

De materialista-histórica a santa-locas:  
Re-escribiendo el Yo de Lina Mascareñas  
en *Dulce Dueño* de Pardo Bazán

*Roxana Ambrosini*

Florida Atlantic University

Rechazar a un buen pretendiente por no encontrarlo a la altura de su inteligencia, o porque el candidato no respeta el concepto de la igualdad entre hombre y mujer, demuestra que la joven tiene claro qué es lo que quiere y rehúsa a hacer caso a presiones externas. Estas situaciones podrían encontrarse fácilmente en la literatura feminista actual. Sin embargo es sorprendente descubrir que la protagonista de la última novela de Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* escrita en 1911, ya contaba con estas características adelantándose a su tiempo. Lina Mascareñas, personaje central de la novela que fue pasada por alto por la crítica, por no decir olvidada por muchos años, recupera su protagonismo al momento de ser analizada bajo la perspectiva de género. *Dulce Dueño* pasa de ser una obra mística y de conversión no convincente, a ser una novela con temas actuales al encontrarse en ella características concluyentes de empoderamiento femenino. Además, la novela cuenta en sus líneas con una abundancia de discursos de la época que la han convertido en un texto que invita a muchas interpretaciones válidas del mensaje que la autora quería resaltar: el re-escribir la identidad de una mujer independiente que logra liberarse del yugo patriarcal burlando el juego de los discursos dominantes.

Emilia Pardo Bazán en su novela *Dulce Dueño* (1911) narra a través de la voz de su protagonista, no solo la propia experiencia de Lina Mascareñas, sino que por su testimonio el lector conoce los mecanismos de control que la sociedad ejercía sobre la mujer en general. Estos mecanismos fueron motivados por el temor masculino de enfrentarse a una mujer independiente y empoderada subjetivamente, y hacían lo imposible por dominarla o anularla.

Consecuentemente, en su narrativa se detalla cómo la mujer al ser catalogada como histérica/mística/loca queda a merced del control de la autoridad patriarcal, pero en el caso de *Dulce Dueño* la protagonista puede liberarse de este control haciendo uso inteligente para sí de esos mismos discursos siguiendo el juego de la rendición voluntaria. El objetivo de este ensayo es profundizar en esa búsqueda de independencia, igualdad y empoderamiento mental, sexual, corporal y espiritual de la protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, quien al manejar los discursos patriarcales sociales, médicos y religiosos a su favor, re-escibe su identidad a través de la transformación de su Yo narrativo. Para tal efecto haré un recorrido por varios artículos y textos donde se analiza al personaje de Lina y su paulatina transformación desde la reaparición de *Dulce Dueño* en la crítica del siglo XX. La idea no es desestimar ni negar ninguno de los estudios revisados, sino tomar de ellos los conceptos que ayuden a fortalecer mis observaciones. Parto de los comentarios de Marina Mayoral (1989) y Hans Christian Hagedorn (1996) quienes no creen en la conversión mística de la protagonista ni en las voces narrativas. Luego hago la conexión del análisis de la fuerza de los tres niveles narrativos de la obra con Joaquín Gómez (1996). Se menciona a Susan Kirkpatrick (1999) quien destaca la imagen de la mujer moderna que Pardo Bazán quería mostrar en Lina, para pasar luego al enfoque del silenciamiento y sometimiento del personaje en función al cuerpo como instrumento social y su resistencia en los estudios de Raquel Medina (1998), Lou Charmon-Deutsch (2006), Alba del Pozo (2013) y Nuria Godón (2017).

Para ver cuál era la visión de la mujer en esa época, es bueno mencionar que a fines del siglo XIX en España existía un temor generalizado a que llegase el feminismo, ya arraigado en otros países de América y Europa. Según Biruté Ciplijauskaitė, las mujeres en Francia en 1843 con Flora Tristán intentaron sindicalizarse, en 1872 forman la Sociedad para Sufragio de las Mujeres, y en 1882 la Liga Francesa Femenina. En Inglaterra se sindicalizaron en 1874 y crearon la Sociedad Femenina del Sufragio (Woman's Suffrage Society) en 1886 (Ciplijauskaitė 32). La misma autora observa que “España parece ser el país más atrasado en cuanto a la acción organizada. En el siglo XIX no es representada en ningún Congreso Internacional de Mujeres...[l]a Asociación Nacional de Mujeres Españolas se funda sólo en 1918” (33). Con esta preocupación en mente desde

mediados del siglo XIX, surgieron escritoras, tales como Concepción Arenal, que criticaba a la sociedad por el único rol ofrecido a la mujer--madre y esposa-- sin posibilidades de acceder a los estudios, y como Emilia Pardo Bazán quien denunció y criticó la desigualdad vigente entre hombres y mujeres en cuanto a la educación, oportunidades laborales, y al sexismo en los círculos intelectuales. Lo vemos en sus palabras en las conclusiones de su discurso en el Congreso Pedagógico de 1892:

Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma ... que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura, y que por consecuencia de este modo de ser de la mujer, está investida del mismo derecho a la educación que el hombre, entendiéndose la palabra educación en el sentido más amplio de cuantos puedan atribuírsele.

(Pardo Bazán “Congreso” 62).

Estas literatas, aunque no reconocidas como tales por el poder masculino dominante, sembraron la semilla para promover un cambio, tanto en la misma mujer como en la sociedad patriarcal. Dado que estos cambios significarían la independencia femenina y la tan temida liberación de su sexualidad, los diarios y publicaciones periódicas en contraparte tomaban el tema del feminismo no deseado como central y ocupaba muchas de sus páginas principales. Lógicamente lo que se escribía no llevaba un buen tono, pero según Tolliver era “the commentary that fills the pages of popular and intellectual journals” (53). Incluso en publicaciones como el *Madrid Cómico* (1902) el caricaturista Santana Bonilla dedicó una sección llamada “Progresos del Feminismo” donde daba su idea de lo que el “hypothetical success of feminism would lead as women increasingly inhabit spheres formerly reserved exclusively for men” (Tolliver 57-58). Por supuesto, a pesar de llevar un tono denigrante y de superioridad de género, también era muestra del recelo que sentía el sector masculino autoritario sobre el ingreso de la mujer al ambiente laboral y, por consecuencia, al empoderamiento de su subjetividad. Las caricaturas de Bonilla, ridículas y misóginas, se burlaban de las mujeres trabajadoras. Los dibujos muestran a camareras, peluqueras, juezas y doctoras que entablan diálogos de doble sentido con sus clientes, como por ejemplo “Anda...echa té”, “Prefiere usted colonia o polvos,” o “y puesto que no

hay quien cosa, tenemos los hombres que dedicarnos a modistos” (Tolliver 58-60). Es por eso que la mujer al empezar a abandonar el papel asignado de “ángel del hogar,” la sociedad patriarcal tuvo que buscar formas de controlar su despertar, y tratar de someterla nuevamente por temor a que se independice definitivamente y reafirme su identidad fuera del yugo que la ataba históricamente. Para tal efecto, el discurso utilizado para referirse a las mujeres caería dentro del área médica, psicológica o religiosa. Tendrían que describir a la mujer como un ser inferior, degenerado o enfermo, y las mujeres serían objeto de estudio, ya no sujetos, y luego de ser observadas eran catalogadas como neuróticas, histéricas y locas.[1] Lógicamente la combinación de estas tres descripciones muy fácilmente entraría dentro del misticismo espiritual, o entrega a Dios,[2] negándoseles así todo esquicio de autonomía y decisión propia. El ente controlador se amplía a los médicos con sus hospitales y manicomios, sumándose a los antiguos conventos, o los encierros dentro de sus casas.

Encontramos en *Dulce Dueño* todos estos discursos, y es de cierta forma una muestra de que a comienzos del siglo XX aún no se había avanzado mucho en cuanto a la situación de la mujer como sujeto. Pardo Bazán tenía clara esta problemática y era su afán ponerla en evidencia en sus obras, escritos, ensayos y discursos. Para citar la posición de la autora, en su artículo sobre “La mujer española” escrito a pedido por la *Fortnightly Review* en 1889, y que se publicó en *La España Moderna* en 1890 dice:

Repito que la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que lo que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte . . . Libertad de enseñanza, libertad de cultos, derecho de reunión, sufragio, parlamentarismo, sirven para que media sociedad (la masculina) gane fuerzas y actividades a expensas de la otra media femenina. Hoy ninguna mujer de España—empezando por la que ocupa el trono—goza de verdadera influencia política y en otras cuestiones no menos graves, el pensamiento femenino tiende a ajustarse fielmente a las ideas sugeridas por el viril, el único fuerte. (Pardo Bazán, “La mujer” 89)

Se denuncia claramente la posición en desventaja de la mujer, siempre sometida a la voluntad y decisión del hombre. Luego de unos años, a comienzos del siglo

XX, en 1915 Pardo Bazán declara en entrevista concedida José María Carretero Novillo, el “Caballero Audaz,” que la situación no había cambiado mucho. La Condesa reitera su posición de feminista radical y la reafirma diciendo, “[c]reo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer” pero que el mayor obstáculo para el desarrollo de la mujer era la constante pugna del hombre por conseguir “el amor de las mujeres” (Pardo Bazán, “La mujer” 330) pues era lo que mantenía esa posición de lucha y de dominio del hombre sobre la mujer. Por lo tanto, está claro que parte de las ideas de Doña Emilia se representan en la imagen de Lina Mascareñas. Una mujer de decisión propia que luchaba por lograr en su vida la independencia con igualdad que tanto había luchado por conseguir la autora de la obra.

Entonces, ¿cómo nos presenta la obra al personaje de Lina Mascareñas? Mejor dicho, ¿cómo es la voz narrativa que la da a conocer? Es inevitable tener que empezar por el final para entender quién narra la novela, pero más aún, en qué momento se efectúa esta narración. Lo que conecta las diferentes voces narrativas que hasta ese momento han estado de cierta forma escondidas dentro del texto es el final de la novela. La voz narrativa en *Yo de Lina*, desde su reclusión forzada pero aceptada sin objeción, dice, “escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo y que, por la voluntad de quien puede, soy lo que nunca había sido: feliz” (Pardo Bazán, “Dulce” 286). El lector descubre que lo que leyó en el primer capítulo, escrito en tercera persona, y la continuación de la novela, en primera persona, viene de los apuntes de Lina desde su encierro en el manicomio. Es en ese momento que la escritura de Lina es digerida por el lector y se empiezan a dilucidar los diferentes niveles de la narración. El primer capítulo, al narrarse en tercera persona, distrae la mente del lector y la impresión que se tiene al llegar al cambio de narración en yo del segundo capítulo es que el primer capítulo fue narrado por otro narrador. Sin embargo cuando se está por terminar el libro se descubre que es Lina misma quien está escribiendo sus “apuntes” desde el manicomio. Por consiguiente, Lina en el primer capítulo es parte de la narración como receptora de la historia que lee el cura Carranza y también es la protagonista, y por su puesto la persona que escribe sus recuerdos en yo y es la que también narra en tercera persona.

En el título de ese primer capítulo, “Escuchad”, se invita al lector a que oiga y preste atención a lo que se está relatando. Por supuesto que al inicio la narración es confusa, pero se cuenta con la receptividad del lector para ir deduciendo qué es lo que está pasando. En las primeras líneas se ofrece una descripción de “Fuera” y de “Dentro” muy sensorial. Conecta primero con la naturaleza de una lluvia primaveral, recalando que no es tristeza sino “hilaridad de un juego de aguas pulverizándose con refrescante goteo menudo” (47). Seguidamente pasa a la descripción de una “figurita de mujer” muy elegante con ropajes del siglo XV. Es una estatua, de cabellos largos, adornada con joyas preciosas, corona de diamantes, que parece ser el centro de atención de tres personas que son parte del relato. Una mujer vestida de luto y dos hombres, “mujer joven pelinegra, envuelta en crespón inglés de los lutos rigurosos. Un vejezuelo vivaracho, seco como una nuez. Un sacerdote cincuentón, relleno, con sotana de mucho reluz, tersa sobre el esternón bombeado” (48). Ricos detalles en esta descripción, pero en realidad no dicen mucho del motivo por el cual estaban ahí reunidos. Se sabe que uno de los invitados, el viejo vivaracho, era seglar y no quiere escuchar “la patraña”; se trasluce que es una persona anticlerical, o en contra de temas religiosos. Se narra en tercera persona como el sacerdote Carranza es quien está leyendo la historia de Santa Catalina de Alejandría, que él ha investigado y escrito con el apoyo de Lina; se sabe después entre los capítulos II y III que Lina pagaría por su publicación. También el narrador deja saber que la joven está interesada en escuchar pues quiere saber “algo más de su Patrona.” Al identificarse ella misma en la narración con su patrona, todas las descripciones dadas de la estatuilla hasta el momento y las descripciones de la santa en el relato leído por el eclesiástico, serán asumidas como propias en forma subconsciente por la joven vestida de luto, que es Lina.

Un detalle importante de este primer capítulo es que hay un juego de voces superpuestas, entre la voz en ‘yo’ de la novela (Lina, quien cuenta su historia), el narrador en tercera persona (Lina, escribiendo desde el manicomio), el narrador dentro del capítulo que lee el relato de Catalina de Alejandría (el cura Carranza) y también, la mención de un “autor,” que no se sabe si se refiere al autor de la novela en sí (Pardo Bazán), a la escritora de la historia que se lee o al autor de la leyenda que lee el cura. Dice, “Tal vez al transcribir aquí su lección se

deslicen en ella bastantes arrequives de sentimiento o de estética que el autor reprobaría” (48). Pienso que la voz narrativa en *Yo* se filtra en los detalles que da el narrador en tercera persona para dejar entrever que es esa voz, en *yo*, quien está en control de la narración, a pesar de que este primer capítulo se narre en tercera persona. Sin embargo, este detalle no se puede saber hasta que no sea revelado en los últimos párrafos de la novela por la misma Lina. Estas superposiciones de voces y los cambios de narradores pueden haber llevado a pensar que “...es en la técnica narrativa misma, y más concretamente en la disposición de los narradores...donde se revelan, junto con la inverosimilitud del personaje de Lina, los mayores defectos de *Dulce Dueño*” (Hagerdorn 45). Con esto se ve que la última novela de Pardo Bazán no fue convincente para los críticos que preferían su estilo magistral dentro del naturalismo característico, y adjudicaban que esta obra trataba de ubicarse dentro del modernismo (decadentismo) especialmente por su tema espiritual y la “orientación del pensamiento de la autora hacia el misticismo” (44). Sin embargo, encuentro que justamente esta superposición de voces narrativas es lo que marca la centralidad del mensaje de la novela: la transformación del *Yo* de Lina, siempre en control de su voz, disfrazándola para no ser silenciada.

Las diferentes voces narrativas logran la transformación del personaje. Lina cambia su narración a primera persona al momento que ella empieza a ser la protagonista de su propia historia, es decir a partir del segundo capítulo. Ya se ha mencionado los diferentes niveles narrativos del primer capítulo, mezclado con una “narración simultánea”, es decir las conversaciones entre los tres personajes que escuchan la historia leída por el cura Carranza y ocurre al mismo momento de la narración. Luego esta narración simultánea se mezcla con una “narración subsecuente,” es decir sucesos ocurridos después de los hechos. La separación entre su antiguo ‘yo’ y el nuevo no reside tanto en el plano temporal cronológico, sino a nivel ideológico. Al final de la obra hay una nueva Lina, se ha producido una conversión; Lina se convierte finalmente en Catalina.[3] El ‘yo’ de Lina es la voz que convierte la narración de sus experiencias en una especie de autorreflexión, un relato de conciencia, un testimonio, hasta se podría decir en una confesión, puesto que ella necesitaba auto-redimirse de la situación de monstruo que la habían hecho sentir por sus errores. Igualmente, a lo largo de la novela, el

‘yo’ narrativo se va transformando, por influencias exteriores y cómo ella fue vista por el resto, de materialista a histérica, mística, religiosa y loca. Esta última instancia es donde Lina manifiesta su ‘yo’ liberado desde el manicomio, sola y feliz, donde escribe sus “apuntes, que nadie verá” pero que ella leerá para convencerse que está “cuerda, sana de alma y de cuerpo” (Pardo Bazán, “Dulce” 286), utilizando así su propia escritura como terapia.[4] Así pues tenemos que Lina es la protagonista, la narradora y la narrataria, pero al final se descubre que también es la autora, la que escribe su historia y la comparte con el lector pero que en realidad está dirigida únicamente a “su Dulce Dueño” pues es inspirada a escribir por el amor que siente hacia él, “¡Estaba tan bien a solas contigo, Dulce Dueño! Hágase en mí tu voluntad...” (291).

Sin embargo, esta Lina transformada sigue no siendo convincente para la crítica. Al analizarla la consideran “neurótica” y fatua, incapaz de querer a nadie. Lo que la limita es la conversión final pues demuestra el personaje muchas características mundanas como para ser una mística real. Sus actos se notaban forzados; eso de renunciar a su riqueza material, cuidar y amar a seres marginales, y perdonar a quien la recluyó en el manicomio definitivamente no era verosímil. Partía de la experiencia real de Doña Emilia, que “ni por talante ni por experiencia, estaba dotada para expresar los placeres inefables del arrobamiento místico. Las lecturas de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz le proporcionan un punto de referencia, pero es insuficiente. Por otra parte, el personaje mismo de la protagonista no encaja en los moldes del tipo místico.”[5] Marina Mayoral, editora de la edición de *Dulce Dueño* de 1989, en el prólogo si bien es cierto que reconoce las aptitudes literarias de la Condesa Pardo Bazán, y su increíble trayectoria autoral, no es muy receptiva de la protagonista de *Dulce Dueño*. No se siente convencida por el papel de Lina Mascareñas, y la etiqueta “...más como neurótica, como una desequilibrada, que como una santa o una mística: porque no creemos que pueda amar realmente a Dios sin ser capaz de amar antes a un solo ser humano.”[6] Naturalmente, esta puede ser la percepción si se compara a Lina con las experiencias de los místicos famosos arriba mencionados que tenían ya una vida monástica cuando experimentaron sus arrobos espirituales.

No obstante, desde el punto de vista de una joven mujer que tuvo una vida desposeída de afectos, que fue negada por su propia madre y padre, carente de

bienes materiales,[7] podría ser una reacción natural y obvia no tener confianza en muchas personas y no querer fácilmente a los demás. Al respecto, podría ser hasta lógico actuar egoístamente al enfrentarse a situaciones de amor que ella nunca experimentó, o a interacciones sociales pues no contaba con amigos. Lina narra que sus únicos amigos eran, “dos canónigos, encargados de catequizarme para el monjío, y un viejecito maniático, muy volteriano y muy simple, D. Antón de la Polilla” (109). Entonces desear cosas materiales ahora que ella era rica, vestir de lujos, usar las joyas magníficas de su tía, viajar por el mundo, que lo conocía muy bien a través de los libros haciendo buen uso de su apelativo “La Literata” por todo el conocimiento que tenía, no era tan descabellado, ni fatuo, ni banal. Era simplemente llenar una necesidad insatisfecha. No era tampoco que Lina no quisiera a nadie, lo que pasa es que no conocía a gente como para confiar en ella y llegar a quererla. Ella quería a las personas que le habían demostrado respeto y afecto, como el sacerdote Carranza y Polilla. No podía querer a su tía, aún peor descubriendo que no era su tía sino su madre, es más sentía por ella resentimiento por negarle su presencia y cariño de madre. Igualmente, pero en menor grado a su padre D. Genaro Farnesio por quien desarrolló cierto grado de afecto, al comprender que él también fue víctima de la opresión social para guardar el secreto y así mantener las apariencias.

Continuando con los afectos, menos aún podría querer a los pretendientes que le proponían pues ninguno alcanzaba con el ideal que ella tenía en mente. Lina ya pensaba en quién sería el que gane su amor, mucho antes de conocer a sus pretendientes, y se imaginaba que para “el amor cortado a [su] medida, el dueño extraordinario, superior a la turba...[é]l también poseerá fuerza propia...virtud de dominio, de grandeza, de misterio.”[8] Lina ya tenía claro cómo sería su dulce dueño, por tal motivo, sus pretendientes la desilusionaron al demostrar ser como cualquier otro hombre común. El primero, Hilario Aparicio, pobre, altruista, pero solo interesado en su dinero; el segundo, su primo José María, muy pasional, desataba en ella emociones desconocidas, pero le fue infiel con su doncella francesa antes de siquiera casarse; y el último, Agustín Almonte, político de futuro que le prometió no enamorarse de ella, se rindió a sus encantos y finalmente la decepcionó al no cumplir su promesa. Todos estos “procos”[9] no llegaron a la altura de las expectativas de ser superiores en inteligencia, virtudes y

fuerza. Lina se sentía y era una mujer inteligente, y por esto superior a muchos en cuanto a características y conocimiento, los mismos pretendientes alababan su belleza y su inteligencia. Pero Lina no buscaba ser superior a su pareja, sino igual. Por eso, al momento de quebrarse este concepto de correspondencia, la igualdad que Lina deseaba en su relación de pareja resultaba en el rechazo a sus pretendientes.

Para comprender un poco más esta situación, se tiene que analizar cómo se conecta la hagiografía de santa Catalina con la vida de Lina Mascareñas. Se ha visto que las características de Catalina de Alejandría concentran los rasgos más representativos de Lina: belleza, altivez, "su conciencia de ser superior." Igualmente "su deseo a distinguirse de los demás," su individualismo, su inteligencia. Así como su "refinamiento ... tanto el lujo del que le gusta estar rodeada, como en su cultivo espiritual y físico." [10] La belleza de Catalina de Alejandría atraía a los hombres, su inteligencia los cautivaba, pero su "conciencia de ser superior" les hacía rechazarla al comprobar que eran inferiores a ella. Esta es la diferencia con "Lina, la protagonista tiene que acercarse y vivir los diferentes tipos de uniones amorosas para poder rechazarlos." [11] Lina no los rechaza a simple vista por sentirse superior sin otorgarles la oportunidad de conocerse. Lina intenta positivamente encontrar en todos y cada uno de ellos cualidades que los conviertan en candidatos posibles. Sólo fueron rechazados por ella cuando en esos intentos Lina comprueba que ninguno podría darle una relación de correspondencia en respeto, moral, virtud, inteligencia ni amor. El personaje de Lina lleva el mensaje que Pardo Bazán había transmitido por mucho tiempo, no la superioridad del hombre sobre la mujer o viceversa, sino la igualdad de derechos y oportunidades para ambos. [12] Sin embargo, como todo proceso de transformación lleva cierto grado de culpa, en sus autorreflexiones Lina notaba que para ser realmente feliz, debía alejarse de los rasgos materialistas que en ella había y gradualmente transformarse.

Sin embargo, esta reescritura del "Yo" protagonista de Lina solo se va reforzando hacia el final de la novela. Se van transcurriendo escenas de desapego material, como entregar a su "prima Angustias, los pendientes y el broche de esmeraldas que fueron de [su] tía" (202), entregarle voluntariamente su fortuna al tío de Alcalá que fue quien por venganza la recluyó en un manicomio, cuidar de la

vieja y la tuerta como si ella fuera su sirvienta, por mencionar algunos actos de desprendimiento. Puede ser que estos hayan sido hechos de forma obligada, como forzándose ella misma a cambiar, pero considero que eso era parte de su plan de expiación propia para ser feliz.[13] Se ha observado que su proceso “de auto-reforma” consistirá en “desprenderse de forma voluntaria y paulatina de los rasgos que la caracterizan” en principio una joven materialista, para luego ser “Lina-Natalia que va a autodestruirse para que renazca Lina-Catalina, cuyo único rasgo es la auto-negación para acercarse al Dulce Dueño.”[14] Se puede decir que esta sería una parte la transformación de Lina. Sin embargo, la narración nos brinda dos actos cruciales que Lina planea por sí misma como parte de su plan para transformar lo más íntimo de su ser: su belleza interna y su belleza externa. Tenemos que ver que motivaron ambas autodestrucciones o auto-negaciones.

La primera, la ruptura de su belleza interna nace a raíz de su desilusión con la relación trunca con su primo José Luis. Lina estuvo a punto de ceder a los encantos pasionales que su primo despertaba en ella, llegando a preguntarse a solas en su habitación, “¿Es esto amar? ¿Es esto dicha?” (197). Pero no duró mucho la duda, pues esa misma noche lo vio salir del cuarto de su sirvienta Octavia, la francesa, y él también la vio. De regreso a Madrid la siguiente mañana y reflexionando en los hechos se pregunta “¿Cómo me dejé arrastrar por el instinto? ... ¿Fue malo o bueno ese instinto que por poco me avasalla?” (202). Luego de pensar, recordar y analizar mucho, decide averiguar por sí misma, “¿Es preciso que yo indague lo que es el amor, el amor, el amor! Y que lo averigüe sin humillarme, sin enlodarme. ¿Pero cómo?” (203). En esa búsqueda mental, decide ir por su cuenta a un médico desconocido, para que la instruya científicamente sobre lo que es el amor. En realidad, en este momento no está buscando conocer todo sobre el amor, sino las consecuencias que el sentirse enamorada conlleva. Su aprendizaje fue visual, y el médico se encargó de mostrarle todos los manuales sexuales y hasta las anormalidades sexuales.[15] La descripción de esta escena está llena de emociones, de sensaciones de asco y repulsión. Sin embargo, Lina demuestra siempre estar en control de lo que quería, podía y soportaba ver. Hay en esta descripción una línea que llama mucho la atención, cuando el médico le está explicando que el acto sexual a veces vergonzoso es encubierto por la naturaleza como si fuera atractivo, encantador, según lo que la especie exigía.

Pero Lina responde, “Yo no quiero nada con la especie... Soy el individuo. La especie es el rebaño; el individuo es el solitario, el que vive aparte y en la cima. Y, a la verdad, me previene contra esa vergüenza acre, triste, esa vergüenza peculiar, constante y aguda...no se coge con tenacillas lo que no mancha” (207-8). Claro está que esta característica de individualismo de Lina refleja nuevamente ese rasgo tan importante para la nueva mujer que Pardo Bazán quería lograr. Lina la representa muy bien, a pesar de que luego de esta sesión informativa, sufrió calentura y se le vinieron a la mente las láminas, recordando al mismo tiempo las sensaciones vividas en el Alhambra. Estuvo postrada por varios días con fiebre nerviosa que la debilitó corporalmente,[16] pero ella se sentía satisfecha de haber podido sacar de su mente, diciendo muy segura que “las fantasmagorías de amor se han desvanecido, y sólo me queda el ansia de una vida fuerte, intensa, con otros goces y otros triunfos” (213).

Sin embargo, esta fortaleza que Lina siente es parte de la negación autoimpuesta a desgarrarse de todo sentimiento que la arrastre hacia la Lina materialista, mundana, carnal. Se estaba negando igualmente la satisfacción del goce sexual. Podría ser una negación a sentir todo lo que provenga de la relación hombre/mujer, y por eso se castigó en una especie de desfloramiento visual a través de los grabados médicos. Lina se niega el placer sexual a cargo de otra de las autoridades sociales: la medicina/la ciencia, pues “...la versión dada por el médico...es una verdad a medias manipulada en un doble sentido...esta verdad es manipulada por el orden patriarcal al ratificarse con la reacción histérica de Lina la necesidad, por el bien social, de mantener a la mujer en la ignorancia sobre el acto sexual.”[17] Se puede añadir a esta observación, que la decisión de Lina fue un acto subversivo ante esta supremacía masculina, científica, de querer enseñar, limitar y catalogar a la mujer sin que ella tenga participación ni voz a que lo hagan. Lina buscó ella misma esa información e hizo que el médico la instruyera hasta que ella dijo basta. Su decisión y su voz fueron escuchadas, y fue ella quién estuvo a cargo, a pesar de que fue el doctor quien le mostró los compendios médicos.

Llegamos a la segunda auto-negación, parte importante de la transformación de Lina. La ruptura de su belleza externa en un acto simbólico de empoderamiento de su cuerpo. Este acto se deriva del gran desengaño que sufre

Lina con la relación pactada con su tercer pretendiente propuesto por el cura Carranza, Agustín Almonte, la cual terminó en tragedia. Lina sintió la necesidad de probar la declaración de amor desenfadada de Agustín; se preguntaba Lina si era una pasión o “¿sería él capaz, por mí, de sacrificios, de abnegaciones?” (247). De forma inconsciente, más como un “estímulo ignorado”[18] Lina propicia un viaje de despedida por el Lago Léman. Queda con el barquero para salir de paseo cuando la marea esté más alta. Lina le pregunta a Agustín cuando notan la crecida del lago si es que la salvaría en caso de volcarse, y él le asegura que, “Agotaría, por lo menos, los medios para lograrlo.” Le vuelve a preguntar, “¿Es cierto que me quieres?” y él respondió, “¡Tanto, tanto!” (256). Lina se lo creyó. Pero al volcarse el barco y caer todos al agua casi ahogándose Lina busca los brazos de Agustín para que la salve, pero él preso de su instinto de conservación la rechazó y la golpeó con el puño y perdió el conocimiento, no sin antes pensar que le dijo, “¡Cobarde! ¡Embustero!” (257). Luego Lina despierta y se entera que el barquero la salvó de lo que se hundía a las profundidades del lago, jalándola por un pie, no pudiendo salvar al novio pese a intentarlo luego de ponerla a ella en cubierta. Lógicamente este acontecimiento no solo afectó la salud física de Lina, sino también la emocional. Por segunda vez sufre de las sintomatologías médicas, “de nervios, de depresión, de agotamiento por sacudimiento ... hacen un plan basado principalmente en la alimentación...sobre todo ¡calma! ¡descanso! ¡sedación!” (259). Es decir, los médicos básicamente temen por su razón, debido a su condición de mujer frágil y la diagnostican de neurasténica.

Nuevamente sale a luz la influencia de las publicaciones médicas en la configuración del género en el siglo XIX: mujer equivalente a enferma. El discurso médico y obras científicas como el “popular manual médico Bosquejos médico-sociales para la mujer” (1876) del Dr. Pulido definían a la mujer propensa a la irritabilidad nerviosa debida al “material sensible y delicado” de lo que estaba “fabricada” (objeto) y que la naturaleza “la predispone como un ser naturalmente enfermo.”[19] La narrativa de Lina en ‘yo’ se encarga de contradecir todo este discurso nuevamente, tildando esos comentarios de ignorancia médica, pues aducían que la pena de la pérdida de su novio la habían desolado. Sin embargo, la verdadera razón era la culpa que Lina sentía y se agravó más cuando el cura Carranza le negó la confesión, y lo que es peor, la absolución. Este hecho para un

católico es catastrófico, peor que la muerte misma, pues se le niega la posibilidad de entrar al reino de los cielos, que es el destino final de todo creyente. Se ve acá la gran influencia católica de la Condesa Pardo Bazán, que es infiltrada en el razonar de Lina, pero como impulso para actuar independientemente, prototipo de la mujer moderna.[20] Justamente eso es lo que ve el cura Carranza al tildarla de monstruosa mesalina, le dice que en “sus degeneraciones modernistas, premeditaste un suicidio, acompañado de homicidio” (264). Esta reacción generó en Lina un torbellino de emociones, pues maldijo el momento que ella nació, le deseó que perdiera toda tu riqueza, y la condenó de por vida pues le ratificó que no hallaría quien la absuelva.[21] La muerte del novio causó en Lina una gran culpa, pero fue la censura del cura y su maldición la que ratificó mentalmente su calidad de monstruo y pecadora. Por lo tanto tenía que auto-expiarse, pues nadie más la podría perdonar, ya que en estado de pecado, no sería capaz de encontrar el amor del *dulce dueño* que ella buscaba y que aún no encontraba. En realidad, debido a su condición de huérfana, sin haber recibido amor desde niña y sin suerte para el amor de mujer, al menos según ella lo concebía, Lina estaba deseosa de encontrar el amor puro, un amor total que pueda cumplir con las exigencias que ella le imponía debido a la imperfección del ser humano.[22]

Por lo tanto, para purificarse y encontrar ese amor fuera de este mundo, decide humillarse a través de lo considerado más bajo de la sociedad: una prostituta. Sale sin saber a dónde iría, nuevamente siguiendo sus instintos, y se encuentra en una callejuela estrecha, oscura, mal oliente, bajo un portal donde se haya una prostituta de la más baja clase.[23] Al encontrarla le ofrece doble remuneración para que la pisotee, no sólo el cuerpo sino también la cara. La prostituta duda en hacerlo pero por el dinero ejecuta el pedido. Sin embargo cesa el castigo al ver que sangra de la cara y le ofrece traer medicamentos de la farmacia para curarla, demostrando que aún lo más bajo de la sociedad tiene decencia y humanidad. Lina se excusa, “No piense que estoy loca. Es que he sido mala, peor que usted mil veces, y quiero expiar. Ahora ¡soy feliz!” (269).[24] Lina había logrado el inicio de su auto-expiación por la gran culpa no absuelta por el cura Carranza. Necesitó desgarrarse de sus carnes, desfigurarse físicamente bajo los tacones de una prostituta, simulando el potro de tortura, mimetizando su castigo con el de su patrona, santa Catalina. De esta forma vencería

simbólicamente el espíritu sobre el cuerpo[25] demostrando de esta forma que Lina tenía el derecho y el control sobre el accionar y el uso de su cuerpo.[26] Ahora solo le quedaba renunciar a lo material, su riqueza que ya estaba maldita y así terminar su vida materialista con un sometimiento total a la voluntad de otros. Necesitaba humillarse y adquirir humildad a la fuerza para dejar así la soberbia que otros veían en ella. Por lo tanto nuevamente deja todo y sale sin saber a dónde va con solo una maleta vieja. Es luego de la confesión con un cura pobre que como penitencia le dice que debe hacerse humilde y sencilla que Lina descubre que el amor lo encontraría dentro de ella, como Catalina de Alejandría que se desposó con el “¡único que sin vileza se admite y se ansía, cuando se desprecia todo lo que no surge en las fuentes secretas de nuestro ser!” (276). Entonces Lina se vuelve casi sirvienta de dos mujeres en el peor estado de pobreza. Vela por ellas y las cuida, tanto así que la consideraban una santa. Y es en esta situación de humillación y humildad que Lina encuentra su arrobamiento místico, su desposeimiento espiritual con el Dulce Dueño tan ansiado, su Dueño que “al fin llega, que me rodea, que se desposa conmigo en esta hora suprema, divina del anochecer” (286).

La manifestación del arrobamiento místico, buscado por Lina con ansias como respuesta a su necesidad de amor espiritual y no físico, es lo que la sociedad patriarcal[27] tomó como pretexto para recluirla en el manicomio. Con esto pensaron que la silenciaban y la anulaban por completo, no obstante Lina siguió el juego y aprovechó esa reclusión para encontrar su tranquilidad espiritual. Podría ser visto como un cambio de patriarcado social a patriarcado espiritual,[28] lo cual es válido, sin embargo, además veo en el personaje de Lina que hay mucho más entre líneas. Lo que Lina demostró en todo momento es que ella tomaba sus propias decisiones, ya sea con lo material, con lo emocional, con lo físico y con lo espiritual. Cualquier decisión que llevaba a cabo era por voluntad propia, ya sea pensándola o como un instinto, pero propio al fin. Por lo tanto, ella sólo aceptó seguir con cualquier imposición patriarcal si es que a la larga beneficiaría su plan final que era estar a solas y disfrutar a su verdadero amor. Como resultado de encontrar por fin a su Dulce Dueño, luego de sus dos grandes sacrificios expiatorios, Lina descansa apartada de todo contacto con la sociedad dentro del asilo, donde ella nos revela sorprendentemente su historia que desde allí escribe. Lina lleva a cabo con su escritura un acto de resistencia y denuncia pues

desenmascara el discurso médico al relatar su historia sin dar muestras de que ella era histérica, degenerada o loca, y reescribe su propia identidad transformándose de una Lina materialista a una Lina espiritual, que es lo que la condujo a encontrar su amor verdadero. Lina reescribe su identidad desafiando las definiciones médicas de histérica/mística/loca, y las utiliza como acto de resistencia y denuncia al escribirlas. Su entrega al “Dulce Dueño” fue voluntaria, nadie se la impuso, ella la buscó, la encontró y con ella su dicha, superando así tanto el discurso médico como el clerical, deshaciendo los límites del debate entre ciencia y religión, equiparándolos y, hasta en cierto modo, superándolos al tratar de denegar la voluntad del sujeto, el Yo definitivo de Lina.

---

### Notas

[1] Sobre el tema de la histeria se basó el discurso médico y el literario, para observar y diagnosticar a la mujer.

Ver: Charcot, J-M. (1887-1888); Freud, S. (1896) La etiología de la histeria; y Viesca T., Carlos (1990)

[2] La asociación de estas características con la histeria de los santos se explica en Mazzoni, C. *Saint Hysteria : Neurosis , Mysticism , and Gender in European culture (1996)* y en el ensayo de Elizabeth Smith Rousselle and Joseph Drexler-Dreis, *Lina Soy Yo: Mysticism As Subversion And Identity For The Modern Woman Writer In Emilia Pardo Bazán's "Dulce Dueño"* (2012)

<sup>3</sup> Ver Joaquín Gómez, “Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán. Un estudio narratológico,” 1996, 61. Donde hace un análisis de los personajes y las tres últimas novelas de la Condesa pardo Bazán.

[4] La escritura es una forma de terapia como lo explica I. Progoff en su teoría de escritura terapéutica en *At a Journal Workshop*, 1975. Igualmente, la escritura como forma de empoderamiento femenino, ver Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”

[5] Prólogo Dulce Dueño, Marina Mayoral, Edición 1989, p. 39.

[6] *Ibid*, Prólogo, p.45.

[7] Salvo una mísera pensión que le enviaba su tía, además de la presión constante para que se hiciera monja

[8] Lina ya nombra a su futuro amor de “dulce dueño”, “yo armada de mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño” (Pardo Bazán, Dulce Dueño, 131).

[9] Al nombrarlos “procos” como lo hizo en el relato Santa Catalina reafirma el deseo de identificación de Lina con Catalina de Alejandría.

[10] Ver artículo de Joaquín Gómez, 1996, 144, sobre las tres últimas novelas de Pardo Bazán.

[11] *Ibid*, 148

[12] Véase los diversos artículos en *La mujer Española y otros escritos* de Emilia Pardo Bazán, edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, sobre el tema de la igualdad de derechos entre hombre y mujer, en especial “La educación del hombre y de la mujer”, “La mujer española”, “La cuestión académica”, “En favor de la igualdad”, “En favor del trabajo de la mujer”, “Por una justicia que no discrimine”, “La galantería y el culto a la mujer”, entre otras

[13] Foucault en *Tecnologías del yo*, explica el proceso de transformación de subjetividad. Dice que existen cuatro tipos de Tecnologías de Sí: tecnologías de producción, Tecnologías de sistemas de signos, Tecnologías de poder, y Tecnologías del yo. Estas últimas permiten a los individuos efectuar, individualmente o con ayuda de otros, actos sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, para lograr una transformación de sí mismos para alcanzar cierto grado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (45). La transformación de Lina cabe dentro de esta última, la Tecnología del Yo.

[14] Ver el análisis de Joaquín Gómez, 149, sobre las tres últimas novelas de Pardo Bazán.

[15] Richard von Krafft-Ebing publicó *Psychopathia Sexualis* (1886) libro mejor vendido de la época.

Ver también Raquel Álvarez Peláez (2008)

[16] El discurso médico está presente en estas manifestaciones que se catalogaban dentro de la histeria femenina. Lina las representa pero las utiliza subversivamente en contra del discurso patriarcal médico poniendo en evidencia el juego social de control y lo errado de ese discurso. Ver Jennifer Smith, 2012.

- [17] Ver el análisis de Raquel Medina, 1998, 297.
- [18] Ver Sigmund Freud (1929) Impulsos o estímulos subconscientes relacionados al impulso destructivo, Tánatos presente junto con Eros en todo ser humano. Sale a la luz cuando hay demasiadas imposiciones exteriores (Sociedad) para controlar el comportamiento humano. Esa represión se convierte en culpa, y el humano vuelca ese deseo destructivo en su contra, auto-castigo.
- [19] Ver el artículo de Alba del Pozo (2013) para mayor detalle.
- [20] Ver Susan Kirkpatrick (2015) modernismo y la mujer moderna en Lina
- [21] Fuerte posición anticlerical de la autora criticando excesos de la iglesia y su mal desempeño opresor de la mujer y la Sociedad.
- [22] Nelly Clemessy toca este tema cuando habla sobre las últimas novelas de Pardo Bazán, capítulo VIII, vol.1, .387-388.
- [23] Ver Núñez Roldán, Francisco. *Mujeres Públicas. Historia de la prostitución en España*. Las prostitutas callejeras eran la clase más baja de esa actividad.
- [24] Lina despierta de su pesadilla como ella misma le confiesa a Farnesio con este autocastigo, y la prepara para su Segundo sacrificio: la pobreza total.
- [25] Ver sobre este tema del martirio como triunfo espiritual sobre el cuerpo a Raquel Medina (1998),
- [26] El análisis sobre un contexto masoquista transgresor en *Dulce Dueño* lo analiza Nuria Godón (2017)
- [27] Ver Alba del Pozo (2013) sobre el tema de degeneración ligado a la mujer.
- [28] Ver Raquel Medina (1998), Lou Charnon-Deutsch (2006)

### Obras citadas

- Álvarez Peláez, Raquel. “Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del Siglo XX: Entre la medicina y la pornografía”. *Hispania*, vol. 64/3, no. 218, 2004, pp.947-960.
- Charcot, J-M. (1887-1888). “Parálisis histérico-traumática masculina”. *Historia de la ansiedad. Textos escogidos*, editado por Norberto Aldo Conti y Stagnaro Juan Carlos Stagnaro Polemos, 2007.

- Charnon-Deutsch, Lou. “Tenía corazón: *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán”. *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, no.182, vol. mayo-junio, 2006, pp. 325-336.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. EDHASA, 1984.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. *Signs*, traducido por Keith Cohen and Paula Cohen, vol. 1, no. 4, verano, 1976, pp. 875-893.
- Clémessy, Nelly. “Emilia Pardo Bazán, novelista”. *Estudios sobre la Obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su Nacimiento*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp.41-46.
- . *Emilia Pardo Bazán como Novelista (de la teoría a la práctica). Volumen I y II*, Fundación Universitaria Española, 1982.
- Del Pozo, Alba. “Degeneración, tienes nombre de mujer: Género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”. *Lectora*, no.19, 2013, pp.137-151. DOI:10.1344/105.000002032. Consultado el 20 de octubre de 2020.
- Esquerdo, José María. “De la locura histérica”. *Revista clínica de los hospitales I*, no.1, 1889, pp.2-6; no.6, pp.277-81; no.8, pp.337-40.
- Foucault, Michael. *Tecnologías del yo*. Paidós, 1990.
- Freud, Sigmund. *La etiología de la histeria*, 1896. *Obras Completas*, vol. 3, Amorrortu, 1976, pp. 191-197.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. 1929. E-text. [w3.salemstate.edu/~pglasser/Freud-Civil-Disc.pdf](http://w3.salemstate.edu/~pglasser/Freud-Civil-Disc.pdf)
- Godón, Nuria. “Sacrificial Performances: Confronting Discourses on Prostitution in *Dulce Dueño*”. *Writing Wrongdoing in Spain 1800-1936. Realities, Representations, Reaction*, editado por Alison Sinclair and Samuel Llano, 2017. pp.177-194.
- Gómez, Joaquín. *Las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán: Un estudio narratológico*. Editorial Pliegos, 1996.
- Hagedorn, Hans Christian. “Los narradores de *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán: Apuntes de la lectura de una novela fracasada”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, no.21, 1996, pp.43-55.
- Kirkpatrick, Susan. “Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán’s *Dulce Dueño*”. *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural*

- Modernity from Spain and Latin America*, Edited by Anthony L. Geist and José B. Monleón. Routledge, 2015.
- Medina, Raquel. "Dulce esclava, dulce histórica: La representación de la mujer en "Dulce dueño" de Emilia Pardo Bazán." *Revista Hispánica Moderna*, Año 51, no.2, 1998, pp. 291-303. *JSTOR*: [www.jstor.org/stable/30203523](http://www.jstor.org/stable/30203523).
- Núñez Roldán, Francisco. *Mujeres públicas. Historia de la prostitución en España*. Ediciones Temas de Hoy, S.A., 1995.
- Pardo Bazán, Emilia. *Dulce Dueño*. Editado por Marina Mayoral, Castaglia, 1989.
- . *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Clásicos del Feminismo. Ediciones Cátedra, 2018.
- . "Conclusiones de la Memoria, leídas en el Congreso pedagógico el día 17 de octubre de 1892." *Nuevo Teatro Crítico*, año II, no. 22, 10-1892, pp. 61-6.
- Progoff, Ira. *At a Journal Workshoi*. Dialogue House, 1975.
- Smith, Jennifer. "Reinterpreting Hysteria under Patriarchy in Emilia Pardo Bazán's "La novia fiel" and "Error de diagnóstico". *Decimonónica*, vol.9, no.1, 2012, pp.92-106.
- Smith Rousselle, Elizabeth and Joseph Drexler-Dreis. "Lina Soy Yo: Mysticism as Subversion and Identity for the Modern Woman Writer in Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*". *Hispanófila*, septiembre 2012, no. 166, pp. 57-75.
- Viesca T., Carlos. "Charcot y la histeria." *Salud Mental*, vol.13, no.1, 1990, pp.8-11.