al narrar la historia de esta santa transgresora de los patrones genéricos de la España de principios de siglo, de que esa tradición de intelectualidad femenina esté convenientemente exotizada y confinada en un pasado irrecuperable. Antes de comenzar su hagiografía, Carranza avisa cautelarmente de la imposibilidad de renovación del modelo femenino propuesto por la alejandrina: “Esta mujer es de su tiempo, y en otro siglo no se concibe. [...] En Egipto, las mujeres se dedicaban al estudio como los hombres, y hubo reinas y poetisas notables [...]. No extrañemos que Catalina profundizase ciencias y letras.” (50-51). La alternativa liberal del patriarcado representada por el viejo volteriano Polilla, simplemente oblitera como absolutamente irrelevante el precedente de una posible igualdad intelectual femenina como la representada por Catalina: “la historia de esa Santa del siglo III, a estas alturas, nos importa menos aún que la de Baldovinos y los Doce Pares de Francia. [...] Hábleme usted a mí de otras cosas; de inventos, de progresos, de luz. Lo demás... antiguallas, trastos viejos...”. (104)

Polilla habla en nombre de un progreso, que como muchas veces había sostenido Pardo Bazán, sólo había llegado para el hombre, pero no para la mujer, que no sólo no había avanzado sino retrocedido con el Nuevo Régimen<sup>20</sup>. Más adelante en la novela Lina muestra haber interiorizado la

ti algo de monstruoso, y yo soy hombre castizo, de juicio recto, de ideas claras, y no te entiendo ni he de entenderte jamás.” (1989: 265). Catalina se identifica con la vengativa diosa cazadora, Diana: “De noche, cuando boga Diana a través del éter, tiendo los brazos a lo alto, donde creo ver una faz adorable, cuyo encanto serpea por mis venas.” (1989: 59, el énfasis es mío). La asociación clásica y bíblica serpiente/mujer es otro de los temas recurrentes de demonización de la mujer que Pardo repite, como parte de su estratégica doble voz, en este texto: así los cabellos serpentininos de Catalina/Medusa tras la decapitación, la asociación por Carranza de Lina con Melusina, la mujer-serpiente (también le llama “víbora”—1989: 265—), o la sensación de Lina, momentos antes de provocar el accidente que causará la muerte de Agustín en el lago, de que “[u]na electricidad pesada y punzadora serpeaba por mis nervios.” (1989: 256, mi énfasis). Sobre el recurso a las imágenes de Medusa y Melusina en la literatura de mujeres en España, ver Ciplijauskaitė (2004: 293-311).

<sup>20</sup> “El cambio social tenía que traer, como ineludible consecuencia, la evolución del tipo femenino; y lo sorprendente es que el hombre de la España nueva, que anheló y procuró ese cambio radicalísimo, no se haya resignado aún a que, variando todo —instituciones, leyes, costumbres y sentimiento— el patrón de la mujer también variase. [...] [Al estallar la guerra de Independencia] Más iguales entonces el varón y la hembra en sus funciones de ciudadanía, puesto que aquel no ejercía aún los derechos políticos que hoy le otorga el sistema parlamentario negándolos por completo a la mujer, la sociedad no se dividía, como ahora, en dos porciones políticas y nacionalmente heterogéneas.” (“La mujer española” en Pardo Bazán 1999: 86-87).

historia oficial; pese a haberse educado siguiendo un modelo masculino de cultura, o quizá precisamente por ello, Lina acepta la imposibilidad de acceder a los espacios públicos abiertos para el hombre, como lo era la universidad:

La biblioteca del Sr. Carranza me la he zampado; por cierto que encierra muy buenos libros. Así es que estoy fuertecilla en los clásicos, casi sé latín, conozco la historia y no me falta mi baño de arqueología. Carranza lamenta que haya pasado el tiempo en que las doctoras enseñaban en la Universidad Complutense. (1989:110)

Hasta el momento de su epifanía mística final, Lina mantiene una relación totalmente pasiva, consumidora, ante la cultura y rechaza de plano los roles literarios de segunda categoría (literata, poetisa<sup>21</sup>) que le ofrece a la mujer la sociedad de su tiempo:

¡Literata! No me meteré en tal avispero ¡Pasar la vida entre el ridículo si se fracasa, y entre la hostilidad si se triunfa? Y, además, sin ser modesta, sé que para eso no me da el naípe. Literatura, la ajena, que no cuesta sinsabores... ¡Cuánto me felicito ahora de la cultura adquirida! Va a servirme de instrumento de goce y de superioridad. (1989:110)

Si tenemos en cuenta que es ella misma la que está escribiendo estas líneas podemos apreciar el gesto subversivo e irónico que produce el desdoblamiento temporal y de género sexual sobre la lectura inicial del texto. Si Lina parece seguir la lógica textual/sexual del modelo masculino de cultura, es preciso recorrer el texto de nuevo, re-visitarlo con la conciencia de que es la propia Lina quien lo está escribiendo desde un momento de superación de la cárcel de los binomios (yo/el otro, hombre/mujer). Este marco autoritativo dentro de la ficción (sutil y no fácilmente reconocible, como lo es la autoridad en la primera sección de la misteriosa “enlutada”) le permite a Pardo experimentar con la perspectiva de una doble voz, que habla a un mismo tiempo desde la tradición patriarcal (en el presente) y desde su superación desde el margen (en el futuro). Tolliver reconoce en otros textos esta doble voz como una estrategia a la que sabe recurrir Pardo Bazán<sup>22</sup>. Pero

<sup>21</sup> “-Niña, tú debes de ser poetisa. La verdá. ¿No te has ganao algún premiesiyo, vamo, en los Juego florale? Sigue, sigue, que yo, cuando te oiho, me parese que esa cosa ya se me había ocurrido a mí. Y no crea: he leído hase año los verso de Sorriya.

-No soy poetisa, a Dios sean dadas gracias! [...]” (Pardo Bazán 1989: 188).

<sup>22</sup> “In many cases, the reproduction of dominant discourse, and thus of the ideology inhering in it, coexists in the same texts with narrative tactics that undermine that discourse and that ideology.” (Tolliver 1998: 38).

en este caso, la fecha de la novela, la forma autobiográfica, la presencia sin antecedente de una mujer escritora como autora ficticia del texto, todo nos lleva a pensar en un replanteamiento de su propio pensamiento proyectado hacia el futuro del feminismo a una escala sin precedente en la producción pardobazaniana.

Así, recurriendo a tácticas de matiz y subtexto, al re-escribir la hagiografía de Catalina confeccionada por Carranza, Lina/Pardo van a aprovechar los intersticios ya existentes en el discurso oficial eclesiástico para rescatar un relato del pasado en el que lo confinan las voces masculinas, y actualizarlo plenamente al proponer, con la fusión de cristianismo y feminidad, un ideal del **darse** frente al **serse** como alternativa a la eterna dinámica binomial que aprisiona el pensamiento occidental, agrietada ya por la nueva estética modernista con la que se escribe este relato hagiográfico<sup>23</sup>. Si tenemos en cuenta que la versión española del modernismo conocida como Generación del 98 propone en varias de sus instancias (así Ganivet o Unamuno) el regreso a la ética del cristianismo primitivo junto a la exaltación de la voluntad como forma de “virilizar” a una nación abúlica, “afeminada”, podemos apreciar el carácter subversivo que adquiere esta reivindicación del carácter fundamentalmente femenino del cristianismo que Pardo, enlazando con una tradición de mujeres escritoras, está realizando aquí.

Caroline Bynum expone como desde que en la Edad Media se popularizó la leyenda de Catalina Alejandrina<sup>24</sup>, la intención de la enseñanza de la Iglesia no era ni mucho menos afirmar la dignidad y capacidad intelectual de la mujer, sino todo lo contrario: entraba dentro del discurso misógino de la época el mostrar como el inmenso poder de Dios podía hacer elocuente y sabio a un ser tan bajo como la mujer. En líneas generales: “‘woman’ is a symbol and an example not only of the utterly contemptible and of the redeemed but also of the great reversal at the heart of the gospel: the fact that it is the contemptible who *are redeemed*.” (Bynum 1987: 284).

<sup>23</sup> Es interesante asociar esta propuesta de Pardo ante la crisis de la modernidad con la que María Zambrano hará en textos como *Pensamiento y poesía en la vida española*, en los que revisita una tradición filosófica española del “abandono” místico y propone una ética del pensamiento caritativo, frente a la violencia del pensamiento especulativo del logos occidental.

<sup>24</sup> La leyenda de Santa Catalina, como la recoge la *Leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine, ponía énfasis sobre todo en sus virtudes cristianas —humildad, castidad, desprecio del mundo (Bynum 1987: 708)—, y testimonio del poder de Cristo manifestado a través del triunfo dialéctico de una joven doncella contra los filósofos y el emperador.

Con la re-territorialización y actualización de esta leyenda en la figura de Lina, Pardo muestra su relevancia para el cristianismo y la historia de la mujer. La estructura especular (la historia de Catalina se renueva en la de Lina) y la complejidad temporal del género confesional (lo que leemos es a la vez el pasado del autor, narrado como presente, pero determinado en su sentido por el futuro desde el que se escribe) contribuyen a un colapso de la ideología masculina del progreso lineal, que dejaba a la mujer al margen de la historia<sup>25</sup>. El ímpetu de trascendencia a través de la búsqueda de la Belleza o el Amor Ideal propia del sujeto masculino modernista (que hacía de la Mujer su objeto de preferencia) se transmuta aquí en un ideal femenino que supera la lógica binomial sujeto/objeto, hombre/mujer, y que no está ni asociado a la estricta contemporaneidad del texto (la España en proceso de modernización a inicios del XX) ni es algo sólo factible en un pasado remoto y exótico, sino latente y recurrente a lo largo de la historia y de plena vigencia y actualidad ética, estética y política.

Es evidente en las estrategias narrativas y descriptivas de la leyenda de Catalina, no sólo el interés en sugerir una lectura feminista en un relato ejemplar que se prestaba muy bien a ello, sino especialmente en contestar a una serie de paradigmas genéricos y arquetipos que había creado el modernismo en su afán por volver a re-establecer la diferencia sexual por él mismo difuminada. El tipo de la mujer fatal, la mujer seductora, castradora de hombres, excesivamente poderosa (Cleopatra, Salomé), es representado y contestado aquí por Catalina. Catalina es directamente asociada a la figura de la reina egipcia por los ciudadanos alejandrinos y los romanos; dueña de “las preseas de la gran Cleopatra, de la última representante de la independencia, la que contrastó el poder de Roma” (Pardo Bazán 1989: 53), esta conexión genera ansiedad entre los romanos “¿Pretendería encarnar las ideas nacionales egipcias? ¿Todo cabía en su carácter resuelto y varonil” (Pardo Bazán 1989: 54). Pero Catalina, nietzscheana “mujer superior”, que a diferencia de Cleopatra, “prefería aislarse y cultivar su espíritu y acicalar su cuerpo, que entregar tantos tesoros a profanas manos” (1989: 52), presenta más similitudes con una de las heroínas del modernismo que más impacto había tenido en Pardo, la Salomé del drama de Oscar Wilde. Como Salomé, Catalina es exótica y sensual, de sangre regia y de piel blanca —“de helénica estirpe” (1989: 51)—, y como a ella su afán de pureza y castidad la asimilan

<sup>25</sup> La construcción visual/textual de la santa tiene un efecto similar: Catalina es al mismo tiempo grecorromana, egipcia, paleocristiana, renacentista, castiza (vínculo con Teresa) y modernista (europea: vínculo con otras heroínas modernistas).

a la luna<sup>26</sup>. Pero de la misma forma que Pardo parte de *Tristana* de Galdós para en su *Memorias de un solterón* explotar las posibilidades feministas no desarrolladas por el primer texto (Ordóñez 1990), en la versión de Pardo del drama de Wilde, se produce una revolucionaria inversión de géneros que altera radicalmente el sentido del drama: Salomé se transforma en San Juan Bautista: es Catalina la que es decapitada por resistirse a las seducciones del poder, y su muerte la convierte en dadora de vida, engendradora de una nueva era más justa, de hermandad evangélica.

Para poder apoderarse de la belleza pura y casta de un Bautista andrógino (cuerpo blanco, largos cabellos negros), Salomé debe competir sexualmente con su propia madre, la incestuosa Herodías, y seducir a su padrastro Herodes con su danza de siete velos<sup>27</sup>. En esta versión femenina del triángulo edípico,

<sup>26</sup> Así, desde la apertura del drama de Wilde, el paje de Herodías y el joven sirio, enamorado de Salomé, establecen la correlación muerte/belleza (tan frecuente en el modernismo, como en Silva, Juan Ramón Jiménez o en clave paródica por Lugones en *Lunario sentimental*) encarnada en la asociación de Salomé con la luna:

**The page of Herodias**

Look at the moon. How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

**The young Syrian**

She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. One might fancy she was dancing. (1)

Ya vimos en la nota 15 como en *Dulce Dueño* Catalina es así mismo vinculada con la diosa lunar Diana. Lina sin embargo, que, como vimos en la nota 18, supone una nacionalización y ruptura del arquetipo, se asocia desde el inicio con el negro (cabello, ojos y ropas de luto).

<sup>27</sup> Su pasión por el cuerpo blanco y puro de Juan Bautista, como antídoto a la sexualidad incestuosa de sus padres, se asociaría también al deseo de Lina de refugiarse de lo Real en el resplandeciente y cándido Lohengrín, su primera intuición y prefiguración del Dulce Dueño en la novela (como el Bautista lo era de Cristo). Del mismo modo, al asociarse a una estética modernista, Lina está compitiendo y desplazando a su propia madre, la burguesa doña Catalina, también cuasi-incestuosamente unida al que se había criado en su casa como un hermano (ecos aquí de *La madre naturaleza*), su secretario Farnesio:

La mentalidad de doña Catalina, sus burgueses instintos, iban reflejándose en el mobiliario. Llamo a un prendero y le vendo un sinfín de cachivaches. Comprendo que Farnesio se horripila [...]. Lo vuelvo todo patas arriba; no dejo cosa con cosa; [...] Mi departamento [las habitaciones privadas de su madre] lo alhajo a la moderna, de claro [...] (1989: 125).

La repugnancia por esta sexualidad se representa en la imagen de flores muertas y putrefactas, las que realmente se marchitan en torno al ataúd de su madre, y las que imagina sofocándola en un suelo pantanoso que combate con su sueño modernista y solipsista de blancas azucenas simbólicas.

Me acuerdo de mi madre, negándome no ya su compañía, sino una caricia, un abrazo [...] ¡Miseria todo! Una necesidad de ilusión, de idealismo inmenso, surge en mí. ¡Azucenas, azucenas! [...] ¿Dónde habrá azucenas...? Donde lo hay todo... En nosotros mismos está, clausurado y recóndito, el jardín virginal. (Pardo Bazán 1989: 49).

el resultado no es la continuación de la especie, sino el caos y la muerte: el Bautista es degollado, Salomé es hecha matar por Herodes. También Lina, prototipo de la mujer moderna, desprecia y desplaza a su madre burguesa, y es identificada por la autoridad moral masculina (Carranza) con prototipos de mujer fatal: Dalila, Mesalina, Melusina (Pardo Bazán 1989: 265). La intertextualidad con el drama de Salomé es abiertamente revelada cuando Lina evoca la escena de la presentación de la cabeza decapitada del Bautista a Salomé. Al describir a su pretendiente Agustín Almonte, un ambicioso político regeneracionista al que terminará arrastrando a la muerte, dice Lina: “[d]esde el primer momento –es una impresión plástica—su cabeza me recuerda la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca del pozo, en Salomé. Cosa altamente estética.” (Pardo Bazán 1989: 219)

La estetización de la muerte en esa blanca cabeza cortada y aureolada por cabellos negros y enroscados del Bautista, que sólo muerta puede ser besada, junto a la mujer modernista condenada a seducir o matar, objeto de deseo que cuando pasa a ser sujeto activo no genera sino muerte/castración, se unen y tienen a la vez su analogía y contrapunto en la cabeza cortada de Catalina, flotando en el mar de leche que ha fluido de su cuerpo al ser degollada, petrificando con su mirada ausente al emperador aterrado:

Maximino [...] miraba atónito, castañeteando los dientes de terror frío, el puro cuerpo de cisne flotando en el lago de candor, la 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 ensoñadores de la virgen [...]. (1989:103)

En su reapropiación de esta leyenda de martirio y misticismo, Pardo recurre a toda una serie de tópicos modernistas-decadentistas (lo blanco, lo lunar, el cisne, el escalofrío estético ante la muerte) para investirlos de un significado radicalmente diferente: femenino, maternal, eucarístico<sup>28</sup>. El blanco plumaje del cisne-Leda-texto modernista, que es codiciado y poseído por Zeus/el

<sup>28</sup> En contraste con esta vuelta al espacio nutricio materno que es el blanco de la leche de Catalina, cuando Lina todavía lucha por marcar la diferencia, por alejarse de la sexualidad repugnante que simboliza la madre, el blanco (de la armadura de Lohengrín en este caso) tiene el significado trascendente que le daban los escritores modernistas. El blanco paladín es su conjuro contra lo Real de la sexualidad femenina: “Sácame de la realidad, amado...Lejos, lejos de lo real, dulce dueño...[...] Yo no he sido como Eva y como Elsa [de Brabante, la esposa inconsecuente de Lohengrín] ; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto.” (1989: 153).



poeta en el famoso soneto de Rubén Darío; el cisne como signo homoerótico de triunfo masculino sobre la creación, es imbuído aquí de arcanos poderes femeninos de muerte y redención, que, como Medusa, petrifican con el recuerdo de castración originaria (Afrodita emergiendo del semen de Cronos sobre las aguas), pero como Madre originaria nutre, salva, libera. Los que se acercan humildes a beber de ese “raudal lácteo de ciencia y verdad” (1989: 102), adquieren un deseo inmediato de libertad y justicia:

Y como si aquella sangre fuese licor fermentado y confortado con especias que los exaltase, la indignación hirvió entre los partidarios de la fe nueva [...]; y, enseñando los puños al César aletargado y a su guardia, vociferaron: ¡Muerte, muerte al tirano Maximino! (1989:102)

El martirio de Catalina se transmuta así en una hiperbólica celebración de la feminidad/maternidad como caridad intelectual: el surgir de la leche se convierte en una inundación, un lago, un mar de leche, que nutre, en paralelo a la sangre de Cristo, a los nuevos cristianos:

Del tronco manaba un mar, no de sangre bermeja, sino de candidísima, densa leche; las ondas subían, subían [...]. El cuerpo de la mártir y su testa pálida [...] flotaban en aquel lago, en el cual los cristianos, sin recelo ya, bañaban su frente y sus brazos [...] refrigeraban sus labios. (1989:103)

Pardo Bazán recoge aquí una interpretación tradicionalmente femenina del cristianismo, que Caroline Bynum también observa en su estudio sobre iconografía y comida en la Edad Media. A través de ejemplos del arte y literatura medieval, Bynum demuestra como la leche de la Virgen María es asimilada a la sangre que fluye del costado de Cristo. De hecho, Cristo, Dios mismo que se entrega como alimento espiritual en la Eucaristía, se configura, especialmente en los escritos de mujeres medievales, como una figura maternal, nutricia, protectora.

Since Christ's body was a body that nursed the hungry, both men and women naturally assimilated the ordinary female body to it. Women mystics [...] used the metaphor of the nursing mother to describe their own suffering for others, sometimes clearly implying that their spilling of blood-milk was *imitation* of Christ's nurturing and inebriating wound-breasts. (Bynum 1987: 273).

Del mismo modo, la boda mística de Catalina se distancia del tradicional esquema erótico heterosexual que su primer encuentro con Cristo como un bello garzón parecía presagiar (Pardo Bazán 1989: 66-67). La boda en sí se celebra no como entrega y sumisión de la mujer-alma al hombre-Dios, sino

como un insólito pacto femenino, el reverso del triángulo de competencia madre-hija-objeto de deseo masculino, que resultaba catastrófico en *Salome*. Des-erotizada la imagen de Cristo en la figura de un niño inocente, apenas un bebé, la unión mística no es sino una exaltación del amor maternal (elevado así a la calidad de amor ideal, divino, sagrado) cuya transacción tiene lugar, dislocándose así lo biológico-natural de lo cultural femenino, entre las dos vírgenes, Catalina y María.

Entonces la Mujer avanzó, se interpuso, y teniendo al niño en su regazo, cogió la mano derecha de Catalina y la unió a la de él, en señal de desposorio. El niño, que así un anillo refulgente, miraba a su madre con inocente, encantadora indecisión. La madre guió la hoyosa manita, y el anillo pasó al dedo de la novia. (1989:74)

El final del capítulo implica la continuidad transhistórica de este relato femenino más allá de los límites que dicta su posesión oficial por la Iglesia. Tras finalizar la narración de Carranza, la lluvia ha cesado y en su lugar se escucha un “fresco vocerío” que “surtió de nuevo como agua de fuentes vivas, inagotables” (1989: 105): unas niñas cantan en la calle una canción de corro sobre la santa. El “fuera” del texto se introduce, deslizándose líquidamente, en el “dentro”, la voz femenina en el relato masculino. Y una vez más es Lina la que ejerce el tono imperativo que da título al capítulo (“Escuchad”): “-Escuche, escuche, don Antón..., ordenó Lina” (1989: 104). Lo que Lina ordena escuchar es la voz colectiva femenina, renovadora, que reposee y deshistoriza, como lo hacen la propia Lina/Pardo Bazán, una “narrativa maestra” ancestral de feminidad.

Mencioné ya como durante el resto de la novela, hasta el episodio final en el que se une al “agua viva” de la tradición de feminidad mística, Lina trata de ajustarse a modelos masculinos de subjetividad. Al tiempo, siempre es plenamente consciente de su condición femenina; Lina es, como expresa Kirkpatrick (2003: 115), la figura imposible que reúne a Pygmalión y Galatea, artista y artefacto. Apoyándose en su dinero (Virginia Wolf argüirá que es la vía más directa para la borradura de la diferencia sexual), Lina va a proceder a labrarse un yo con un ardor de artista. Su acercamiento a esta construcción de la identidad es sin embargo impracticable; resumiendo la paradoja en términos de la novela, Lina pretende poseer (“comprar”) a su dulce dueño:

Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior –porque superior me siento [...] en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese. [...] Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina. Como el inteligente en arte que, repleta la cartera, sale a la calle

dispuesto a elegir, yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño. (1989:131)

El resultado de esta búsqueda paradójica es de desasiego y confusión, como el final amargo de sus solitarias fiestas nocturnas: “[...] La triple combinación de espejos reproduce mi figura, multiplicándola. Me estudio [...]. Ya revestida de mis galas, me sitúo de nuevo ante los espejos que me reflejan y trato de definirme.” (1989: 127-129). Su *performance* ante el espejo, en busca de una identidad elusiva, adquiere progresivamente un ritmo frenético, entrecortado, “histérico” (Irigaray 1985: 229) en su desplazamiento sin orden ni propósito:

Y me sonrío, y entreabro abanicos, y juego a prenderme flores, y vierto por el suelo esencias, y, por último, rendida, arrojo aprisa mis galas, y estremecida por la horripilación del amanecer, corro con los brazos cruzados sobre el pecho a refugiarme en mi cama, donde me apelonono, me hago un ovillo, encogida, trémula de cansancio, con los pies helados, la cabeza febril... (1989: 132).

El ansioso polisíndeton (y...y...y) y la acumulación de verbos de acción incompleta (“entreabro”) o improductivos (“juego”), derrochadores (“vierto esencias”, “arrojo mis galas”) con los que el relato de Lina mima y exagera los ritos inútiles de la feminidad, ofrecen un dividendo no de plenitud sino de agotamiento y soledad. Lina, estremecida, “horripilada”, busca recuperar la unidad original tras la multiplicación, transformación y desgaste a la que la somete su ficción de mirada masculina buscando una respuesta al “gran problema femenino: ¿soy o no soy hermosa?” (1989: 127). Derrotada por el triunfo de la naturaleza (la llegada de la luz del día), adopta una posición fetal, ovillándose en la cama, simulacro frío de la madre ausente.

Irigaray afirma que : “Being exiled in man’s speech, she is already unable to auto-affect. Man’s language [...] separates her from her mother and from other women, and she speaks it without speaking it.” (1985: 101). No es hasta el final de la novela que Lina rechaza el “lenguaje masculino” solipsista tras recuperar el vínculo maternal que le introduce en un espacio de *jouissance* mística. La escena del éxtasis de Lina supone de nuevo una vuelta de tuerca a la narrativa tradicional del misticismo. Para expiar su pecado (la muerte de Agustín), esta Salomé oscura, a diferencia de la de Wilde, a la que Herodes ordena matar, y a diferencia también de Catalina, Lina emprende una segunda vida que le permitirá, como señala Bieder, permanecer en control de su propia historia (Bieder 2002): renuncia a su belleza, a su fortuna, y se exilia en un valle perdido en el desierto castellano. Con este desplazamiento a

un territorio que parece más imaginado que real, el texto, frente al mucho más palpable realismo de los capítulos anteriores<sup>29</sup>, adquiere connotaciones simbólicas y profusas referencias intertextuales (la Biblia, Santa Teresa, San Juan) que lo enlazan con el lirismo modernista del primer capítulo. Ahora serán los escritos místicos de santa Teresa el referente fundamental —“[c]omo Teresa, la que tanto te quiso, yo estoy sedienta de martirio” (1989: 280)—, junto a San Juan de la Cruz, pero aquí la presencia masculina no hace sino confirmar el carácter fundamentalmente femenino (“amada en el amado transformada”) del encuentro místico con el Dulce Dueño (Irigaray 1985: 191): “Me siento sola [...]. Y, sin embargo, han existido otras mujeres que se unieron a ti [...], a quienes dijiste: ‘Tú eres yo y yo soy tú...’” (Pardo Bazán 1989: 283). La exquisita Lina se humilla viviendo como una sirvienta con una ciega (abolición de la mirada) y su desgarbada nieta Torcuata. Lina al fin alcanzará su meta cuando cambie la búsqueda fálica del cerrarse en la unidad del ser (ella es única, superior a todos) por la ética femenina y maternal del darse, abrirse, abandonarse al otro. De nuevo, como en el caso de los esponsales de Catalina, se enfatiza el valor del amor maternal como cultural y voluntario, no biológico y determinista<sup>30</sup>. Torcuata, por la que Lina era incapaz de sentir afecto alguno, enferma de viruela. Ante la inminencia

<sup>29</sup> Si el resto de la novela precisaba con todo detalle realista donde tenía lugar la acción (Alcalá, Granada, la Alpujarra, Biarritz, París, Suiza) en esta sección el texto permanece conscientemente brumoso y connotativo, compuesto por imágenes tomadas de Santa Teresa y San Juan: un valle lozano en medio del desierto al que Lina llega tras viajar en la noche oscura, adornado por prados con flores, colmenares, un solitario convento carmelita...

<sup>30</sup> Este rechazo del determinismo biológico había sido un punto crucial en la ideología feminista de Pardo. Así, insiste en que “[l]a maternidad es función temporal: no puede someterse a ella entera la vida [...] Además de temporal, la función es adventicia: todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos.” (“La educación del hombre y la mujer”, en Pardo Bazán 1999: 162). Así pues, en esta novela la maternidad biológica será completamente des-esencializada y des-idealizada y reemplazada por un ideal de maternidad espiritual o simbólica, una conexión o complicidad trans-generacional entre mujeres. Irigaray, pese a reivindicar la dimensión corporal en la mujer de una forma ausente en este texto (al contrario, aquí el cuerpo, exaltado primero como matriz de sensaciones, acaba desapareciendo, completamente trascendido en la dimensión espiritual y lingüística), expresa también una noción amplia de la maternidad similar a la postulada por Pardo: “We bring something other than children, we engender something other than children: love, desire, language, art, the social, the political, the religious, for example. But this creation has been forbidden to us for centuries, and we must re-appropriate this maternal dimension that belongs to us as women.” (Irigaray 1985: 43).

de la muerte, Lina se transforma: se deshiela, se derrite, chorrea fluidos que dan vida<sup>31</sup>:

Sobre la faz de la niña, de la paleta alcoroqueña, gotea la miel de mi caridad, envuelta, desleída en llanto. Y mis labios, besando aquel espantoso rostro, tartamudean:

-No, hija mía, no te mueres. ¡No te mueres, porque te quiero yo mucho!  
(1989:285)

En este espacio maternal, como en el Imaginario lacaniano, se disuelven las diferencias: el Otro como Otro deja de existir. Ante la herida de la piedad, “el reconocimiento de que alguien existe para mí, de que el dolor ajeno es el dolor mío”, Lina experimenta el éxtasis del no-yo, la disolución de su voluntad de ser: “Un mar de olas doradas me envuelve; [...] mi corazón se disuelve, se liquida;” (Pardo Bazán 1989: 286). La Lina anterior estaba cerrada en sí misma, como el útero de la mujer fálica, “coopted by phallic values [...] preclude[s] the separation of the lips” (Irigaray 1985: 239). En su éxtasis místico, fuera ya de lo simbólico lingüístico —“[e]ntrecortadas, mis palabras son una serie de suspiros” (Pardo Bazán 1989: 286)—, Lina, finalmente, a imagen de la Teresa de Bernini, abre sus labios, se abandona: “Mi boca, entreabierta, aspira la ventura del éxtasis.” (Pardo Bazán 1989: 286)

Si bien Kirkpatrick argumenta que el desposorio místico de Lina no hace sino reinscribir los paradigmas genéricos de la heterosexualidad (125), “amada en el amado transformada” adquiere aquí un sentido que no implica la renuncia al ser de la mujer, sino la renuncia a la construcción masculina de la subjetividad. Al fundirse con el Otro, amada y amado son uno solo, lo son todo, en el espacio líquido y sin límites de la *jouissance*. Helene Cixous parece tener una visión muy similar a esta abolición de la diferencia en lo que define como “escritura femenina”:

Dentro del espacio desde el que Cixous habla, el sujeto es libre de pasar de una posición a otra, o de fundirse oceánicamente con el mundo. En este sentido, su visión de la literatura de la mujer se sitúa en el terreno de las imágenes lacanianas: un espacio en el que se han abolido todas las diferencias. (Moi 1999: 126)

<sup>31</sup> Frente al éxtasis ante lo sublime romántico que Lina experimenta durante una puesta de sol en los Alpes (“¡Misterioso fenómeno, sublime! [...] mis ojos se humedecieron y tartamudeé [...]: ¡Dios!” (1999: 253-254)), estaríamos aquí ante lo que Žižek ha llamado “lo sublime cristiano” (que Žižek vincula a una idea de feminidad), que surge no ante lo magnífico, sino al confrontar la magnitud de la diferencia entre lo indigno del signo y la grandiosidad del significado.

Con su habitual agudeza y anticipación, Pardo desmonta y muestra con claridad el *impasse* en torno a la definición de los géneros sexuales en el que se encontraba el modernismo. El experimento intelectual que lleva a cabo en *Dulce Dueño* consistirá en situar a una mujer, tradicionalmente objeto, ocupando el espacio del sujeto modernista. Pero el final de *Dulce Dueño* parece llegar a la conclusión de que la finalidad de este experimento no era reivindicar la posibilidad de que la mujer sea sujeto, sino negar la noción misma de sujeto. El problema que se abre ante esta solución nihilista es el posmoderno de la futilidad del significado mismo, la de un texto que sin una voluntad autorial se queda flotando en la indeterminación absoluta. Lina acepta tanto el diagnóstico de locura de los médicos (Pardo Bazán 1989: 290) como el de santidad de Torcuata y su abuela: “Pues lo que ellas dicen y lo que dicen los otros... tal vez es igual. La declaración de mi santidad, para el caso, no crea usted que no sería lo propio que la de mi locura...” (1989: 291). Mediante una referencia a *Don Quijote* se deja la posibilidad abierta de la ruptura de la *stasis* del significado en la novela. Farnesio, el padre material de Lina “se retiró, decidido a rescatar a la princesa del poder de malignos encantadores” (1989: 291), a re-inscribirla en otro texto de fantasía masculina. Lina responde a esta posibilidad oblicuamente, desde otro espacio (su espacio), ajeno a las dicotomías de poder médico/paciente, padre/hija, héroe/víctima trazadas por su padre. Responde y cierra (abre) el texto con las palabras de entrega de la Virgen ante el anuncio de la concepción divina: “Hágase en mí tu voluntad” (1989: 291).

Este texto escrito doblemente por una mujer (en la realidad y la ficción) rechaza con ironía el papel secundario y pasivo de la mujer al calificar el intento de Farnesio de rescatar a su hija como un quijotesco, ridículo acto de “rescatar princesas”. Sin embargo, la alternativa, esa mimesis exacerbada de la sumisión nihilista del misticismo (“Hágase en mí tu voluntad”) genera una disrupción del significado, que supone que en último término éste sea un texto inclasificable. ¿Cuál es la propuesta última, el testamento de Pardo Bazán en torno a la mujer y la escritura, la batalla de toda su vida? ¿Optar por la mimesis –irónica o utilitaria— de códigos literarios masculinos? ¿Presentar una alternativa de una ética femenina del “dejarse ir” a la masculina de la “voluntad” noventayochista, nacionalizar y a la vez feminizar el modernismo cosmopolita? ¿Está Pardo subvirtiendo o aprovechando (en lo que ellos mismos tenían de disruptores de los códigos de género) los modelos femeninos modernistas? ¿Podemos hablar de la búsqueda intencionada de una diferencia femenina en la escritura, en su énfasis de la maternidad espiritual y el recurso

a las imágenes de fluidos para caracterizar la psique de la protagonista? ¿O es esto nada más que una mera imitación de modelos ya existentes, aceptados por la hegemonía cultural masculina –la mística? ¿Supone el final de la novela, con su disolución última del sujeto, el fin de la división genérica, o simplemente una renuncia a la subjetividad como construcción masculina, pero que deja a la mujer en su papel tradicional de “objeto”?

En último término *Dulce Dueño* resulta ante todo un texto, recordando la clasificación de Barthes, eminentemente “escribible”. Las posibilidades quedan abiertas en un texto generoso que no se impone, que se preña con la voluntad interpretativa de cada lector y cada lectura; quizás sea esta apertura y carácter metamórfico lo que más lo acerque a lo que según la teoría feminista francesa caracterizaría a la “escritura feminista”.

## OBRAS CITADAS

### Libros

- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, New York, Routledge.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Bynum, Caroline (1987): *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley, U. of California P.
- Channon-Deutsch, Lou (1994): *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, University Park, The Pennsylvania State U. P.
- Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell UP.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan (2000): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Kirkpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- Moi, Toril (1999): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia (1989): *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia.
- \_\_\_\_\_, (1991): *Insolación*, Madrid, Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, (1999): *La madre Naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Tolliver, Joyce (1998): *Cigar Smoke and Violet Water. Gender Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, Bucknell U.P.
- Voragine, Jacobus de (1941): *The Golden Legend*, New York, Longmans, Green and Co.
- Weber, Alison (1990): *Teresa of Avila and the Rethoric of Femininity*, Princeton: Princeton U.P.
- Wilde, Oscar (1967): *Salome*, New York, Dover Publications, Inc.
- Zambrano, María (1991): *Pensamiento y poesía en la vida española*, México D.F., El Colegio de México.
- Žižek, Slavoj (1993): *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke UP.

### Artículos

- Bieder, Maryellen (2002): "Contesting the Body: Gender, Language and Sexuality. The Modern Woman at the End of the Century", Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Differences*, New York, Routledge, 3-18.



\_\_\_\_\_, (1993): "Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women Reading Women's Writing in Late 19<sup>th</sup>-Century Spain.", *Revista Hispánica Moderna* 46, 19-33.

\_\_\_\_\_, (1998): "Intertextualizing Genre: Ambiguity as Narrative Strategy in Emilia Pardo Bazán", Jeanne P. Brownlow and John W. Kronik (eds.): *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*, Lewisburg, Bucknell UP, 57-75.

Ciplijauskaitė, Birute (2004): "De Medusa a Melusina: recuperación de lo mágico.", *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 293-311.

Ordóñez, Elizabeth (1990): "Revising Realism: Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* in Light of Galdós's *Tristana* and John Stuart Mill.", Noel Valis y Carol Maier (eds): *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, Bucknell UP, 146-163.

Pardo Bazán, Emilia (1999): "La cuestión académica", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra: 73-82.

\_\_\_\_\_, (1999): "Feminismo", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 281-287.

\_\_\_\_\_, (1994): "Crónica de Madrid. El estreno de Salomé", *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.

\_\_\_\_\_, (1999), "La mujer española", *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 83-116.

Pérez Galdós, Benito (1923): "La revolución y la novela en Rusia. Conferencia de Emilia Pardo Bazán", *Obras inéditas*, Madrid, Renacimiento, 203-211.