

## ***1. INTRODUCCIÓN: MANSFIELD Y SU JUEGO CON EL ESTEREOTIPO DE GÉNERO***

El presente capítulo supone una aplicación práctica de los presupuestos teóricos abarcados en el capítulo anterior. Utilizar la técnica de la imitación intencionada lleva consigo copiar paródicamente los estereotipos de género que dominan nuestra cultura, pero con una evidente exageración, o en palabras de Genette (1989: 107), “saturación”, provocando con ello la concienciación del público lector respecto de los mismos. Por tanto, no se trata de una reproducción fidedigna de los estereotipos reinantes en nuestra sociedad, ni tampoco de un apoyo de Mansfield a la cultura dominante; muy al contrario, supone un ataque mordaz a estos valores generalizados con una intención satírica, pero sobre todo crítica y desdogmatizadora.

Dividimos el capítulo en dos grandes apartados: por un lado, su imitación intencionada y desconstrucción de los estereotipos femeninos que, en una narrativa mayoritariamente poblada por mujeres, ocupa un puesto central; por otro, su ataque no menos agrio contra los estereotipos masculinos, que presentará como igualmente limitantes para el varón, a pesar de que la figura masculina juegue un papel más secundario en su ficción. Los relatos que hemos seleccionado para el análisis textual de este capítulo están protagonizados por personajes que se ciñen perfectamente al estereotipo que la autora pretende ridiculizar en cada momento. Precisamente, en esta imitación intencionada, encontramos el rechazo de Mansfield hacia la *écriture féminine* que años más tarde propugnaran las feministas francesas radicales, puesto que presenta a través de una narrativa aparentemente transparente los típicos estereotipos de género impuestos por el patriarcado, cuando, en realidad, su intención es paródica y subversiva. Rechaza, por tanto, el radicalismo de esa escritura alternativa para partir de modelos conocidos, que sabe utilizar estratégicamente.

## ***2. IMITACIÓN INTENCIONADA DE LOS ESTEREOTIPOS FEMENINOS***

La técnica de la imitación intencionada en Mansfield se observa, sobre todo, en la reproducción de los tradicionales estereotipos femeninos que lleva a cabo en sus relatos. Con frecuencia, parodia o exagera dichos roles con el fin de que captemos su artificialidad y conseguir, así, un efecto desdogmatizador. La intención de la autora, como veremos tras analizar su percepción de la figura masculina en el apartado 3, es mostrar

cómo, no sólo la mente del varón está poblada por imágenes negativas de las mujeres, manufacturadas desde antaño por el sistema patriarcal, sino que ellas mismas han interiorizado dichas imágenes y las aceptan sin cuestionarlas. Esta negatividad atribuida a la mujer emerge debido a su consideración patriarcal como el equivalente negativo del hombre. Así, Jacqueline Rose (1982: 49) afirma que “[t]he woman, therefore, is *not*, because she is defined purely against the man (she is the negative of that definition – ‘man is *not* woman’)”. A su vez, de Beauvoir (1984: 175) ofrece su teoría de la mujer como “la Otra”, puesto que no es considerada:

positively, such as she seems to herself to be, but negatively, such as she appears to man. For if woman is not the only *Other*, it remains none the less true that she is always defined as the Other. And her ambiguity is just that of the concept of the Other: it is that of the human situation in so far as it is defined in its relation with the Other. As I have already said, the Other is Evil; but being necessary to the Good, it turns into the Good.

Aunque de Beauvoir asegura que las mujeres se consideran positivamente a sí mismas, una vez que han interiorizado la percepción negativa que tiene de ellas el patriarcado no se vuelven a ver favorablemente. Un arraigado complejo de culpabilidad será el resultado si tratan de buscar la consecución de su propio deseo y escapar de la imagen restrictiva que se les atribuye.

En consecuencia, esta visión de las mujeres conduce a la aparición de una serie de mitos femeninos negativos en la sociedad patriarcal, inicialmente definidos por de Beauvoir, y posteriormente resumidos por Kristeva en sus artículos “About Chinese Women” y “Stabat Mater”. Kristeva (1986e: 165-6) polariza en dos estos estereotipos limitadores para la mujer: la Virgen María y la primera mujer, Eva. De este modo, recuerda que, según la tradición patriarcal, la primera es asociada con la vida y la pureza de la paloma, mientras que la segunda se liga a la muerte, la serpiente y la corrupción. A su vez, recurriendo a una terminología tradicional, Pérez Gil (1996: 60) cita otras dos imágenes que aluden a la misma dicotomía: “el ángel del hogar”, es decir, la mujer enclaustrada en las cuatro paredes de su casa para cuidar de la familia y preservar su pureza, y “el demonio”, o la mujer que es expulsada de la sociedad por saltarse las reglas que la limitan, cuya asociación con la serpiente de la Biblia es evidente. Esta dualidad, independientemente de las etiquetas que acuñe (Virgen/Eva, ángel del hogar/demonio o mujer fatal, etc.), resume la iconografía femenina tradicional y restringe la libertad de las mujeres al ubicarlas obligatoriamente en una u otra categoría. Por supuesto, la primera recibe el apoyo del sistema, mientras que la segunda supone el ostracismo femenino de por vida.

Estos estereotipos se observan en una serie de imágenes, o lugares comunes, que analizamos a continuación y reconocemos en la narrativa de nuestra autora.

### **2.1. La mujer rebelde**

La imagen de la mujer que busca su propio deseo es la más negativa de todas y conduce a la imagen de la rebelde, un ser atípico y problemático. Las mujeres son concebidas como seres inofensivos y delicados cuya belleza sirve para calmar el deseo sexual del hombre y, en última instancia, cumplir el objetivo primordial del patriarcado: la procreación que mantenga vivo el sistema. Éstas son objetos sexuales, nunca sujetos de su propio deseo, por lo que la autorrealización personal femenina en el ámbito sexual sólo se justifica si el acto sexual propiamente dicho conduce a la procreación. Como afirma Kristeva (1986c: 146): “Once more, the vagina and the *jouissance* of the mother are disregarded, and immediately replaced by that which puts the mother on the side of the socio-symbolic community: childbearing and procreation in the name of the father”. Si las mujeres no desempeñan este papel maternal, automáticamente se convierten en proscritas sociales, aparenciendo el estereotipo de la *femme fatale*, la manifestación más negativa de la mujer rebelde.

Doane (1991: 1-2) habla de una fascinación especial con esta imagen en el arte del siglo XIX, por ejemplo, en los textos de Théophile Gautier o Charles Pierre Baudelaire, o en la pintura de Gustave Moreau o Dante Gabriel Rossetti, que continúa en la literatura moderna, como en el caso Mansfield. Esta crítica (Ibid.: 2-3) explica el valor del icono femenino que nos ocupa:

the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed. Her textual eradication involves a desperate reassertion of control on the part of the threatened male subject. Hence, it would be a mistake to see her as some kind of heroine of modernity. She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism. Nevertheless, the representation – like any representation – is not totally under the control of its producers and, once disseminated, comes to take on a life of its own.

En opinión de Doane, el prototipo de la mujer fatal, al igual que el de la Virgen, es una creación patriarcal, resultado del miedo del sistema a perder el control que tiene sobre sus mujeres, de tal forma que presenta a las que buscan su propio deseo como seres maquiavélicos que tienen que acabar siendo castigados. Se trata, pues, de una imagen misógina que surge del miedo al poder femenino. Incluso, en ocasiones, la imagen de la

mujer fatal desemboca en la figura de la lesbiana o la proto-lesbiana, como ocurre con algunos personajes de Mansfield. En estos casos las mujeres, al ejercer su propia voluntad, adoptan el rol activo atribuido al hombre, frente a la pasividad de la imagen de la virgen, y su castigo indirecto consiste en la histeria patológica (Coad, 2000: 232). Sin embargo, Doane, al igual que Pérez Gil (1996: 61), empieza a sugerir la posibilidad de que todos estos estereotipos restrictivos sean reutilizados con fines feministas para criticar la subyugación patriarcal, precisamente lo que hace Mansfield en sus relatos a través de la imitación intencionada y estratégica.

Para ilustrar el estereotipo de la mujer rebelde en Mansfield hemos escogido una serie de relatos que agrupamos en tres apartados y que resumen, en nuestra opinión, las tres variantes del mismo: la *New Woman*, la lesbiana o proto-lesbiana y la *femme fatale*. En los tres casos, los personajes que escoge Mansfield suelen ser planos, según la terminología de Forster (1983: 74-84), personajes superficiales y arquetípicos que no llegan a conquistarnos, y en los que la saturación juega un papel fundamental para concienciarnos de su artificialidad. Este efecto es el que busca la autora intencionadamente, puesto que, como ya explicábamos en el capítulo anterior, de esta forma transmite la superficialidad que caracteriza a estas *New Women*, y critica su opción de vida, que considera tan artificial e inadecuada como la identidad femenina impuesta por el patriarcado. Con este tipo de personajes consigue que el público lector se distancie, lo que facilita su desconstrucción, puesto que en ningún momento simpatizamos o nos identificamos con ellas.

### **2.1.1. La New Woman**

#### **2.1.1.1. “The Advanced Lady”**

Uno de los estereotipos más claramente delimitados e imitados paródicamente es el de la “mujer progresista” de principios de siglo, o *New Woman*, que da título a uno de los relatos que componen la colección *In a German Pension* (1911). Mansfield conocía bien este estereotipo, ya que Beatrice Hastings y otras bohemias con las que se codeaba eran fervientes seguidoras del movimiento sufragista, al igual que ella misma durante un tiempo. Esta *New Woman* representa una variante de la mujer rebelde, puesto que retrata a una mujer independiente que, al no depender del varón, constituye una amenaza para la continuidad del sistema patriarcal. En este relato, un grupo de residentes de una pensión decide dar un paseo hasta un pueblo cercano, Schlingen, pasando por el bosque y regresando posteriormente al lugar de partida. En este grupo se encuentran la narradora (una

inglesa que parece ser la propia Mansfield) y la “mujer progresista”, cuyo nombre no se facilita, por lo que la autora insiste en esta cualidad del personaje. La intención de la autora en este relato es mostrar el carácter absurdo de las teorías progresistas de esta señora, criticando así a las sufragistas en boga por aquel entonces. A pesar de que estas mujeres suelen ser presentadas como fuertes y autosuficientes, de ahí su percepción como la alternativa perfecta al régimen opresor masculino, desde el primer momento Mansfield se muestra crítica con dicha imagen y sugiere una cierta debilidad que se oculta tras esa apariencia indestructible. En su descripción inicial de la protagonista, uno de los personajes dice: “although she is so intellectual, I cannot help feeling convinced that she has some secret sorrow” (CS: 752). Como veremos más adelante, esta tristeza es el yugo patriarcal que no logra superar esta dama, a pesar de su apariencia revolucionaria.

El requisito indispensable de todas las mujeres progresistas que dibuja Mansfield en sus relatos es el acceso a la intelectualidad y al arte. En el caso de la protagonista de este relato, “she remains hours and hours by herself, writing” (Ibid.); es una mujer con cultura que lee a menudo, incluyendo a grandes escritores como Shakespeare (Ibid.: 754); y en la actualidad está escribiendo una novela sobre la *New Woman*, “[f]or this seems to me the woman’s hour” (Ibid.: 758). Su carácter progresista queda aún más marcado cuando uno de los personajes asegura “never before have I personally known a woman who was writing a book” (Ibid.), insistiendo en la rareza de su profesión. Además, Mansfield insiste en el estereotipo de que la intelectual lleva consigo un inevitable abandono del papel doméstico y familiar, así como cierta superioridad con respecto al resto de las mujeres que la conducen al ostracismo social: “she never cares to mingle with us, and has so little time for her husband and the child” (Ibid.: 752). De hecho, cuando están a punto de salir de la pensión para dar el paseo, la progresista insiste en dejar en tierra a uno de los niños y añade: “‘I never take my little daughter for walks,’ she said. ‘I have accustomed her to sitting quietly in my bedroom from the time I go out until I return!’” (Ibid.: 755). Su egoísmo y falta de instinto maternal empiezan a minar nuestra simpatía por este personaje. Más que como una libertadora de su género, Mansfield incluso la presenta como una dictadora similar al patriarcado, que deja encerrada a la nueva generación entre las mismas cuatro paredes que ella estuvo, frente a la persecución de su propio deseo.

La apariencia progresista de esta dama se puede deducir también a través de las siguientes imágenes: recibe flores “silvestres” como regalo, frente a otras “domésticas”

como la rosa, y lleva el pelo suelto, en lugar de recogido (Ibid.: 753); se opone a la tradición canónica masculina al criticar abiertamente a una figura del canon literario por excelencia, Shakespeare, insinuando que sus pensamientos son superficiales y su obra poco interesante (Ibid.: 754); afirma que le encantan los bosques porque “[i]n a wood my hair already seems to stir and remember something of its savage origin” (Ibid.: 757). El cabello representa uno de los símbolos de la feminidad, insinuando con ello que la suya se encuentra desbocada, ajena a las restricciones del orden patriarcal y retornando a unos orígenes “salvajes” donde las mujeres vagaban libremente, cual Amazonas, sin la coacción masculina. Incluso la asociación del salvajismo del bosque, las flores silvestres y el cabello suelto nos recuerda a la imagen del cuadro de “Ophelia”, del prerrafaelista John Everett Millais, donde la ruptura de la norma es castigada con la muerte.

Sin embargo, esta apariencia “moderna” de la escritora se va difuminando a medida que la narradora, y quienes leemos, a través de sus comentarios, nos damos cuenta de que este progresismo no es más que una máscara que esconde una ciega defensa de los valores patriarcales. La protagonista afirma que su novela está a favor del avance social de las mujeres, y que hace tres meses que vio la luz y rompió con su opresión de tantos años (Ibid.: 758). No obstante, pronto descubrimos que la luz que describe es falsa, pues está completamente arraigada en el aparato patriarcal. Describe a la mujer progresista como “not one of those violent creatures who deny their sex and smother their frail wings under the lying garb of false masculinity” (Ibid. 758-9). Es decir, aboga por un feminismo radical, donde las mujeres busquen su propio espacio, pero, a su vez, enfatiza el carácter delicado de éstas (“frail wings”) y, más adelante, incluso propugna su sacrificio: “‘The mistake we have made in the past – as a sex,’ said she, ‘is in not realising that our gifts of giving are for the whole world – we are the glad sacrifice of ourselves!’” (Ibid.: 759).

Ese espacio alternativo para las mujeres que pedía al principio da paso a la imagen tradicional de éstas como seres delicados (“frail”, “serene”) que han de sacrificarse alegremente por los demás, como ocurre en la función maternal. Así, concluye: “and there you have the ideal of my book – that woman is nothing but a gift” (Ibid.). Con estas palabras nos damos cuenta de que la lámpara que se ha encendido en su interior (“the lamp carried in the bosom”; Ibid.) proyecta la misma luz mortecina que el sistema dominante, por lo que esta mujer resulta ser tan artificial como la feminidad que critica. Por eso, cuando pregunta a una de sus acompañantes, “Have you, too, found the magic heart of Nature?” (Ibid.: 757), percibimos que su interés por la naturaleza es una pose y

un autoengaño, pues acabamos descubriendo que sus valores son los tradicionales bajo esa apariencia progresista. La narradora desmantela su falsa modernidad al decirle: “But you know, that theory of yours about women and Love – it’s as old as the hills – oh, older!”, y acaba el relato indirectamente, llamando a esta mujer “ignorante”: “‘Ignorance must not go uncontradicted!’ I said to the Advanced Lady” (Ibid.: 762).

La simbología espacial también juega un papel distintivo en la crítica de este progresismo: la excursión parte de la pensión, que representa los orígenes domésticos de la mujer, pasa por el bosque, donde la protagonista se siente liberada, y llega a otro pueblo, Schlingen, descrito como “tucked in a circle of hills, the white houses shining in the sunlight, ‘for all the world like eggs in a bird’s nest’” (Ibid.: 760). Estas pinceladas sobre el pueblo sugieren el retorno de la mujer al ámbito doméstico; al igual que éste, encerrado entre las colinas y descrito como un cúmulo de huevos en el nido de un pájaro, la mujer regresa finalmente al hogar y a la función procreadora de la madre, que es lo que se espera de ella. El progresismo en las mujeres se presenta como una fase transitoria y no fructífera que las obliga a volver a su estado de subyugación sin existir escapatoria alguna, como indica el paso final durante el último tramo del viaje por delante de un cementerio (Ibid. 761). En la descripción de esta dama progresista, Mansfield se muestra muy crítica de esa segunda etapa ginocrítica “feminista”, por la que ella misma pasó tan transitoriamente como la protagonista de este relato. Por tanto, aboga abiertamente por la tercera generación feminista, conciliadora y restauradora, desarrollada años más tarde por Kristeva.

### 2.1.1.2. “*Marriage à la Mode*”

La crítica de la *New Woman* alcanza su máximo apogeo en la siguiente historia que hemos seleccionado, escrita diez años más tarde, “*Marriage à la Mode*” (1921). De entrada, el título nos remite directamente a una de las series de cuadros más famosas del inglés William Hogarth, del mismo título, que representa varias escenas de un matrimonio moderno, al igual que lo hará Mansfield en este relato. Los protagonistas son los consortes, William e Isabel. El marido trabaja en Londres y visita a su esposa e hijos, que viven a las afueras de la ciudad, semanalmente durante un día y medio. La relación de este matrimonio ha cambiado desde que Isabel conoció a un grupo de intelectuales, por quienes ha reemplazado a su marido, convirtiéndose en una “nueva” mujer frívola, superficial y materialista. En lugar de pasar con William el poco tiempo del que dispone

cuando llega a casa, Isabel lo pasa con su grupo de amigos. Al día siguiente, tras volver a Londres, William manda una carta de amor a su esposa, que ésta lee delante de sus amigos riéndose de las cursilerías de su marido. Cuando se da cuenta de su crueldad por ridiculizarlo, Isabel corre hacia su habitación, pero su arrepentimiento le dura segundos hasta que sus amigos la reclaman para bañarse con ellos y regresa feliz a su “nueva” vida.

Al presentar a este tipo de mujeres, Mansfield siempre insiste en la idea de que son “nuevas”, con un matiz de artificialidad, cambio y transitoriedad; son el resultado de una moda pasajera que hace que se sientan independientes y útiles, liberadas del yugo del varón y capaces de realizar sus propios deseos. No obstante, tarde o temprano, esta actitud revela su lado oscuro: superficialidad, frialdad y egocentrismo. Frente a la opinión de su marido, Isabel niega que haya cambiado (CS: 312). Sin embargo, el cambio salta a la vista y Mansfield insiste en que esta mujer progresista es tan artificial como la feminidad clásica creada por el sistema patriarcal. El título del relato indica esta temporalidad pasajera: el matrimonio se convierte en una “moda”, y la pareja deja de ser convencional cuando Isabel se une al grupo elitista de artistas y se libera del rol doméstico que antes desempeñaba. Al igual que Hogarth en su serie del mismo título, Mansfield evoca en este relato la sátira social que este pintor persigue con su colección. Además, el hecho de que el título esté en francés es significativo, puesto que este idioma, así como la capital francesa, se percibían como el centro de las vanguardias por excelencia en la primera mitad del siglo XX.

Desde el primer momento, encontramos el contraste entre la “antigua” Isabel con su feminidad clásica y la “nueva”, o progresista. El adjetivo “new” aplicado a la protagonista se repite constantemente en los primeros párrafos del relato con una clara ironía por parte de la autora, especialmente al referirse a su sonrisa: “the new Isabel had explained”; “The new Isabel looked at him”; “She laughed in the new way” (Ibid.: 309-10). Anteriormente, antes de su pose moderna, Isabel jugaba con sus hijos en una de las habitaciones de su pequeña casa (Ibid.: 312); era “that rose-bush, petal-soft, sparkling and cool”, pero “there was no running into the garden *now*” (Ibid.: 311; énfasis añadido). Su comparación con la típica flor que se asocia con la feminidad, la rosa, indica el apriamiento en este papel clásico maternal, así como su sumisión al sistema (“soft”). Sin embargo, en la actualidad, ha abandonado la esfera doméstica, puesto que ya no corre a recibir a su esposo al jardín, ámbito igualmente asociado con la mujer. Ahora Isabel es una mujer “práctica” (Ibid.: 312) que ha abandonado su impuesta vocación materna,



como cuando se come sin reparo los caramelos que su esposo ha traído para los niños (Ibid.: 315), o cuando se nos dice que “[i]t was over a year since Isabel had scrapped the old donkeys and engines and so on because they were so ‘dreadfully sentimental’ and ‘so appallingly bad for the babies’ sense of form” (Ibid.: 309). Es como si, de repente, este personaje se hubiera dado cuenta del rol sentimental, tradicionalmente atribuido a las mujeres, y luchara por adoptar el papel extremo de frialdad y superficialidad. Mansfield transmite la idea de que esta actitud puede ser tan contraproducente como la de un sentimentalismo desmesurado.

La autora busca los orígenes de esta pose progresista en las vanguardias de principios del siglo XX, así como en el movimiento sufragista. De este modo, descubrimos la influencia que estas “modas” han tenido en la mente de Isabel, cuando se nos narra el momento clave que condujo a su cambio:

she was desperately lonely, pining for new people and new music and pictures and so on. If they hadn't gone to that studio party at Moira Morrison's – if Moira Morrison hadn't said as they were leaving, “I'm going to rescue your wife, selfish man. She's like an exquisite little Titania” – if Isabel hadn't gone with Moira to Paris – if – if ... (Ibid.: 313).

De estas palabras se desprende que Moira es una artista a favor de la autosuficiencia de la mujer, perteneciente al ambiente elitista de París, siendo ésta quien introduce a Isabel en este “nuevo” entorno, que acabará conduciéndola a su falso progresismo. Entre sus nuevos amigos, a quienes llama “really congenial people” (Ibid.: 312), se encuentran poetas (Ibid.: 310), pintores (Ibid.: 317) y novelistas (Ibid.: 320). Mansfield también parodia la jerga de este grupo progresista haciendo gala de una saturación extrema, cuando, en varias ocasiones, la escritora Dennis trata de poner título a determinadas situaciones, como si se tratase de cuadros, o de series de cuadros, lo que hace más clara aún la conexión del relato con la serie pictórica “Marriage à la Mode” de Hogarth: “A Lady with a Box of Sardines” o “A Lady reading a Letter” (Ibid.: 317, 319); o cuando, al final del relato, uno de ellos llama a Isabel para que baje, reproduciendo el estilo medieval: “Come, thou wife of William!” (Ibid.: 320). Esta última imagen refleja la ideología patriarcal que concibe a las mujeres como casadas con un varón, ideología contra la que reacciona este grupo vanguardista. Además, presenta la secularización de este conjunto de amigos cuando Dennis afirma que “Heaven will be one long Monday” (Ibid.: 318), apareciendo como figuras anti-eclesiásticas que han perdido toda noción de

religión, lo que contribuye a potenciar la connotación demoníaca de estas mujeres como *femmes fatales* que han perdido todos sus principios.

La superficialidad y frialdad de Isabel alcanza su punto álgido cuando recibe la carta de amor de su esposo y la lee, mofándose de su sentimentalismo, ante su grupo de eruditos. Su desdén comienza a mostrarse cuando, al recibir la carta, leemos: “‘And mine’s only from William,’ said Isabel mournfully” (Ibid.: 319). Primero la califica de “absurd, ridiculous” y posteriormente se desternilla. Sus amigos adoptan la misma actitud, hasta tal punto que uno de ellos acaba casi llorando de la risa (Ibid.: 319). No obstante, Mansfield demuestra que este progresismo de Isabel no es más que otra pose, cuando, de repente, se percata de su crueldad y sale corriendo hacia su habitación: “even the grave bedroom knew her for what she was, shallow, tinkling, vain” (Ibid.: 320). Parece arrepentirse momentáneamente y se propone escribir una carta respondiendo a su marido, pero este arrepentimiento dura segundos. Tras ser llamada por su séquito, la historia acaba con la siguiente frase: “And, laughing in the new way, she ran down the stairs” (Ibid.: 321). Con esta saturación del personaje de Isabel, Mansfield sugiere que la “nueva” mujer es un fraude, una nueva construcción artificial, tan absurda como la de la propia feminidad y, por ello, la rechaza como una solución para las mujeres.

### **2.1.1.3. “A Cup of Tea”**

La tercera historia que hemos seleccionado, “A Cup of Tea”, constituye, en opinión de Celeste Turner Wright (1954: 206), una versión madurada del relato temprano de Mansfield “Dark Hollow” (1915). Esta historia, además, representa las últimas palabras de Mansfield sobre el tema de la *New Woman* con una acentuación de su ironía. La protagonista, Rosemary Fell, es una joven rica y con estilo que pasa su tiempo libre de tienda en tienda buscando los artículos más caros. En uno de sus paseos, conoce a una joven pobre que le pide dinero para tomarse una taza de té. Rosemary se siente tentada por el papel de “buena samaritana” y decide invitar a la joven a su lujosa casa. La pobre no da crédito a la invitación y piensa que la entregará a la policía, pero, tras ganar su confianza, se crea entre ambas un clima de camaradería. En mitad de la invitación, llega el marido de Rosemary, Philip. Rosemary piensa que su marido admirará su acción; sin embargo, muy en contra de sus expectativas, a quien admira es a la joven pobre por su belleza. En ese momento, la protagonista deja translucir su lado celoso, discretamente

expulsa a la joven de casa dándole dos libras y le dice a su marido que la chica se ha tenido que marchar.

En este relato, la *New Woman* es un fraude aún mayor porque su marido procede de orígenes aristocráticos y ella, desde que se casó con él hace dos años, ha adoptado su misma actitud conservadora (CS: 398). Inicialmente, sin embargo, es descrita de forma progresista:

She was young, brilliant, extremely modern, exquisitely well dressed, amazingly well read in the newest of the new books, and her parties were the most delicious mixture of the really important people and ... artists – quaint creatures, discoveries of hers, some of them too terrifying for words, but others quite presentable and amusing (Ibid.).

Como ocurre con Isabel en la historia anterior, se presenta a Rosemary como una *New Woman* gracias a sus contactos con el movimiento de vanguardia parisino y a sus extraños y elitistas personajes. A pesar de ser “exótica”, estar a la moda y realizar sus compras en París, sus gustos delatan su lado conservador: prefiere rosas a lirios, siendo aquélla una flor tradicionalmente asociada con la feminidad, y le gusta comprar en una pequeña tienda de antigüedades de la calle Curzon (Ibid.). Incluso su nombre, Rosemary, anticipa su vuelta al redil patriarcal, pues incluye dos elementos tradicionales dentro del patriarcado: la rosa como flor de feminidad y el nombre Mary, como la Virgen. A su vez, el apellido, Fell, indica que la protagonista finalmente “cayó” y se dio de bruces con el prototipo de mujer progresista con el que no se sentía identificada en absoluto, a pesar de sus esfuerzos. Además, desde el primer momento observamos su apego a la feminidad tradicional. Se empeña en comprar “[a]n exquisite little enamel box”: “On the lid a minute creature stood under a flowery tree, and a more minute creature still had her arms round his neck” (Ibid.: 399). Esta cajita representa la delicadeza de la figura femenina. Grabada en su tapa está la historia que resume la subyugación de la mujer; es decir, el romanticismo clásico que Mansfield critica fervientemente en los relatos que analizábamos en el Capítulo V, en el que, según veremos, Rosemary cree fervientemente.

No obstante, la protagonista se mantiene fiel a su empeño por conservar una imagen moderna y progresista. Por ello, cuando se cruza con la chica pobre, le parece una auténtica aventura invitarla a su lujosa mansión, “[i]t was like something out of a novel by Dostoevsky” (Ibid.: 401), y jugar así el papel de buena samaritana. A pesar de ello, este papel resulta tan artificial como su pose, por lo que deducimos el sarcasmo de Mansfield tras las siguientes palabras de la joven: “The great thing was to be natural!”

(Ibid.: 402), sugiriendo que tal naturalidad es un espejismo. No siente ningún tipo de simpatía real por la joven y, si la siente, su lado superficial y frívolo de *New Woman* termina triunfando. Su superioridad sobre la chica pobre se observa cuando admite: “Hungry people are easily led” (Ibid.: 401), y constantemente utiliza términos derogativos para aludirla: “this poor little thing” (Ibid.: 402, 403, 406), “poor little creature” (404).

Queda claro que para ella no se trata de una acción de caridad, sino de un juego para romper la rutina, donde el prototipo de mujer fatal, o *mantis religiosa*, hace su aparición. Mansfield sugiere que la *femme fatale* no es sólo agresiva con el sexo masculino, sino también con su propio sexo, al equiparar a Rosemary con una araña que atrae a su presa: “She had a feeling of triumph as she slipped her hand through the velvet strap. She could have said, ‘Now I’ve got you,’ as she gazed at the little captive she had netted” (Ibid.: 401), imagen que se refuerza al comparar a la pobre con un pájaro indefenso (Ibid.: 403). Como buen ejemplo de “mujer moderna”, Rosemary es una excelente actriz, pues juega a conquistar la confianza de la joven y a crear una falsa comunión entre mujeres (“We’re both women”, Ibid.: 402). Sin embargo, su crueldad se revela por momentos: “To be quite sincere, she looked rather stupid. But Rosemary wouldn’t acknowledge it” (Ibid.: 403), o cuando la señorita Smith está a punto de desmayarse de hambre y, desde el punto de vista de Rosemary, se nos dice: “It was a terrible and fascinating moment” (Ibid.), porque está disfrutando con el sufrimiento de la joven. Mansfield revela, de nuevo, la falta de principios de estas mujeres modernas.

En cualquier caso, este modernismo de Rosemary demuestra ser muy fugaz, ya que pronto adopta el papel femenino y aquiescente tradicional. Hasta que alimenta a la joven, su posición de superioridad es indiscutible, pero, a partir de entonces, ambas se encuentran al mismo nivel como mujeres y posibles enemigas en la lucha por la atención del hombre. La señorita Smith, que antes había sido constantemente aludida como “a poor little thing”, se alza ahora como “a new being, a light, frail creature with tangled hair, dark lips, deep, lighted eyes, [who] lay back in the big chair in a kind of sweet languor, looking at the blaze”, “strangely still and unafraid” (Ibid.: 404). De repente, la joven ha dejado de ser la presa de la araña y se ha armado con las mismas artimañas que Rosemary: su sensualidad, su belleza, su extraña malicia tras esa dulzura y su pasión interna sugerida por la referencia al fuego. La señorita Smith se ha convertido en un icono sensual/sexual, dejando de ser una persona para convertirse en unos ojos enormes que se alzan hacia el marido de Rosemary (Ibid.: 405).

Ésta parece tan sólo intuir el peligro, pero no lo descubre hasta que su marido le confiesa que la joven es increíblemente bella. Aquí acontece el momento clave de la historia: el juego se ha convertido en un peligroso campo de batalla y Rosemary opta por expulsarla de su casa. Entonces, se quita la máscara de *New Woman* y se coloca la de “mujer objeto” con su clásica feminidad: “Rosemary had just done her hair, darkened her eyes a little, and put on her pearls. She put up her hands and touched Philip’s cheeks” (Ibid.: 406). Olvida su libertad artificial de mujer moderna y *mantis religiosa*, y regresa a sus orígenes conservadores, convirtiéndose en la más dócil de las esposas, en esa “fascinating little box” que ha visto en la tienda y que necesita constantemente el halago de su hombre: “Do you like me?”, “am I *pretty*?” (Ibid.). Mansfield ofrece su visión definitiva de la mujer moderna en esta historia y se muestra tan mordaz como para comparar el elitismo inhumano de las clases aristocráticas con el de las mujeres progresistas, uniendo así lo conservador con lo revolucionario en un mismo fracaso.

## **2.1.2. La lesbiana**

### **2.1.2.1. “The Modern Soul”**

Otra manifestación de la mujer que se rebela contra el sistema y se impregna del tinte negativo de la *femme fatale* es la lesbiana. Con frecuencia, Mansfield sugiere esta condición en lugar de aludirla directamente y refleja la opinión conservadora del patriarcado, para el cual esta alternativa conduce a la esterilidad y a un ostracismo social aún mayor que el de la *New Woman*. Por esta razón, muchas de estas figuras recurren al matrimonio como la opción que les permite adoptar una apariencia social de mujeres convencionales. Éste es el caso de la protagonista de “The Modern Soul”, personaje que constituye un puente de unión entre las diversas variantes que estamos considerando al representar, al mismo tiempo, a las mujeres progresista, lesbiana y casada. Este relato constituye la transición de la figura de la mujer progresista a la lesbiana, como ilustramos a continuación. La historia comienza con la conversación entre la narradora, una inglesa que está de visita en una pensión alemana, y Herr Professor. Dos mujeres, las Godowska, madre e hija, se unen a la conversación y los cuatro regresan a la pensión para asistir a un recital donde la hija, Sonia, y Herr Professor han de participar. Tras la actuación, Sonia, denominada “El alma moderna” por Herr Professor, invita a la narradora a dar un paseo, donde le confiesa su deseo de liberarse de su madre y convertirse en un pájaro libre. De repente, decide desmayarse frente a una peluquería, mientras que la narradora corre en

busca de Herr Professor, que socorre a Sonia. A la mañana siguiente, mientras desayuna, la narradora descubre que Sonia y Herr Professor están pasando el día juntos en el bosque, por lo que parece que la chica ha renunciado, finalmente, a sus ideales de independencia.

Desde el primer momento, esta joven es presentada como otra personificación de la *New Woman*, muy en consonancia con figuras como las analizadas en el apartado anterior. Herr Professor la describe de la siguiente forma:

the daughter is an actress. Fräulein Sonia is a very modern soul. I think you would find her most sympathetic. She is forced to be in attendance on her mother just now. But what a temperament! I have once described her in her autograph album as tigress with a flower in the hair (CS: 713).

Sonia comparte su vena artística con Isabel o Rosemary, aunque, en su caso, hablamos de una actriz profesional, lo que potencia la idea de artificialidad y pose de este personaje, puesto que, como veremos, esta joven actúa incluso fuera del escenario. El apelativo de “modern soul” desprende ironía por los cuatro costados, porque al final Sonia demuestra ser una mujer completamente tradicional. No obstante, en consonancia con este apelativo, se nos dice que se ve “forzada” a cuidar de su madre, cuando suponemos que su deseo es ser libre e independiente. Herr Professor también enfatiza este carácter “moderno” de Sonia, al hablar de su excesivo temperamento y compararla con una “tigresa”, aunque su vena delicada y femenina se advierte en la imagen “tigress with a flower in the hair”, diluyendo la agresividad del felino. El exotismo de la joven, en línea con el del movimiento vanguardista, se aprecia en sus comparaciones: “there are swallows in flight; they are like a little flock of Japanese thoughts” (Ibid.: 714), idea que extraña a una mente conservadora como la de Herr Professor, que le rebate la comparación diciendo que podría haber aludido a los pensamientos de su país, Alemania.

Para marcar la artificialidad del papel que adopta la joven en consonancia con su ocupación como actriz tanto dentro como fuera de la vida real, Mansfield exagera su dramatismo. La presenta como una extraordinaria intérprete cuando está en el escenario, de modo que, mientras actúa en el recital, todo el público se queda prendado de ella (Ibid.: 717) y la propia Sonia reconoce delante de la narradora: “I am always successful”, “You see, when I act I *am*” (Ibid.: 718). Tal vez por esta razón ha optado por extender su actuación a la vida real. Fuera del escenario adopta la misma pose dramática que tanto éxito le reporta en escena, pero, en esta ocasión, su falsedad resulta demasiado obvia y el

ridículo que hace frente a la narradora y el público lector es evidente. Mansfield recurre a la saturación cuando, de la forma más artificial posible, Sonia decide desmayarse en un punto muy concreto de la calle: “I am going to faint here and now” (Ibid.: 720). La narradora es consciente de su juego, pero le sigue la corriente: “‘You can’t,’ I said, shaking her. ‘Come back to the pension and faint as much as you please. But you can’t faint here. All the shops are closed. There is nobody about. Please don’t be so foolish’” (Ibid.). La ironía se dispara cuando, una vez que descubrimos esta artificialidad de Sonia, tras la pregunta de qué va a recitar en el escenario, ésta responde: “‘I never know until the last moment. When I come on the stage I wait for one moment and then I have the sensation as though something struck me here,’ – she placed her hand upon her collar brooch – ‘and ... words come!’” (Ibid.: 716). No nos queda duda de que no hay nada espontáneo en ella y, sin embargo, Sonia juega a ser “natural”.

Mansfield lleva a cabo un estudio del dramatismo de esta joven y su pose trágica y afectada para llamar la atención de la gente. Así, hablando de su madre, Sonia denomina su situación con ella como “the *curse* of my genius”, “my *tragedy*”, y explica: “Living with her I live with the *coffin* of my *unborn* aspirations” (énfasis añadido; Ibid.: 719). Al mismo tiempo, asegura que, antes de pensar en abandonar a su “poor, little, sick, widowed mother”, preferiría morir ahogada (Ibid.: 719-20). El vocabulario y la forma de hablar denotan su actitud ante la vida, caracterizada por un pesimismo en el que se regocija. Considera a la madre como su gran obstáculo para ser independiente y “moderna”, así como el motor que ha inhibido sus grandes aspiraciones. De alguna manera es cierto, puesto que descubrimos que parte de este dramatismo lo ha heredado de ella. Al principio del relato, aparte de que la mirada de esta mujer es descrita como “trágica”, Herr Professor la contradice momentáneamente y ésta reacciona de forma violenta, adoptando la misma pose dramática de su hija: “Frau Godowska looked into the distance, then the corners of her mouth dropped and her skin puckered. She began to shed tears” (Ibid.: 715). Esta conexión entre las dos generaciones, tradicional y nueva, sugiere que ambas comulgan en último término con los mismos valores asociados con la feminidad: el victimismo imbuido por la novela sentimental y la necesidad de llamar la atención. El hecho de que “Fräulen Sonia acted a poison scene with the assistance of her mother’s pill vial” (Ibid.: 718) indica la estrecha unión entre ambas en su actitud dramática.

Su progresismo está también marcado por los valores aparentemente revolucionarios que defiende. Sonia reconoce abiertamente que “[i]t is imperative that I free my

spirit in the open air for a moment” (Ibid.: 718). Aquí entra en juego la figura de la lesbiana. Sonia sugiere su vena homosexual:

“Do you know that poem of Sappho about her hands in the stars .... I am curiously sapphic. And this is so remarkable – not only am I sapphic, I find in all the works of all the greatest writers, especially in their unedited letters, some touch, some sign of myself – some resemblance, some part of myself, like a thousand reflections of my own hands in a dark mirror” (Ibid.: 719).

Su referencia a Safo y su revelación de que se siente “sáfica” sugieren este lado “oscuro” en ella, como las cartas no editadas, mantenidas en el anonimato, y el lado oscuro de este espejo que refleja una identidad múltiple y compleja. No obstante, nuestra impresión es que su lesbianismo es más una moda que una opción de vida. Tras observar la artificialidad de esta joven, no podemos creer nada de lo que dice, pues todo se reduce a una pose que adopta con increíble facilidad.

De repente, abandona su actitud progresista para afirmar: “Sometimes I think the solution lies in marriage”, a lo que añade: “If I find a simple, peaceful man who adores me and will look after mamma – a man who would be for me a pillow – for genius cannot hope to mate – I shall marry him.... You know the Herr Professor has paid me very marked attentions” (Ibid.: 720). En este punto ya no sabemos qué creer de esta joven: su actitud hacia el matrimonio es obviamente interesada; no se casaría por amor, sino por interés para tener alguien a su lado que la adore constantemente y que se ocupe de su madre. En este sentido, el matrimonio es sólo una tapadera para su lesbianismo y evitar así el ostracismo social que conlleva. Sonia empieza a ceder en su aparente progresismo y su lado conservador hace aparición cuando, tras la sugerencia de la narradora para que case a Herr Professor con su madre, la joven reacciona violentamente respondiendo: “The cruelty. I am going to faint. Mamma to marry again before I marry – the indignity” (Ibid.), tras lo cual el episodio del desmayo acontece. En este momento, Sonia demuestra que su etiqueta de “modern soul” que da título al relato es totalmente irónica, pues está tan anclada en el orden patriarcal como su madre. Cuando, tras su desmayo, Herr Professor acude en su auxilio y al día siguiente la narradora descubre que ambos están pasando el día juntos en el bosque, deducimos que Sonia va a utilizar a este señor para sus fines sociales, recurriendo al matrimonio como una salida. Con ello, Mansfield desmantela la falsedad de la *New Woman* una vez más.



### 2.1.2.2. *La señora de Harry Kember en “At the Bay”*

Un caso más evidente de lesbianismo lo encontramos en “At the Bay”, uno de los relatos más famosos de la autora. A pesar de que estudiamos con detalle esta historia en el análisis textual del Capítulo XII, en este apartado nos centramos en la figura de la señora de Harry Kember, que representa el prototipo de lesbiana masculinizada. A pesar de haber recurrido al matrimonio, esta mujer ha sido relegada al más puro rechazo social por parte de la comunidad en la que vive. La única que se acerca a ella y la toma en serio es la joven Beryl, en quienes autores como Coad (2000: 232) ven un lesbianismo incipiente que no llega a manifestarse. La descripción de la señora de Harry Kember no puede ser más masculina. Comienza siendo descrita como “strange-looking” en tanto que rompe con los cánones de feminidad:

She was the only woman at the Bay who smoked, and she smoked incessantly, keeping the cigarette between her lips while she talked, and only taking it out when the ash was so long you could not understand why it did not fall .... The women at the Bay thought she was very, very fast. Her lack of vanity, her slang, the way she treated men as though she was one of them, and the fact that she didn't care twopence about her house and called servant Gladys “Glad-eyes,” was disgraceful .... It was an absolute scandal! True, she had no children, and her husband ... Here the voices raised; they became fervent. How can he have married her? How can he, how can he? It must have been money, of course, but even then! (Ibid.: 218).

La descripción de su forma de fumar nos recuerda al estereotipo del hombre despreocupado que fuma como un carretero, pero su masculinidad, sobre todo, salta a la vista cuando la narrativa, que hasta entonces había adoptado la perspectiva de Beryl, de repente se generaliza y adopta el punto de vista de todas las mujeres del pueblo, aunque el elemento filtrante siga siendo ella. Esta filtración denota hasta qué punto la joven ha interiorizado los valores de su comunidad. Las mujeres del pueblo perciben a la señora de Harry Kember como “ligera” e independiente, similar a un hombre, que elude su labor doméstica y maternal, e incluso flirtea con su criada. Es percibida, por tanto, como un sujeto estéril para la comunidad que no produce hijos, de ahí que critiquen su matrimonio, puesto que este estado ha de conducir a la mujer a un papel doméstico y procreador. Beryl es consciente de este rechazo generalizado hacia la señora de Harry Kember cuando se muestra nerviosa al pedirle permiso a su madre para pasear con aquella mujer por la playa, petición que provoca cierto disgusto:

“But aren’t you going to bathe here?”

“No-o,” Beryl drawled. She sounded vague. “I’m undressing further along. I’m going to bathe with Miss Harry Kember.”

“Very well.” But Mrs. Fairfield’s lips set. She disapproved of Mrs. Harry Kember. Beryl knew it (Ibid.: 217).

El nerviosismo de Beryl también se puede deber a que intuye su propia ambigüedad sexual y tiene miedo a que la descubra su entorno al relacionarse con esta mujer.

El lesbianismo de la señora de Harry Kember se sugiere, aparte de por su descripción física, por su obsesión con la belleza de Beryl y su deseo por verla desnuda y mantener un contacto físico con ella: “‘Mercy on us,’ said Mrs. Harry Kember, ‘what a little beauty you are!’”; “Why be shy? I shan’t eat you. I shan’t be shocked like those other ninnies” (Ibid.: 219); “Really, it’s a sin for you to wear clothes, my dear. Somebody’s got to tell you some day”; “I believe in pretty girls having a good time” (Ibid.: 220); “She touched Beryl’s waist, and Beryl sprang away with a small affected cry. Then ‘Never!’ she said firmly” (Ibid.: 219). Aunque en estas líneas Beryl parece asustada ante este lesbianismo y lo rechaza, más adelante, a pesar de reconocer este lado oscuro, se siente atraída por él: “Beryl felt that she was being poisoned by this cold woman, but she longed to hear. But oh, how strange, how horrible!” (Ibid.: 220). En estas palabras reconocemos el peso de la opinión patriarcal sobre el lesbianismo, percibido como un pecado, lo que hace que Beryl lo rechace a pesar de sentir curiosidad por esta opción sexual. De hecho, mientras está a solas con la señora de Harry Kember, parece ceder un poco a este deseo, tentada por la excitación de una sensación nueva con la que parece comulgar:

But Beryl was shy. She never undressed in front of anybody. Was that silly? Mrs. Harry Kember made her feel it was silly, even something to be ashamed of. Why be shy indeed! She glanced quickly at her friend standing so boldly in her torn chemise and lighting a fresh cigarette; and a quick, bold, evil feeling started up in her breast (Ibid.: 219-20).

La masculinización de la señora de Harry Kember también se observa en la forma en que Mansfield la presenta irónicamente como una emulación de su esposo. Representa, por tanto, una copia falsa y grotesca del hombre, por lo que la autora trata de demostrar lo ridículas que resultan las mujeres cuando tratan de equipararse al varón. Para potenciar esta imitación grotesca del marido, la señora de Harry Kember es comparada con una rata y, más concretamente, con “a horrible caricature of her husband” (Ibid.: 220). Para las lesbianas, al igual que para las *New Women* del apartado anterior, Mans-

field no ofrece ninguna escapatoria: su ostracismo social y su carácter grotesco en la imitación masculina las convierte en curiosos personajes de circo condenados a la tragedia.

### 2.1.3. *La femme fatale*

#### 2.1.3.1. “*A Blaze*”

El tercer tipo de mujer que rechaza el convencionalismo es la *femme fatale*, o mujer que sigue su propio deseo y acaba jugando con el hombre, embaucándolo con sus encantos ocultos, y siendo presentada como un ser diabólico bajo su apariencia dulce y delicada. Para ilustrar este estereotipo, hemos escogido dos relatos de Mansfield: “*A Blaze*”, publicado en 1911, al principio de la carrera literaria de la autora, y “*Poison*”, publicado en 1920, poco antes de su muerte en 1923. Nuestra intención al seleccionar estos dos relatos es demostrar cómo la imagen de la *femme fatale* es idéntica al principio y al final de su trayectoria literaria, insistiendo en la dura crítica de este estereotipo. Desde sus comienzos, Mansfield se mostró atraída por esta figura y, en su relato “*A Blaze*”, recogido en su volumen *In a German Pension*, realiza un buen estudio de este personaje. Los protagonistas son Elsa, su marido Víctor, que es mucho mayor que ella, y Max, el mejor amigo de Víctor y amante secreto de Elsa. La historia comienza con una escena en la nieve donde se muestra la aparente buena amistad entre los dos protagonistas masculinos. A continuación, Max visita a Elsa en el comedor de su casa, donde se pone de manifiesto que son amantes. Éste recrimina a Elsa su actitud frívola con él y sus constantes artimañas, hasta que nos damos cuenta de que está completamente enamorado de ella, mientras que para Elsa tanto Max como su esposo son tan sólo objetos sexuales que utiliza hasta que se cansa de ellos.

En este icono femenino de la “mujer fatal” se invierte la economía escopofílica de la que habla Laura Mulvey (1993: 18), que surge del placer de utilizar a otra persona como un objeto de estimulación sexual a través de la vista. En opinión de esta crítica: “pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly” (Ibid.: 19). En el sistema patriarcal, la mujer ha sido siempre presentada como el objeto sexual, siendo éste “the *leitmotif* of erotic spectacle [that] plays to and signifies male desire” (Ibid.). Sin embargo, con la figura de la mujer fatal en este relato, Mansfield deja claro que no es el hombre el *voyeur* y la mujer el objeto de la mirada,

sino que ésta controla la situación, siendo el sujeto que observa y que decide, mientras que el hombre se convierte en la víctima de la mirada y del deseo femenino. Como veremos, esta inversión demostrará ser nefasta para las mujeres, puesto que acaban siendo las víctimas del sistema de todos modos.

En la descripción inicial de la habitación de Elsa encontramos los primeros indicios de la mezcla de feminidad y fatalidad: “A woman’s room – full of flowers and photographs and silk pillows – the floor smothered in rugs – an immense tiger-skin under the piano – just the head protruding – sleepily savage” (CS: 776). En el estereotipo de la mujer fatal se mezclan dos términos antitéticos: la delicadeza y fragilidad de la imagen de la feminidad, que hipnotiza a los hombres, y la agresividad que conduce a la etiqueta de “mujer fatal”, que acaba perdiendo al varón. En esta descripción prevalece la delicadeza femenina, mientras que el lado oscuro sólo se sugiere, con esa cabeza de tigre asomando debajo del piano y su salvajismo dormitante. Sus armas de seducción no tardan en mostrarse, pues no deja de provocar a Max: “Don’t I look flushed?”; “Oh, you haven’t looked at me properly, and I’ve got a new tea-gown on, too” (Ibid.: 776); “Come along and sit by me and tell me why you’re being naughty”; “Come over here” (Ibid.: 777). Esta actitud va a juego con el comentario que parece provenir de Max: “a strange light shone in her eyes, a red colour stained her mouth” (Ibid.). Se trata de su extraña belleza, que esconde ese lado salvaje que asusta pero a la vez atrae al joven. No obstante, éste reconoce la artificialidad del papel de su amante, viéndola como una *femme fatale* que juega con los hombres y los maneja a su antojo:

“You’ve simply played with Victor in my presence that I may feel worse. You’ve tormented me – you’ve led me on – offering me everything and nothing at all. It’s been a spider-and-fly business from first to last – and I’ve never for one moment been ignorant of that” (Ibid.).

La imagen depredadora de la araña y su víctima nos recuerda, de nuevo, a la de la *mantis religiosa* que devora a su consorte, tradicionalmente asociada con la *femme fatale* y sus artimañas. Max resume las de Elsa con él, y define toda la situación como una “farsa” y a ella como una mentirosa (Ibid.: 777-8).

Cuando este hombre demuestra su grado de concienciación sobre la situación, Elsa deja entrever su lado vulnerable. Max desmantela su juego y la amenaza con airear su infidelidad. Elsa sabe que su táctica ha desembocado en un “gran incendio” que puede provocar la destrucción de todo su mundo, de ahí el título del relato. Es entonces cuando

recurre a una respuesta que denota su aceptación del papel conservador que le impone el patriarcado: “I am another man’s wife” (Ibid.), y su lado vulnerable reluce con toda su fuerza ante los ojos de Max. Éste es consciente, una vez más, de la mezcla explosiva de la mujer fatal: “a poor little starved kitten that he’s given everything to, that he’s carried in his breast, never dreaming that those little pink claws could tear out a man’s heart” (Ibid.: 778). Estas palabras sistematizan el icono de la *femme fatale*: tras la apariencia delicada de un gatito sumiso con pequeñas garras de color rosa (el color de la feminidad), se esconde un fiero tigre que asoma su cabeza como el de la piel de debajo del piano, y acaba destruyendo el corazón de los hombres. De este modo, la vulnerabilidad de Elsa no dura demasiado tiempo, pues pronto descubre que la agresividad de Max es sólo un arrebato; en el fondo lo tiene cautivado y a sus pies. Su dependencia de esta mujer muestra hasta qué punto estas mujeres pueden ser dañinas. En realidad, Mansfield reproduce el estereotipo patriarcal a través de la concepción que el sistema tiene de estas mujeres, pues parece que el relato estuviese contado totalmente desde el punto de vista de Max y, más allá de él, del propio sistema. La negatividad de esta imagen se refuerza cuando Max la compara con una prostituta, e incluso considera que “even a prostitute has a greater sense of generosity!” (Ibid.: 779).

Aparentemente, esta figura es presentada como agresiva, peligrosa y malvada. Sin embargo, Mansfield se encarga de acabar dejándonos con la sensación de que es una pobre diabla, manipulada por el sistema y víctima del mismo tras su apariencia indestructible. Cuando deja a Max con el corazón partido, aparece su marido y, con él, pone en práctica el mismo juego de seducción, mezcla de delicadeza y agresividad: “She flung her arms round his neck and looked up at him, half laughing, like a beautiful, loving child”. La respuesta de su esposo contribuye a propagar su imagen diabólica: “You make me feel so infernally proud”, como si lo llevase al infierno con sus artimañas (Ibid.). No obstante, aunque Elsa es manipuladora, como afirma Morrow (1993: 46): “she still exists only through the attention of men. She is emotionally immature, but psychologically superior, to the men in the story”. Sigue siendo una víctima del sistema, puesto que su actitud es una nueva pose, mezcla de la artificialidad de lo femenino y delicado con la independencia igualmente artificial adquirida por medio del ostracismo social y la comparación con el estereotipo, no menos negativo, de la prostituta.

En último término, la imagen del tigre que la mujer fatal lleva dentro es un nuevo espejismo que sólo se intuye, como la cabeza del felino debajo del piano, pero no llega a manifestarse nunca, pues se encuentra en estado de hibernación (“sleepily savage”), o

incluso aniquilado, como el animal salvaje convertido en alfombra y finalmente domesticado. La imagen dominante es la de una gata traviesa con la que se compara la propia Elsa:

“I can’t help seeking admiration any more than a cat can help going to people to be stroked. It’s my nature. I’m born out of my time. And yet, you know, I’m not a *common* woman. I like men to adore me – to flatter me – even to make love to me – but I would never give myself to any man. I would never let a man kiss me ... even” (Ibid.: 778-9).

A pesar de su rebeldía contra la figura masculina, su dependencia de la misma es evidente: sin el hombre, e incluso sin el sistema patriarcal, Elsa no sería nada. Detrás de su apariencia agresiva, la *femme fatale* es, en última instancia, un icono tan doméstico como la mujer convencional sin olvidar que parte de su funcionamiento radica en imitar la delicadeza de la feminidad.

### 2.1.3.2. “Poison”

Nueve años más tarde en su carrera literaria, Mansfield recurre, de nuevo, a la *femme fatale* en su relato “Poison” (1920), que descende del estéticamente débil “Brave Love”, compuesto en 1915. Su percepción de la mujer fatal en “Poison” no ha cambiado en absoluto. Este relato es más sutil, pues en él la infidelidad de la protagonista tan sólo se sugiere, aunque, teniendo el precedente de “A Blaze”, dicha infidelidad viene automáticamente a nuestra mente. Los protagonistas son una pareja, Beatrice y su compañero sentimental, siendo este último el que narra la historia en primera persona. Ambos se encuentran en el jardín, mientras ella espera obsesivamente la llegada de una carta, a pesar de tratar de ocultar dicha obsesión. Al final del relato, la joven revela que ha sufrido mucho por amor y comprendemos que, con su actual pareja, ha invertido el papel de víctima a victimizadora, hasta el extremo de convertirse en una mujer frívola que hace creer a su pareja que lo ama, cuando, en realidad, se dedica a jugar con otros hombres a sus espaldas. El título, “Poison”, hace referencia al veneno metafórico con que Beatrice envenena lentamente a sus consortes hasta el momento en que los abandona.

Como el resto de *New Women*, Beatrice es culta, lo que se desprende de su lectura del relato corto “The Luncheon Table” y su cita de fragmentos literarios (CS: 675, 676), así como de su capacidad para hablar francés, un idioma de élite en aquellos momentos (Ibid.: 675). Además, rechaza frontalmente el matrimonio y las apariencias sociales, por

lo que no tiene anillo de compromiso y se pregunta retóricamente acerca de la necesidad de llevarlo: “Why should I, *mon ami*? Why should we pretend? Who could possibly care?” (Ibid.: 675). Su actitud moderna la conduce a rechazar este convencionalismo, incluso en la forma de dirigirse a su pareja como un “amigo”. Sus ideas contrastan con las del narrador, que desearía haber tenido una boda y pareja tradicionales, y muestra su miedo ante la “libertad” excesiva de esta mujer “moderna”, como sugiere al afirmar que el matrimonio “might possibly perhaps lessen this ghastly feeling of absolute freedom, *her* absolute freedom, of course” (Ibid.: 676). El narrador necesita reafirmarse en esta limitación de la libertad de su pareja y, por ello, le pregunta constantemente: “You wouldn’t fly away?”, “You sound as if you were saying good-bye”, “You’ve been happy, haven’t you?”; “You *are* mine?” (Ibid.: 676, 677). Intuye el engaño de la joven, pero su ceguera con ella le hace afirmar: “I believed her absolutely when she answered: ‘Yes, I am yours’” (Ibid.: 677). Una vez más, la voz que oímos es la del sistema patriarcal en general y su miedo de que las mujeres se deshagan de su papel procreador y pasivo para adoptar un rol activo similar al del hombre. La ironía, sin embargo, surge cuando descubrimos que esta libertad de la mujer no es necesariamente restringida por el matrimonio, como es abiertamente el caso de la infidelidad de Elsa en la historia anterior y de Beatrice, implícitamente, en ésta.

El perfil de la mujer fatal, mezcla de delicadeza y agresividad, es trazado con más claridad en este relato: “she smiled her *sweet, teasing* smile” (Ibid.: 675); “She put her arm round my neck; the other hand *softly, terribly*, brushed back my hair” (Ibid.: 676); “Beatrice gave a *queer small* laugh and bit the end of a lily stem” (énfasis añadido; Ibid.: 680). La belleza física juega un papel básico al desencadenar la hipnotización del varón: “The beauty of her ear, just her ear, the marvel of it was so great that I could have turned from regarding it to all that sweep of glittering sea below and stammered: ‘You know – her ear! She has ears that are simply the most ...’” (Ibid.: 675). Su fascinación con la belleza y sensualidad de la joven lo conducen al filo de la locura. Esta obsesión con Beatrice se manifiesta en la ubicuidad que tiene esta mujer en su vida:

On the first warm evening in spring, when lights shone like pearls through the lilac air and voices murmured in the fresh-flowering gardens, it was she who sang in the tall house with the tulle curtains. As one drove in the moonlight through the foreign city hers was the shadow that fell across the quivering gold of the shutters. When the lamp was lighted, in the new-born stillness her steps passed your door. And she looked out into the autumn twilight, pale in her furs, as the automobile swept by ... (Ibid.: 676).

Además, la ceguera del narrador con Beatrice alcanza límites insospechados cuando Beatrice confiesa tener sed y desear una naranja, a lo que el joven responde: “I would gladly, willingly, have dived for an orange into the jaws of a crocodile – if crocodiles ate oranges” (Ibid.). Esta imagen peligrosa del cocodrilo contrasta con la descripción que la joven hace de sí misma al cantar una canción: “Had I two little feathery wings/And were a little feathery bird” (Ibid.), como un pájaro indefenso, que oculta tras de sí ese lado salvaje y despiadado del cocodrilo.

La idea de que Beatrice está siendo infiel al protagonista comienza a sugerirse desde el principio cuando el narrador trata de autoengañarse: a pesar de tener sus dudas de que Beatrice esté loca por él, idea a la que apuntan sus constantes preguntas sobre si lo abandonará, se dice a sí mismo:

As always, the sight of the table laid for two – for two people only – and yet so finished, so perfect, there was no possible room for a third, gave me a queer, quick thrill as though I’d been struck by that silver lightning that quivered over the white cloth, the brilliant glasses, the shadow bowl of freesias (Ibid.: 674).

Su miedo se entrevé en estas palabras. La situación es demasiado perfecta e idílica como para ser verdad y la sombra de esa tercera persona comienza a proyectarse en su relación. Esa sonrisa secreta de su amada también apunta al lado oscuro que esconde, así como su obsesión por la llegada del cartero y su petición al amado para que vaya a revisar el correo esa misma tarde. Sus palabras y el nerviosismo que translucen la delatan:

“I was wondering whether, after lunch, you’d go down to the post-office and ask for the afternoon letters. Would you mind, dearest? Not that I’m expecting one – but – I just thought, perhaps – it’s silly not to have the letters if they’re there. Isn’t it? Silly to wait until to-morrow” (Ibid.: 680).

Esta idea acerca de la infidelidad de la joven se corrobora cuando explica su teoría del veneno metafórico que acaba matando las relaciones:

“It’s the exception to find married people who don’t poison each other – married people and lovers. Oh,” she cried, “the number of cups of tea, glasses of wine, cups of coffee that are just tainted. The number I’ve had myself, and drunk, either knowing or not knowing – and risked it. The only reason why so many couples” – she laughed – “*survive*, is because the one is frightened of giving the other the fatal dose. That does take nerve! But it’s bound to come sooner or later. There’s no going back once the first little dose has been given. It’s the beginning of the end” (Ibid.: 679).



Sus palabras muestran el escepticismo de este personaje tras el sufrimiento por amor que ha experimentado a lo largo de su vida. De hecho, especifica cómo sus anteriores maridos jugaron con sus sentimientos:

“Both my husbands poisoned me,” said Beatrice. “My first husband gave me a huge dose almost immediately, but my second was really an artist in his way. Just a tiny pinch, now and again, cleverly disguised – Oh, so cleverly! – until one morning I woke up and in every single particle of me, to the ends of my fingers and toes, there was a tiny grain” (Ibid.).

Intuimos, por tanto, que ha ido aprendiendo mediante engaños por parte de sus anteriores parejas, sobre todo de la última, de quien parece haber aprendido el arte del camuflaje y el engaño sibilino. Su pareja actual es presentada como el receptáculo perfecto para recibir el veneno de Beatrice, cuando ésta le dice: “You wouldn’t hurt a fly!” (Ibid.: 680), presentándolo como un hombre débil y confiado que, incluso cuando las insinuaciones son obvias, acaba diciendo a Beatrice: “you’ve never poisoned anybody” (Ibid.), negándose a ver la realidad: él es la próxima víctima y los papeles se han invertido. Beatrice no será más la víctima del poder masculino, sino la victimizadora; de ahí que acabe “envenenando” a su amado: “The drink tasted chill, bitter, *queer*” (Ibid.). En cualquier caso, la intención de Mansfield es, al igual que en “A Blaze”, mostrar la vulnerabilidad de esta mujer fatal, el modo en que su sufrimiento como mujer en el sistema la ha conducido a invertir la “economía escopofílica” de la que hablaba Mulvey, pero cómo ésta la conduce a una situación inestable de engaño, artificialidad, constante actuación y, finalmente, falsedad extrema y rechazo social. A pesar de que Mansfield nos presente a estas mujeres como villanas, no podemos evitar sentir pena por ellas.

## 2.2. La Mater Dolorosa

En cuanto al segundo gran estereotipo femenino, el de la mujer dependiente, que Kristeva (1986e: 163) asocia con el icono de la Virgen María, considera que se trata de “one of the most powerful imaginary constructs known in the history of civilizations”, y la denomina “the biblical woman”, que será “wife, daughter or sister, or all of them at once” (1986c: 140). Haciéndose eco de la Iglesia, la describe como “*mother* of her son and his *daughter* as well [...] and besides his wife: she therefore actualizes the threefold metamorphosis of a woman in the tightest parenthood structure” (1986e: 169). La Virgen

María como el prototipo de la mujer que ha de ser imitada por todas las demás, según el modelo monolítico cristiano-patriarcal, representa el modelo sacrificado y subyugado a la superioridad del varón. Más adelante, este culto de la Virgen María originado en la Edad Media, que Warner (1976: 210) traza a finales del siglo XI y alcanza su esplendor en el XIV, se fue secularizando progresivamente hasta dar paso a la imagen del “ángel del hogar”, extendida en el mundo anglosajón a partir del poema de Coventry Patmore del mismo título “The Angel in the House” (1854-63). Esta imagen se arraigó con gran fuerza en el puritanismo victoriano, e incluso trascendió al siglo XX.

En el caso de estas dos imágenes entrelazadas, la virgen y el ángel del hogar, como afirma Kristeva (1986c: 140), su función es asegurar la procreación y la propagación de la raza y, por tanto, la continuación de la omnipotencia patriarcal; esto explica su consideración positiva y asociación con la vida, pues representan la aquiescencia femenina y su fidelidad al sistema. Además, sus dos rasgos principales, maternidad y virginidad, las convierten en iconos universales con los que se pueden identificar todas las mujeres, pues, como señala Margaret Bruzelius (1999: 220-1), las casadas que forman una familia se identifican con su maternidad, y las solteras con su virginidad y pureza. Se trata, por tanto, de la figura más limitadora para todas ellas. Centrándonos en el mito de la maternidad, aludimos a Ann Oakley (1974: 186), que resume las tres razones patriarcales tradicionales para mantenerlo: los niños necesitan a sus madres, las madres necesitan a sus hijos y la maternidad representa el gran logro de la vida de las mujeres y el único medio de autorrealización.

El proceso de desconstrucción de esta imagen comienza a fraguarse con autoras como de Beauvoir. Para ella, la maternidad ha de ser rechazada puesto que conduce a la mutilación de la agencia femenina. Así, esta crítica (1984: 512) define el embarazo como “a drama that is acted out without the woman herself. She feels at once an enrichment and an injury; the foetus is a part of her body, and it is a parasite that feeds on it; she possesses it, and she is possessed by it”, hasta tal punto que se convierte en una carga que la aniquila. Además, añade que la maternidad es la única función femenina casi imposible de realizar en completa libertad (Ibid.: 705). Por tanto, sugiere el efecto aniquilador de la maternidad en las mujeres, por lo que solicita el rechazo de la misma para adentrarse en la esfera masculina, tendencia que se suaviza con críticas como Kristeva, que llevan a cabo una desconstrucción de la maternidad, pero sin rechazarla.

Kristeva comienza reconociendo los orígenes aniquiladores del concepto de la *Mater Dolorosa*, o mujer que acepta ciegamente su maternidad. En su artículo “Stabat

Mater” alude a esta figura que, como aclara Moi en la introducción a este artículo, procede de un himno latino sobre la agonía de la Virgen María en la crucifixión de su hijo. Dicho himno comienza con las palabras “[s]tabat mater dolorosa [...]”; es decir, “estaba allí la madre, llena de dolor”. En su estudio sobre la Virgen María, concretamente en el Capítulo 14, Warner (1976) considera que este mito se suma a la concepción medieval de la vida como un valle de lágrimas y sacrificio por el que seremos recompensados en una vida futura. La intención real que subyace a este constructo social es mantener a las mujeres al servicio del patriarcado. Las consecuencias negativas para éstas, como afirma Bruzelius (1999: 215), se pueden percibir incluso hoy día: “It is depressing to note that the identification of motherhood with suffering and the validation of the maternal voice through that suffering, which has been so effectively fostered by the church in the case of Mary, continues almost unquestioned today”.

La negatividad de esta imagen prefabricada por una de las instituciones más poderosas del patriarcado, la Iglesia, es igualmente reconocida por Kristeva (1986e), cuando asocia dicha imagen con el concepto de “feminidad” que, según veíamos en el capítulo anterior, es un significante sin significado. Esta crítica habla de una absorción de la feminidad dentro de lo maternal común a muchas civilizaciones, aunque alcanza su punto álgido en el Cristianismo. En este punto, Kristeva (1986e: 163) se cuestiona: “Could it be that such a reduction represents no more than a masculine appropriation of the Maternal, which, in line with our hypothesis, is only a fantasy masking primary narcissism?”. En este sentido, la maternidad participa de la artificialidad de lo “femenino”, siendo todo ello una construcción patriarcal con apariencia de realidad, dado que las mujeres adoptan dichos roles, aunque éstos constituyan una pura fantasía que autoras como Kristeva tratan de dismantelar. Explicando la teoría de esta crítica sobre la maternidad, Bruzelius (1999: 226, 228) alude al “vacío personal” de la Virgen María y concluye que la maternidad supone una “catástrofe” de la identidad asociada con la feminidad, la ausencia de lenguaje y el cuerpo. El resultado del control patriarcal sobre la figura materna es la distinción entre “deseo” y “*jouissance*”,<sup>1</sup> que Shepherdson (2000: 71-2) asocia con “lo maternal” y “lo imaginario”, respectivamente; es decir, “*jouissance*” implica un deseo destructivo que conduce a la histeria femenina y a la figura desobediencia de la *femme fatale*, mientras que el “deseo” supone la mediación de la fuerza

---

<sup>1</sup> Ver el apartado 2.2.2.1. del capítulo anterior sobre las influencias en Kristeva, concretamente la influencia de Barthes y su distinción entre *plaisir* y *jouissance*.

desbocada del *jouissance* por el orden simbólico, que acaba restringiendo las expectativas femeninas y limitándolas para evitar una rebelión contra el sistema.

Sin embargo, a pesar de reconocer la mutilación que conlleva esta imagen femenina, Kristeva no la rechaza como hiciera de Beauvoir, sino que solicita su reutilización con fines feministas. Así lo expresa en su artículo “Women’s Time” (1986f: 205):

To desire to be a mother, considered alienating and even reactionary by the preceding generation of feminists, has obviously not become a standard for the present generation. But we have seen in the past few years an increasing number of women who not only consider their maternity compatible with their professional life or their feminist involvement [...], but also find it indispensable to their discovery, not of the plenitude, but of the complexity of the female experience, with all that this complexity comprises in joy and pain.

Se trata, pues, de reconocer en la maternidad la complejidad que caracteriza al orden semiótico y no la restricción que impone el simbólico. Como afirma Ziarek (1999: 334):

any attempt to transform the maternal body into a coherent signifying position is a fraud, precisely because it is a heterogeneous site, constantly doubling itself and separating itself from itself. The maternal body, then, becomes a nonsite, an impurity and a distance encroaching on the positionality of the symbolic language.

Esto mismo es lo que propugna Kristeva: reemplazar la carencia atribuida a la feminidad y la maternidad por una multiplicidad que permita a las mujeres un universo infinito de posibilidades. En este sentido, coincidimos con Eluned Summers-Bremner (1998: 187) en afirmar que Kristeva usurpa a la Virgen como el agente que lleva a cabo la transgresión en su texto; es decir, desconstruye su pasividad y negativismo y la reutiliza como receptáculo de polivalencia y vehículo que desencadena un proceso revolucionario. De este modo, proporciona a la madre una nueva significación y vida, como vemos en su ensayo “Stabat Mater”. Mientras que las figuras de la mujer maternal y la intelectual siempre se han percibido como opuestas e irreconciliables, en este artículo Kristeva hace coexistir ambas para defender la multiplicidad de la posición femenina frente a la limitación patriarcal de la misma. Divide el texto en dos columnas: la de la izquierda, en negrita, es el discurso maternal, irracional y caótico; la de la derecha, el discurso académico e intelectual. Este último predomina en el texto, lo cual no es de extrañar si consideramos que, para Kristeva, es necesaria la fuerza organizadora del orden simbólico para no acabar en la histeria semiótica y adquirir voz dentro del sistema dominante. Al menos ofrece una alternativa: la posibilidad de leer el discurso dominante y/o marginal o semió-

tico al mismo tiempo. Su gran logro será revitalizar la imagen maternal y emplearla con fines subversivos a través de lo que Summers-Bremner (1998: 184) denomina “imitación subversiva” en línea con nuestra percepción de la imitación intencionada.

Podemos decir, pues, que todos los posibles roles femeninos son restrictivos para las mujeres. Las imágenes de la *Mater Dolorosa* y la *femme fatale* están entrelazadas y juntas representan la tragedia para ellas. La primera no es más que una máscara social, pues la mujer finge ser inmaculada, pero un poderoso deseo que no puede ser ignorado recorre su interior. No obstante, si permite que su deseo se exteriorice, automáticamente se convierte en la *femme fatale* y se le atribuyen las connotaciones más negativas. No parece existir ninguna esperanza para las mujeres. La única alternativa posible es reutilizar estas imágenes mediante la imitación intencionada y estratégica, invirtiéndolas ante los ojos del público lector para que se vaya produciendo un proceso de concienciación de las limitaciones del patriarcado que conduzca, en un futuro, a una auténtica revolución. Ésta es precisamente la labor de Mansfield en sus relatos. A continuación, analizamos cómo imita intencionadamente el estereotipo de la *Mater Dolorosa* en sus diversas manifestaciones.

Para entender la maternidad en los personajes de Mansfield, es necesario analizar, en primer lugar, el papel materno en la propia autora. Según Moran (1991: 121), la autora estaba resentida con esta figura, a la que consideraba asfixiante en su fusión simbiótica con el bebé antes de la entrada de éste en el orden simbólico, de tal manera que, en opinión de esta crítica, Mansfield muestra una “matrofobia”, o temor a convertirse en madre y todo lo que conlleva. La autora nunca llegó a resolver este conflicto con la maternidad. Sin embargo, mientras que críticas como Hankin (1983: 190) afirman que Mansfield, al igual que su madre, se identificaba con “the unwilling mother”, mostrando un rechazo por el embarazo y el parto, lo que la condujo a una rebelión contra las demandas biológicas en las mujeres, nosotros consideramos que esta escritora nunca rechazó totalmente el concepto de maternidad.

Es cierto que, desde el primer momento, Mansfield se identificó con su madre, Annie Burnell Beauchamp, a quien atribuía cierta reticencia hacia la figura materna. Así, recordando el nacimiento de su hermana pequeña Gwen, que murió al poco de nacer, Mansfield reproduce la frialdad de su madre con ella: “mother did not want to kiss me” (*Journal*: 101), y vuelve a dibujar a esta madre rebelde en “Prelude” y “At the Bay” a través del personaje de Linda Burnell, que, además, conserva el mismo apellido de casada de la madre de la autora. Tanto en la vida real como en su ficción (“Prelude” y

“At the Bay”), la abuela es quien desempeña el rol materno. A pesar de exponer la frialdad maternal de su madre, Mansfield se identifica con ella en numerosas ocasiones, “you and I are curiously near to each other” (*Letters* 1: 144), especialmente tras su muerte: “My little mother, my star, my courage, my *own*. I seem to dwell in her now. We live in *the same world*” (*Journal*: 154); “I simply cannot *bear* the thought that I shall not see her again” (*Letters* 2: 266). Aunque la relación entre ambas fue turbulenta mientras vivían, hasta el extremo de que Annie acabó desheredando a su hija, tal vez Mansfield experimentó esta gran cercanía hacia ella precisamente debido a su percepción de la similitud de sus personalidades.

No obstante, la posición de Mansfield ante el matrimonio y la maternidad, al igual que la de su madre, era totalmente ambigua. A pesar de mostrar un miedo atroz por la maternidad y sus consecuencias, su deseo por ser madre y por desempeñar el típico papel de mujer felizmente casada fue notable a lo largo de su vida. Mientras que sus andanzas como adolescente fueron bohemias y alocadas, tras conocer a Murry aumentó su anhelo por casarse y formar una familia al más puro estilo patriarcal: “I wish I lived on a barge, with Jack for a husband and a little boy for a son” (*Journal*: 58). Incluso, aunque se muestra bastante crítica con el matrimonio en sus relatos, que percibe como aniquilador de ambos consortes, en una de sus cartas admite: “I believe in marriage. It seems to me the only possible relation that really is satisfying” (*Letters* 4: 284).

En cualquier caso, sus deseos nunca se vieron satisfechos: Mansfield anhelaba con todas sus fuerzas formar una familia tradicional, pero nada le salió bien y tuvo que recurrir a su capacidad inventiva para disponer de ella. Tras el aborto natural que sufrió en Alemania, Mansfield quedó estéril y trató de suplir la ausencia de descendientes reales con diversas alternativas, como su muñeca japonesa de porcelana, Ribni, de la que se consideraba su “madre” (*Letters* 2: 107), sus gatos Charlie y Wingley, su experimento fallido por adoptar a un niño, que verbalizó en una de sus cartas a Murry (*Letters* 3: 133), o la consideración de niños de su propia ficción como sus hijos, siendo éste el caso de los protagonistas del relato “Sun and Moon”, a quienes denominaba “my babies” (*Letters* 2: 74). Incluso se consideraba la “madre” de su hermano Leslie, como afirma Christine Darrohn (1999: 517), no sólo después de su muerte y la recreación del mismo en sus relatos, sino cuando tenía tan sólo 20 años (“I feel so maternal towards him”, *Letters* 1: 41), o su consideración del hermano de Murry, Richard,<sup>2</sup> como un hermano para ella, tal

---

<sup>2</sup> Mansfield llamaba Richard al hermano de Murry, aunque su verdadero nombre era Arthur.

vez equiparándolo a su fallecido hermano Leslie y reemplazando su lugar (*Letters* 4: 164). Además, incluso con sus parejas no podía evitar mostrar su instinto maternal y protector (con Garnett Trowell, *Letters* 1: 81, y con Murry, *Letters* 2: 41). Con ellos, suplía la carencia de una maternidad biológica que nunca vio realizada.

Con respecto a la idea de un marido ideal, también se engañó con Murry y creó una imagen idílica de éste que tuvo que aceptar como un fracaso con el paso del tiempo. Su relación con él se basaba en que ambos mantenían una inocencia infantil perpetua y actuaban como niños en un mundo idílico de cuento de hadas. Así, confiesa a Murry en diversas ocasiones: “You and I don’t live like grown up people” (*Letters* 1: 255), “we are two shining children” (*Letters* 1: 355), e incluso alude a Murry como “little father” (*Letters* 2: 153) en su deseo por compartir con él su maternidad ficticia. Sin embargo, no tarda en despertar de su sueño para descubrir que se halla inmersa en una pesadilla, pues la realidad es bien distinta: “[Murry] ought not to have married. There never was a creature less fitted by nature for life with a woman” (*Journal*: 166). En varias ocasiones muestra su desengaño y se percibe como una esposa “irreal”, incitando a Murry a casarse “de verdad”, cuando ella muera, con alguien que le proporcione hijos reales, como Dorothy Brett (*Journal*: 148; *Letters* 2: 356; *Letters* 3: 127, 236).

Finalmente, en este deseo por desempeñar la labor de esposa y madre, sueña junto a Murry con encontrar el hogar idílico a juego con su sueño imposible. Este lugar lo denominan “Heron” y, posteriormente, “Broomies”, cuando Murry compró una casa de campo en Marsh Common, Chailey, Sussex en 1920. Mansfield define el “Heron” de la siguiente forma: “It is the fortress and the hiding place of our love – the ‘solid symbol’... Heavens! What would the world think if they looked through a little glass door into my head – and saw what sweet madnesse did afflict my brayne” (*Letters* 2: 117). Esta descripción sugiere un castillo medieval apartado del mundo, donde ella y Murry son “children of the Heron”. Mansfield es consciente de su “locura” al reproducir esta cita de Spenser y de su idealismo, anticipando su decepción cuando choque de bruces con la realidad. De hecho, a medida que se va desencantando de Murry y su sueño falso, reemplaza este idílico Heron por una casa real donde ella pasa su tiempo trabajando, Villa Isola Bella, en Menton, Francia. Al principio, aún reacia a despertar de su quimera, quiere ver este lugar como el Heron con que soñaban ambos: “My feeling for this little house is that somehow it ought to be ours. It is I think a perfect house” (*Letters* 4: 43). Más adelante, sin embargo, empieza a ver la realidad y concibe esta pequeña casa de

campo como su hogar, cuando empieza a construir su propio sueño frente al sueño común con Murry: “Its the first real home of my own I have ever loved” (*Letters* 4: 106).

En este punto, Mansfield descubre una nueva proyección para su sueño de la maternidad, pues reemplaza una maternidad ficticia y engañosa con una maternidad metafórica: la de su labor como escritora. Así, a través de su narrativa y sin la necesidad de recurrir al elemento masculino, su marido, crea a sus propios hijos que le reportan una satisfacción, si no plena, al menos superior a la experimentada con el engañoso sueño junto a Murry. Gracias a su escritura, devuelve la vida a su hermano, a su madre e incluso a sus propios hijos (“Sun and Moon”), lo que le permite crear sin limitaciones todo lo que no pudo tener durante su existencia en el mundo real. Por ello afirma con respecto a su trabajo: “It takes the place of religion – it *is* religion – of people – I create my people: of ‘life’ – it *is* Life. The temptation is to kneel before it, to adore, to prostrate myself, to stay too long in a state of ecstasy before the *idea* of it” (*Journal*: 161). Se percibe a sí misma como una diosa de la fertilidad creadora de vida que se muestra totalmente satisfecha con su arte, satisfacción que jamás pudo expresar en su relación con Murry: “if I *had* done my work Id even go so far as to die. I mean to jolly well keep alive with the flag flying until there is a modest shelf of books with K.M. backs” (*Letters* 4: 147). Mansfield parece encontrar la solución a la dicotomía madre/escritora en su maternidad narrativa. Del mismo modo que Kristeva combina ambos discursos en su “Stabat Mater”, y sugiere la coalescencia de los dos, Mansfield encuentra la solución en la escritura, que permite a la mujer realizarse profesionalmente y, a la vez, ejercer su labor maternal en la producción de continuas vidas en sus relatos. Por supuesto, esta maternidad “artificial” nunca satisfizo completamente a la autora, pero, en los relatos que analizamos a continuación, Mansfield también critica mordazmente la maternidad biológica y los valores asociados a ella por el sistema patriarcal.

### **2.2.1. El ángel del hogar**

#### **2.2.1.1. “A Birthday”**

La crítica más severa de Mansfield hacia la imagen materna y la institución que la sustenta dentro del orden patriarcal, el matrimonio, se observa fundamentalmente en los relatos de 1911 pertenecientes a su colección *In a German Pension*, donde la división de roles de género y la continuación de las costumbres patriarcales es mucho más conspicua. En ellos, la autora imita intencionadamente el estereotipo del ángel del hogar,



estrechamente ligado a la figura de la madre como ama de casa. En “A Birthday” encontramos un retrato satírico del nacimiento de un bebé desde el punto de vista del marido y futuro padre, Andreas Binzer. Éste es el vehículo escogido por Mansfield para delatar el machismo desmesurado del hombre en una sociedad falocéntrica, pues, a través de sus comentarios sobre el mantenimiento de la casa, el trato de los hijos, su deseo de que el bebé sea un varón y sus derechos como padre y esposo, la autora retrata el infierno que ha de vivir una esposa y madre en este tipo de sociedad patriarcal. De esta manera, expone el egocentrismo de Andreas, que, durante el transcurso del nacimiento del bebé, sólo piensa en sí mismo sin cuestionarse subir a ver a su esposa, a la cual oye, y oímos, debatiéndose en la agonía de los dolores del parto, y a quien ha dejado bajo los cuidados de su suegra.

La esposa de Binzer ilustra el estereotipo perfecto de la madre y esposa transmitido por el orden patriarcal. A lo largo del relato, el único punto de vista que tenemos es el del marido y el discurso dominante patriarcal que representa, mientras que la esposa tan sólo es nombrada, pues sólo la escuchamos en sus gritos de dolor, pero no llegamos a verla ni conocemos su punto de vista. La mujer carece de voz, e incluso de presencia física, otorgándosele un papel que la anula como individuo y la convierte en una simple esclava del sistema. En este sentido, Anna, la señora Binzer, se alza como un personaje plano, un mero estereotipo de la *Mater Dolorosa* y del ángel del hogar que Coventry Patmore retrataba en sus poemas. A lo largo del relato es dibujada como un personaje aquiescente y sacrificado que acepta el rol de mártir que el patriarcado le ha impuesto. A pesar de que el parto le está causando unos dolores inaguantables, la madre de Anna presenta a su hija ante Andreas como una auténtica mártir: “Anna has been in pain all night. She wouldn’t have you disturbed before because she said you looked so run down yesterday. You told her you had a cold and been very worried” (CS: 734-5). A esto añade: “She says, is your cold better, and there’s a warm undervest for you in the left-hand corner of the big drawer” (Ibid.: 735). Resulta inaudito que, incluso cuando Anna se está debatiendo entre la vida y la muerte, se preocupe más por un simple resfriado de su esposo que por su propia salud. Con ello, Mansfield retrata la injusticia del sistema con las mujeres, y cómo éstas son enseñadas a cumplir ciegamente con su papel de esposas y procreadoras, siendo relegadas al nivel de animales, como cuando Andreas hace el siguiente comentario sobre Anna: “It isn’t as though it were her first – it’s her third. Old Schäfer told me, yesterday, his wife simply ‘dropped’ her fourth” (Ibid.). De estas palabras se desprende que la función “natural” de las mujeres es parir sin tregua,

como si no importasen otro tipo de valores, como la comunicación entre los miembros de la pareja o la autorrealización personal de la mujer desarrollando otras actividades. El verbo “drop” es muy significativo para entender la frialdad con que las mujeres son tratadas en el sistema y la labor mecánica que se espera de ellas.

Esta aceptación femenina no nos resulta extraña cuando descubrimos, progresivamente, que Andreas es un portavoz del poder fálico otorgado al hombre en el sistema patriarcal. Este personaje se alude a sí mismo como “the master of the house” (Ibid.: 734) y, con el fin de continuar el falocentrismo del sistema, anhela el nacimiento de un varón que pueda continuar su labor opresora: “Son and heir, by Jove! He was glad to have to deal with a man again” (Ibid.: 737); “A boy? Yes, it was bound to be a boy this time [...]. Of course he was the last man to have a favourite child, but a man needed a son. ‘I’m working up the business for my son! Binzer & Son!’” (Ibid.: 739). Así, cuando se le informa de que el bebé ha nacido sano y salvo y es efectivamente un varón, “[a] glow spread all over Andreas. He was exultant” (Ibid.: 743). Este personaje representa el estereotipo del macho dominante. No obstante, en esta historia aún no se sugiere la limitación que este sistema produce en el hombre. Como veremos en el apartado dedicado a la desconstrucción de los roles masculinos, concretamente en el estudio del señor Neave en “An Ideal Family”, el sistema acaba rechazando a los varones en cuanto éstos envejecen y hay una nueva generación que puede suplantarlos. El hijo de Binzer, por tanto, acabará reemplazando a su padre y condenándolo al olvido para ser destronado, a su vez, por las generaciones futuras. Nadie gana en el sistema patriarcal, ni siquiera los hombres.

Andreas también reproduce la injusticia del patriarcado en su percepción de la figura materna. Por un lado, este sistema obliga a las mujeres a la procreación y a adoptar el rol de ángeles del hogar; sin embargo, a la par, dicho sistema les reprocha su pasividad. Al serle recordado el dolor que su esposa está sufriendo al dar a luz, Andreas trata de convencerse de que su padecimiento es mayor que el de su mujer al estar obligado a realizar un trabajo diario “de verdad”, como sustentador de la casa (Ibid.: 741). Además, parece incluso reprocharle el que pierda unas horas dando a luz: “I loathe a Sunday when Anna’s tied by the leg and the children are away. On Sunday a man has the right to expect his family” (Ibid.: 736), y considera que “[m]arriage certainly changed a woman far more than it did a man. Talk about sobering down. She had lost all her go in two months! Well, once this boy business was over she’d get stronger” (Ibid.: 742).

Andreas es capaz de reconocer los resultados de la explotación de la mujer, pero no se detiene a analizar las causas.

Mansfield se muestra muy crítica con el resultado destructivo del matrimonio y la maternidad incontrolada sobre las mujeres. Contrasta el pasado de Anna con su presente sombrío. Así, observando una antigua fotografía de su esposa, Andreas percibe los siguientes cambios:

She wore a white dress with a big bow of some soft stuff under the chin, and stood, a little stiffly, holding a sheaf of artificial poppies and corn in her hands. Delicate she looked even then; her masses of hair gave her that look. She seemed to droop under the heavy braids of it, and yet she was smiling. Andreas caught his breath sharply. She was his wife – that girl. Posh! It had only been taken four years ago (Ibid.).

Esta imagen sugiere la artificialidad de la feminidad impuesta a las mujeres. Adoptando este papel manufacturado, las mujeres parecen estar incómodas (“stiffly”, “artificial”), aguantando el peso de esa cabellera que simboliza la feminidad y que las agobia, a pesar de que son entrenadas para mostrar una gran sonrisa y sufrir en silencio, como buenas mártires, el peso aniquilador de ese papel. Lo peor es que, incluso cuando el patriarcado escucha las quejas de las mujeres y observa su limitación, se muestra indiferente, como el propio marido de Anna: “Andreas heard again that wailing cry. The wind caught it up in mocking echo” (Ibid.). Este marido ignora el grito de dolor de su esposa y el viento lo reproduce juguetonamente, transmitiendo la idea de que las mujeres no obtienen respuesta ante su situación de sometimiento, por lo que su única solución es aguantar estoicamente, como hiciera la Virgen María en su papel de *Mater Dolorosa*.

De hecho, el sistema las prefiere limitadas y “muertas”, metafóricamente hablando, puesto que poner en práctica su verdadero deseo conduciría a la imagen ya estudiada de la *femme fatale*. Así, cuando Andreas intuye este deseo oculto en su mujer (“the smile seemed to deepen in Anna’s portrait, and to become secret, even cruel”, Ibid.), afirma tajantemente: “She doesn’t look like my wife – like the mother of my son” (Ibid.), y concluye: “Anna looked like a stranger – abnormal, a freak – it might be a picture taken just before or after death” (Ibid.: 743). De estas palabras deducimos que, cuando la mujer escapa de la limitación del matrimonio y la maternidad, se convierte en una proscrita social, y la figura de “la Otra”, o la extraña, hace su aparición. Anna parece sonreír antes de su opresión por el patriarcado, pero Andreas la prefiere “muerta”, de ahí que, antes de conocer la noticia del nacimiento de su hijo, piense y casi desee que su esposa haya muerto (“My beloved wife has passed away!”; Ibid.).

Mansfield, por tanto, critica despiadadamente la enajenación femenina en el rol materno y utiliza dos personajes aparentemente secundarios en el relato para ofrecer su propio punto de vista. Por un lado, recurre a la criada de la casa para expresar su rechazo de la superioridad y dictadura patriarcales con respecto a las mujeres: “in full loathing of menkind, [she] went back to the kitchen and vowed herself to sterility” (Ibid.: 739). Por otro, utiliza al doctor para defender el valor de las mujeres en su dedicación doméstica, frente a la tradicional superioridad masculina. De este modo, Andreas afirma: “Yes, it gets on Anna’s nerves, and it’s just nerve she wants”, a lo que el doctor responde: “Nerve! Man alive! She’s got twice the nerve of you and me rolled into one. Nerve! she’s nothing but nerve. A woman who works as she does about the house and has three children in four years thrown in with the dusting, so to speak!” (Ibid.: 740). Estos dos personajes hacen la vez de portavoces de los verdaderos pensamientos de Mansfield con respecto al estereotipo del ángel del hogar y, especialmente, su visión de una sociedad aniquiladora.

### ***2.2.1.2. “Frau Brechenmacher Attends a Wedding”***

En este relato Mansfield intensifica su denuncia de la maternidad y el papel limitador del matrimonio para la mujer. Un matrimonio alemán, Frau y Herr Brechenmacher, está completamente dedicado a las tareas cotidianas, hasta que un día esta rutina se ve interrumpida al asistir esta pareja a la boda de una joven, Theresa, que es criticada por la comunidad de vecinos por tener un hijo ilegítimo y traerlo a la ceremonia. El relato se centra en las dificultades de Frau Brechenmacher para ajustarse a las convenciones de los típicos encuentros sociales, puesto que está demasiado acostumbrada a las labores domésticas y a no salir del entorno familiar, frente a su marido, que hace el ridículo delante de todos los comensales al emitir su discurso. El relato concluye cuando ambos regresan a casa tras la ceremonia, y descubrimos que Frau Brechenmacher se siente segura en el entorno doméstico sin tener que lidiar con las presiones sociales externas, alimentando a sus hijos y marido y planchando el uniforme de cartero de su esposo.

Desde el principio de la historia, Mansfield perfila el retrato del ángel del hogar, dedicado en cuerpo y alma a la casa y la familia:

Getting ready was a terrible business. After supper Frau Brechenmacher packed four of the five babies to bed, allowing Rosa to stay with her and help to polish the buttons of

Herr Brechenmacher's uniform. Then she ran over his best shirt with a hot iron, polished his boots, and put a stitch or two into his black satin necktie (CS: 704).

Frau Brechenmacher se ajusta al retrato de la “mujer bíblica” descrita por Kristeva, que renuncia a su nombre y a cualquier vestigio de personalidad para convertirse en un instrumento al servicio del patriarcado. De ahí que este personaje sea aludido como “Frau Brechenmacher”, “the wife of a postman and the mother of five children” (Ibid.: 706), y su papel esté siempre supeditado al del varón.

Mansfield se muestra muy crítica con el efecto del matrimonio sobre las mujeres, que refleja en la descripción de la nueva esposa, Theresa. La primera descripción de los novios está cargada de simbolismo:

At the head of the centre table sat the bride and bridegroom, she in a white dress trimmed with stripes and bows of coloured ribbon, giving her the appearance of an iced cake all ready to be cut and served in neat little pieces to the bridegroom beside her, who wore a suit of white clothes much too large for him (Ibid.).

La imagen de la virgen, íntimamente ligada a la de la madre que concibe en la más absoluta pureza, se reconoce en la vestimenta pulcra y resplandeciente de la novia, que contrasta irónicamente con el hecho de que ya tiene un hijo ilegítimo, como apuntan, simbólicamente, los colores que adornan el vestido blanco. Este contraste delata la hipocresía del sistema. La comparación de la joven con un pastel helado y su división en pequeños trozos cuidadosamente elaborados indican el papel delicado y limitado que se le obliga a aceptar al servicio del varón. No olvidemos que la mujer se ve como un objeto de deseo, de ahí que se “la coman”. Sin embargo, ya en esta historia Mansfield comienza a sugerir el efecto nocivo del patriarcado también para el varón, a quien la vestimenta para esta ocasión “le queda grande”.<sup>3</sup>

Más adelante, Theresa es descrita como “remain[ing] very still, with a little vacant smile on her lips, only her eyes shifting uneasily from side to side” (Ibid.: 707). Parece que se está preparando a este personaje para un sacrificio más que para un acto de celebración jovial, como indican su pasividad, su sonrisa vacía o su mirada insegura de un lado para otro. La ironía se hace patente cuando uno de los asistentes le dice a la madre de Theresa: “Cheer up, old woman, this isn't Theresa's funeral”, y la voz narrativa

<sup>3</sup> Piénsese, por ejemplo, en la frustración de personajes masculinos como el protagonista de “A Married Man's Story” o Robert en “The Man Without a Temperament”, que analizaremos en los apartados 3.1.1. y 3.2.1.1. del presente capítulo.

añade: “He winked at the guests, who broke into loud laughter” (Ibid.: 708). Este comentario indica el sacrificio al que este acto conduce (la muerte en vida de la esposa), pero lo peor es la indiferencia colectiva, silenciosamente castrante. Parece como si todos conocieran en silencio las limitaciones del matrimonio, pero las aceptan siguiendo la tradición cultural. De hecho, las mujeres que asisten a la boda admiten el sacrificio en vida que supone este acto: “Ah, every wife has her cross” (Ibid.: 709), como afirma una de las comensales. La inmolación final se observa en un acto simbólico cuando Herr Brechenmacher ofrece a la nueva pareja una cafetera que parece un bebé, como confirma la voz narrativa:

[The bride] lifted the lid, peeped in, then shut it down with a little scream and sat biting her lips. The bridegroom wrenched the pot away from her and drew forth a baby’s bottle and two little cradles holding china dolls. As he dandled these treasures before Theresa the hot room seemed to heave and sway with laughter” (Ibid.).

Este pasaje ilustra el horror de Theresa ante el rol materno que se le está imponiendo y la esterilidad que este acto paradójicamente conlleva, puesto que los bebés a los que se alude son “muñecas de porcelana” carentes de vida, como la propia joven. De nuevo observamos la risa colectiva que consiente este sacrificio rutinario de las mujeres.

Contrastando con esta imagen aniquiladora de la madre, Theresa es descrita como una auténtica *femme fatale* antes de aceptar su papel de esposa. Los comentarios de las mujeres que asisten a la boda así la presentan: “She can’t forget how wild Theresa has been. Who could – with the child there?”; “I heard that last Sunday evening Theresa had hysterics”; “Her mother says she’s been like fire ever since she was sixteen!” (Ibid.: 708). De nuevo, se nos informa de la negatividad de la mujer que trata de seguir su propio deseo, en este caso castigada a dar a luz a un hijo ilegítimo que la conduce al ostracismo social, siendo el matrimonio la única salida que le devuelve su honor perdido. La percepción de Theresa como una histérica coincide con la noción de *jouissance* y cómo este deseo incontrolado conduce a las mujeres a perder el juicio, según la percepción patriarcal.

Una vez más, Mansfield se muestra pesimista con el futuro de las mujeres con el fin de instigar al público lector a la acción. No sólo es Theresa la víctima de esta castración patriarcal del matrimonio, sino que también lo es Frau Brechenmacher al simpatizar con la situación de esta joven. Cuando la gente se ríe de la reacción de Theresa ante el sacrificio simbólico de la maternidad, Frau Brechenmacher considera a toda esa gente

“extraña”: “She imagined that all these people were laughing at her, more people than there were in the room even – all laughing at her because they were so much stronger than she was” (Ibid.: 709-10). Se identifica con Theresa y siente que todas las mujeres que se encuentran en su misma situación son seres indefensos ante el poderoso aparato patriarcal que trasciende los límites de las cuatro paredes que la rodean en ese momento. La descripción del regreso a casa de Frau y Herr Brechenmacher tras la boda demuestra que la primera comparte la misma situación de sometimiento que Theresa: “Herr Brechenmachten strode ahead, she stumbled after him” (Ibid.: 710); estos verbos indican la superioridad y seguridad del varón frente al paso recatado y de retaguardia de la esposa. Frau Brechenmachten se cuestiona el sentido de su vida y de tanto sufrimiento por llevar hacia delante su casa y su familia: “what is it all for?” (Ibid.), hasta tal punto que acaba generalizando su estado de opresión a todas las mujeres: “‘Always the same,’ she said – ‘all over the world the same; but, God in heaven – but *stupid*’” (Ibid.: 711). Frau Brechenmachten es consciente de cuán absurdo resulta tolerar la victimización de tantas mujeres, pero nada puede hacer por evitarlo, pues de hecho el relato acaba con la sugerencia de la violación de esta mujer por su propio marido: “She lay down on the bed and put her arm across her face like a child who expected to be hurt as Herr Brechenmachten lurched in” (Ibid.).

Con Frau Brechenmacher y Theresa, Mansfield muestra dos generaciones de mujeres oprimidas, pero, además, trasciende a éstas para sugerir la opresión que sufrirá Rosa, la joven hija de nueve años de Frau Brechenmacher, que parece estar siguiendo fielmente los pasos de su madre. Ella se encarga de la casa y de los cinco bebés mientras sus padres van a la boda. Además, Rosa toma prestado el chal negro de su madre: “Rosa dragged it off her mother’s shoulders and wound it carefully round her own, tying the two ends in a knot at the back” (Ibid.: 704). El color de esta prenda sugiere el luto por la muerte simbólica de las mujeres y la forma de enroscárselo en el cuello nos hace pensar en su asfixia dentro del orden patriarcal que las aniquila lentamente. Esta idea persiste cuando Frau Brechenmachten “hooked her skirt and bodice, fastened her handkerchief round her neck with a beautiful brooch that had four medals to the Virgin dangling from it” (Ibid.: 705). En este caso, la imagen opresiva se equipara a la tradicional de la Virgen, que ha encapsulado a las mujeres de todos los tiempos en un papel restrictivo. Para marcar la consideración de las mujeres como objetos en este sistema, se nos informa de que Frau Brechenmacher “felt that Rosa had pushed her out of the house and her man was running away from her” (Ibid.). Las madres y esposas tienen un cometido que

cumplir: dar a luz y cuidar de la esfera doméstica y la familia. No obstante, cuando la nueva generación alcanza la madurez, son las mujeres de ésta las que toman las riendas y las mayores se convierten en seres inservibles. Se trata de un pago muy cruel no sólo para las mujeres, sino también para los hombres, como veremos más adelante. Al reflejar la opresión de estas tres generaciones, Mansfield la universaliza, y nos llama en silencio a tomar armas en el asunto y no permanecer sentados leyendo los relatos de forma impasible.

### **2.2.2. La madre rebelde: “The Woman at the Store” y Linda en “Prelude” y “At the Bay”**

Frente a la mayoría, que acepta ciegamente el rol materno, algunas protagonistas de los relatos de Mansfield se rebelan ante él, aunque la visión que se nos ofrece de ellas no es mucho más consoladora que la de las primeras. El ejemplo más claro lo representa “The Woman at the Store”. En esta historia que, como aclara Angela Smith (1999: 121), es una reescritura feminista del relato del australiano Henry Lawson, “The Drover’s Wife”, tres viajeros (dos hombres, Jo y Jim, y una narradora de nombre desconocido) hacen una pausa durante su duro viaje por la campiña neocelandesa en una pequeña tienda aislada del resto del mundo. Allí conocen a una mujer, “the woman at the store”, que vive con su hija pequeña y confiesa a los viajeros que su marido lleva días fuera de casa, esquilando ovejas. Con cierto recelo, la mujer de la tienda permite a los viajeros pasar la noche en casa. Mientras Jo duerme con ella, Jim y la narradora permanecen con la niña en la tienda y descubren, a través de sus dibujos, que la madre ha matado a su padre con una escopeta.

En esta historia, Mansfield pretende desdogmatizar los roles de género, en particular el materno. Su intención es demostrar que este papel no fluye de forma “natural” e instintiva en la mujer, sino que depende de numerosos factores externos, circunstanciales y culturales. En este caso, la mujer de la tienda es todo menos una “buena madre”, en el sentido patriarcal del término, y Mansfield sugiere que se debe al entorno social que la rodea; o mejor, la carencia de dicho entorno. El hecho de que esta mujer viva aislada de todo contacto humano en mitad del campo la conduce a tener que adoptar un papel tradicionalmente considerado masculino: se endurece y recurre a la fuerza física para sobrevivir en ese hábitat implacable. Como señala Dunbar (1997: 44), los rasgos de género se ven afectados por la vida dura y alienante de las colonias en un mundo que “mascu-



liniza” a las mujeres, y fuerza a los hombres a negar el lado “femenino” o afectivo de sus personalidades. Con ello, Mansfield quiere mostrar que los roles de género se pueden aprender al no ser biológicamente adquiridos.

Desde el primer momento, la autora insiste en el paisaje tosco donde la acción se desarrolla: “All that day the heat was terrible. The wind blew close to the ground; it rooted among the tussock grass, slithered along the road, so that the white pumice dust swirled in our faces”; “The horses stumbled along, coughing and chuffing”; “There was nothing to be seen but wave after wave of tussock grass, patched with purple orchids and manuka bushes covered with thick spider webs” (CS: 550). El salvajismo del entorno se enfatiza por la referencia a Nueva Zelanda con términos indígenas que dotan al relato de exotismo y un marcado aire colonial, sobre todo para el público de 1912. Además del término “manuka”, Mansfield alude a “pawa shells” (ibid.: 553) y, por si estas referencias no quedaran claras, menciona directamente a Nueva Zelanda e insiste en su entorno colonial: “There is no twilight in our New Zealand days, but a curious half-hour when everything appears grotesque – it frightens – as though the savage spirit of the country walked abroad and sneered at what it saw” (Ibid.: 554).

Esta referencia aclara que los personajes son neocelandeses y destaca el salvajismo de este paisaje que conduce al endurecimiento de los individuos que viven en él, como es el caso de la mujer de la tienda y de la narradora que, aún siendo mujer, viaja con dos varones por los parajes neocelandeses. Para marcar el distanciamiento de la civilización de este lugar, la narradora indica que la casa de la mujer tenía “a large room, the walls plastered with old pages of English periodicals. Queen Victoria’s Jubilee appeared to be the most recent number” (Ibid.: 553). Además, el dialecto de todos estos personajes, a excepción de Jim y la narradora que parecen más cultos, es rudo y denota una falta de educación y conocimiento notables. Jo, por ejemplo, habla de la siguiente manera: “where’s this ‘ere store you kep’ on talking about. ‘Oh yes,’ you says, ‘I know a fine store [...] owned by a friend of mine who’ll give yer a bottle of whisky before ‘e shakes hands with yer” (Ibid.: 551); la mujer de la tienda comparte el mismo dialecto: “Gar-r, get away, you beast ... the place ain’t tidy. I ‘aven’t ‘ad time ter fix things to-day – been ironing” (Ibid.: 553). A menudo, además, los personajes emplean palabras o expresiones rudas: “old bitch” (Ibid.: 555), “dang it”, “my buck” (Ibid.: 556).

Se trata de un mundo completamente masculinizado, donde los varones adoptan el rol de “macho dominante” que analizamos con detalle en el apartado 3.1., y las mujeres se endurecen igualmente. En consonancia con su papel “masculino”, para los hom-

bres de este mundo colonial las mujeres siguen siendo un objeto de deseo sexual. Así, Jim asegura a Jo que la protagonista es presa fácil para satisfacer su deseo: “Don’t forget there’s a woman too, Jo, with blue eyes and yellow hair, who’ll promise you something else before she shakes hands with you” (Ibid.: 551). De hecho, admite que, antes de casarse con su esposo, trabajaba en un bar, sugiriendo su profesión como prostituta: “She’s been a barmaid down the Coast – as pretty as a wax doll”, a lo que añade: “she knew one hundred and twenty-five different ways of kissing!” (Ibid.: 556). Su comparación con una muñeca de cera denota el papel de la mujer en cualquier sociedad patriarcal: adoptar una feminidad artificial para satisfacer los deseos del varón, pero muertas o disecadas en vida. Ante estos “machos dominantes”, la mujer es dibujada como una presa fácil, como observamos en los siguientes ejemplos: cuando Jim reproduce las siguientes palabras de Jo refiriéndose a la mujer de la tienda, “Dang it! She’ll look better by night light – at any rate, my buck, she’s female flesh!” (Ibid.: 556), concibiéndola como un simple trozo de carne para su disfrute sexual; cuando Jo asegura “I got ‘er round” (Ibid.: 557), apuntando a que esa noche se acostará con ella, algo que finalmente consigue; o cuando la mujer de la tienda, a pesar de su apariencia indestructible, es comparada con “a hungry bird” (Ibid.: 552), un pájaro que necesita cariño y atención tras el abandono continuo por parte del marido.

Para insistir en la masculinización de la mujer de la tienda, se nos informa que ésta porta un bastón negro que más adelante resulta ser un rifle y, de este modo, combina “her flapping pinafore and the rifle” (Ibid.: 552). Mansfield insiste en este contraste de elementos opuestos: el delantal, que simboliza la domesticidad de la madre y esposa, frente al rifle, que representa el poder del varón. La autora intenta crear polémica, puesto que esta mujer ha adoptado dos roles antagónicos en el sistema patriarcal, mostrando así que no son congénitos. La mujer de la tienda ha aniquilado a su marido, como descubrimos más tarde en el dibujo de su hija (Ibid.: 561), y se ha hecho con el poder simbólico del falo, representado por el bastón negro y el rifle, arrebatando este papel a su esposo. Como afirma Trautmann Banks (1985: 62), las tensiones entre hombres y mujeres se canalizan y controlan con más facilidad en el entorno “civilizado” europeo, mientras que, en el caso de la colonia, desembocan en violencia y asesinato. La mujer de la tienda se rebela, por tanto, contra la institución patriarcal del matrimonio y contra el papel maternal. Para entender esta rebelión, hemos de atender al lado oscuro de la vida matrimonial y al efecto nocivo que ha tenido sobre esta mujer: “It’s six years since I was married, and four miscarriages. I says to ‘im [...] you’ve broken my spirit and spoiled my looks, and

wot for – that’s wot I’m driving at” (Ibid.: 558). Le reprocha a su marido la pérdida de su juventud y su belleza debido al matrimonio y la maternidad. La sugerencia de la autora es que la maternidad, en lugar de conducir a la procreación, conduce a la esterilidad femenina, representada en esta serie de abortos.

La falta de instinto maternal y la dureza de este personaje se muestran en determinadas pinceladas. La violencia con su propia hija es constante, a quien amenaza una y otra vez, e incluso maltrata físicamente: “The woman rushed from the table and beat the child’s head with the flat of her hand. ‘I’ll smack you with yer clothes turned up if yer dare say that again,’ she bawled”; prefiere dormir con Jo y mandar a su hija a la tienda sin importarle su bienestar para nada y tratándola como al perro que tienen en casa (Ibid.: 560). Cuando la narradora pregunta a la mujer de la tienda que si su hija se parece al padre, ésta responde indignada: “No, she don’t! She’s the dead spit of me. Any fool could see that” (Ibid.: 555). En esta respuesta no muestra su instinto materno al reivindicar el parecido con su hija, sino el orgullo por mantener su posición de autoridad frente a su marido, a quien se la ha robado. Es una cuestión de poder. Además, describiendo cuando dio a luz a su hija, confiesa: “I ‘adn’t any milk till a month after she was born and she sickened like a cow” (Ibid.). Parece como si biológicamente no estuviese preparada para ser madre, o como si este entorno tan hostil hubiese cambiado incluso su biología. Con esto Mansfield transmite la idea de que, si el entorno físico puede moldear al individuo y cambiar su naturaleza, el entorno social puede ser incluso más poderoso e imponer la realización de ciertos roles. Mansfield juega, así, con la rigidez de los roles de género. Mientras que al principio separa a hombres y mujeres simbólicamente al sentarse las mujeres a un lado y los hombres al otro lado de la mesa (Ibid.: 557), más adelante se mezclan a ambos lados (Ibid.: 560), sugiriendo con este acto la movilidad del concepto de género.

Esta masculinización de la mujer de la tienda es percibida como una aberración por los tres viajeros, lo que no es de extrañar sabiendo que éstos son una personificación de los valores patriarcales. Desde el punto de vista del patriarcado, la protagonista del relato es una desviación de la norma, porque se ha rebelado contra el papel que debía seguir. Por ello los viajeros la perciben como un ser grotesco (“She was a figure of fun. Looking at her, you felt there was nothing but sticks and wires under that pinafore”; Ibid.: 553), y reproducen en ella todos los estereotipos negativos de la mujer que rechaza el papel limitador de esposa y madre. El primero de ellos es el de la histérica, ampliamente teorizado por Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* (2000); es

decir, la mujer que no logra canalizar su *jouissance*, o deseo incontrolado, y acaba perdiendo la cordura. Esta histeria se observa en sus respuestas inesperadas y subidas de tono, su violencia con la hija y la percepción que los viajeros tienen de ella como “*Mad, of course she’s mad*” (Ibid.: 554), o “*a broody ‘en*” (Ibid.: 559). El otro estereotipo negativo de la mujer que rechaza el rol materno es la *femme fatale*, que hemos visto anteriormente en la descripción de la protagonista como “*an old bitch*” (Ibid.: 555) y su proclividad sexual.

El carácter apocalíptico del relato y la crítica mordaz de Mansfield se hacen patentes cuando descubrimos que la nueva generación, representada por la hija pequeña, va a seguir exactamente el mismo camino de la madre como resultado del entorno físico en que vive. La pequeña está tan tarada como su progenitora y comparte su endurecimiento. Por ello, aunque es golpeada por la madre, “[t]he kid did not utter a cry. She drifted over to the window and began picking flies from the treacle paper” (Ibid.: 560). Su salvajismo se hace obvio, así como la histeria y la sangre fría que caracterizan a la madre. Describiendo los dibujos de la niña, la narradora ofrece una imagen despiadada de ésta:

And those drawings of hers were extraordinary and repulsively vulgar. The creations of a lunatic with a lunatic’s cleverness. There was no doubt about it, the kid’s mind was diseased. While she showed them to us, she worked herself up into a mad excitement, laughing and trembling, and shooting out her arms (Ibid.: 559).

No existe escapatoria alguna para esta nueva generación de mujeres criadas en ese entorno rústico. Mansfield parece criticar el peligro de oponerse a los dictados patriarcales, puesto que la anarquía femenina puede conducir a esta esterilidad física y psicológica. Una vez más, se muestra contraria a los extremos y parece reivindicar la fusión de la maternidad impuesta por el patriarcado con una libertad femenina que ella encontró en su postura como escritora.

Años más tarde, su visión sobre la madre rebelde se suavizó en la protagonista de “*Prelude*” y “*At the Bay*”, Linda Burnell. Esta mujer comparte el desdén de la mujer de la tienda hacia la maternidad y el rol doméstico, pero su rebeldía es más psicológica que física y la canalización de sus deseos de libertad es más positiva, como analizaremos con más detalle en el apartado 3.2.2.2. del Capítulo XII. En cualquier caso, queda claro el ataque de la autora hacia la maternidad en cualquiera de sus manifestaciones.

### 3. *IMITACIÓN INTENCIONADA DE LOS ESTEREOTIPOS MASCULINOS*

A pesar de que la narrativa de Mansfield está poblada mayoritariamente por figuras femeninas y que, por tanto, su desconstrucción de los roles de género es primordialmente femenina, los hombres también ocupan en su obra un lugar distinguido, si bien más restringido. Esta diezma masculina en sus relatos y la sensación dominante de que, entre tantas mujeres, la figura del varón se muestra evanescente y escurridiza, ha creado entre ciertos sectores de la crítica la impresión de que el ataque de Mansfield va dirigido contra los hombres. Opiniones como la de Boddy-Greer (1991: 90; 2002: 664-5) han contribuido a crear esta impresión al asegurar que en sus relatos “the men are shown to be too inarticulate, too uncommunicative and too unevolved for intimacy to take place. Often too a propensity for violence, cruelty and coarseness is suggested”. De Beauvoir (1984: 719) se muestra aún más radical cuando, hablando de escritoras como Willa Cather, Edith Wharton, Dorothy Parker y Katherine Mansfield, afirma que “[t]hey rarely create masculine heroes [who are] convincing: in man they comprehend hardly more than the male”. Este tipo de aseveraciones son demasiado tajantes puesto que, como tratamos de demostrar, el ataque de Mansfield no es contra los hombres, sino contra el sistema patriarcal en general. De hecho, esta escritora, según veremos, en algunos de sus relatos va más allá de la imagen estereotípica del hombre y se adentra en su psicología, ofreciendo retratos más que creíbles del varón y probando que no sólo conoce la biología del hombre, sino también su interior.<sup>4</sup> Al igual que para Kristeva los varones tienen un espacio en su modelo revolucionario (Anne-Marie Smith, 1998: 30), en Mansfield éstos son retratados como víctimas del sistema, tal vez más favorecidos que las mujeres, pero objetos limitados del mismo en último término. Como aclaran Cixous y Catherine Clément (1996: 83): “Phallogentrism is the enemy. Of everyone. Men’s loss in phallogentrism is different from but as serious as women’s. And it is time to change. To invent the other history”.

Además de presentarlos como víctimas del patriarcado, en ocasiones Mansfield ofrece retratos de hombres por los que muestra una clara simpatía, como, por ejemplo, los protagonistas de “Poison”, “Marriage à la Mode”, “The Stranger” o Jonathan Trout en “At the Bay”. En general, sus protagonistas masculinos, como reconoce Hormasji (1967: 97), son trazados por la autora con la misma competencia que las heroínas; sin

---

<sup>4</sup> Piénsese, por ejemplo, en los protagonistas de “Je Ne Parle Pas Français”, “The Married Man’s Story” o “Poison”, que analizamos a continuación.

embargo, su posición en las historias está subordinada a la de los niños y mujeres, y su presencia en el entorno doméstico no se dibuja positivamente. El resultado es que, como concluye King (1973: 104), las historias de Mansfield están llenas de hombres débiles. Se trata de una estrategia por parte de la autora para desconstruir la imagen todopoderosa del varón y desmantelar el mito del macho que tradicionalmente ha gobernado el sistema patriarcal. Éste es el punto clave de la imitación intencionada masculina que Mansfield lleva a cabo: mostrar cómo los hombres también son castrados por el sistema dominante, en tanto que se les prohíbe demostrar su sensibilidad, tan sólo permitida en las mujeres, cuando en el fondo también forma parte de la personalidad del varón, aunque se silencie.

Al presentar a estos hombres debilitados, Mansfield parte de una posición de conocimiento personal, pues esta inversión del estereotipo del macho es la que adopta su esposo Murry en la vida real. En uno de sus cuadernos, la escritora reconoce esta inversión de roles de género entre ella y su esposo:

I had been the man and he had been the woman and he had been called upon to make no real efforts. He's never really "supported" me. When we first met, in fact, it was I who kept him, and afterwards we'd always acted (more or less) like men-friends. Then this illness – getting worse and worse, and turning me into a woman and asking him to put himself away and to *bear* things for me (*Letters* 3: 159).

Como afirman Gurr (1981: 59) y Hankin (1983: 78), entre 1912 y 1915 Mansfield jugaba el papel de hombre y Murry el de mujer en su relación, mientras que a partir de 1915, con la muerte del hermano de la escritora, y especialmente al diagnosticársele tuberculosis en 1918, Mansfield se hizo dependiente de su marido y los roles de género adoptaron la posición esperada en una sociedad patriarcal. Así lo confiesa la autora cuando, en una de sus cartas a Murry, le dice: “The truth is that until I was ill you were never called upon to ‘play the man’ to this extent – and its not your role” (*Letters* 3: 156). En sus relatos, por tanto, Mansfield habla desde su propia experiencia, pues ella también pasó por la faceta de mujer progresista y comprobó el efecto que este papel tiene sobre la figura del varón. Sus personajes masculinos debilitados, que estudiamos más adelante, trascienden, por tanto, su ficción y se hacen eco de la crítica de la autora por medio de la imitación intencionada.

### 3.1. *El macho dominante*

#### 3.1.1. “A Married Man’s Story”

Aunque en la mayoría de sus relatos Mansfield imita paródicamente los tradicionales roles de género con una intención desconstruccionista, en “A Married Man’s Story” parece ofrecer un retrato fidedigno de dichos roles con un cierto toque apocalíptico, sugiriendo que en esta sociedad es casi imposible trascender dichas imposiciones, puesto que se reproducen una y otra vez de forma cíclica y de generación en generación. No obstante, y según demostraremos, esta historia aparentemente seria y pesimista, participa en el mismo proyecto desdogmatizador de la autora si la ubicamos en relación con otros relatos donde analiza la figura masculina. En este caso, el estereotipo principal que desmantela es el del “macho dominante”, a quien el sistema patriarcal dota de todo el poder. El protagonista, un hombre casado, narra la historia de su matrimonio fracasado, como si la estuviese contando en su diario o relatándola a su psicólogo. Parte de la esterilidad de la situación actual con su esposa, por quien no siente cariño alguno, al igual que por su hijo pequeño al que considera como un “ser extraño”. El cinismo que caracteriza al personaje contrasta con su sensibilidad cuando era niño. Mediante la técnica del *flashback*, narra la historia de su infancia, de tal forma que comprendemos cómo este personaje ha evolucionado hasta convertirse en una figura dictadora e insensible. A su vez, cuenta cómo su madre fue envenenada por su padre, no sabemos si real o metafóricamente. A pesar de que secretamente odiaba a su progenitor, el protagonista acaba siguiendo sus pasos y convirtiéndose en el asesino de su matrimonio.

En este relato Mansfield reproduce los roles de género más estereotípicos del sistema patriarcal; es decir, la madre enclaustrada en la esfera doméstica, física y psicológicamente dependiente del varón, y el hombre que sustenta a la familia, dominante, insensible y superior. La esposa del protagonista es descrita de la siguiente manera: “My wife, with her little boy on her lap, is in a low chair before the fire. She is about to put him to bed before she clears away the dishes and piles them up in the kitchen for the servant girl to-morrow morning” (CS: 422). Estas palabras dejan claro su rol materno, junto con la consideración de que “[s]he turns away, pulls the other red sock off the baby, sits him up, and begins to unbutton him behind” (Ibid.: 424). Su domesticidad también se desprende de la proximidad de esta mujer al fuego de la chimenea que transmite la impresión del calor del hogar, así como su dedicación a las tareas domésticas, incluso cuando tiene la ayuda de una sirvienta, frente a la inexistente de su marido. Al ser

estas palabras filtradas por la opinión patriarcal del protagonista, hay una ligera insinuación de que el papel de la mujer es inferior al del varón al describirla como sentada en una silla más baja que la suya.

Además, en la forma en que esta descripción continúa hay una sugerencia de la limitación de este papel sobre las mujeres y cómo éstas se sienten frustradas e insatisfechas:

But the warmth, the quiet, and the sleepy baby, have made her dreamy. One of his red woollen boots is off, one is on. She sits, bent forward, clasping the little bare foot, staring into the glow, and as the fire quickens, falls, flares again, her shadow – an immense *Mother and Child* – is here and gone again upon the wall (Ibid.: 423).

En su actitud con las botas rojas de lana manifiesta simbólicamente su rebeldía contra el sistema, pues representan la domesticidad. Esta mujer tiene una puesta y otra quitada, pero no es capaz de desprenderse por completo de ese rol que se le impone. Sueña con la sensación de ser libre, de descalzarse el pie libremente sin la opresión de un papel manufacturado, pero la “sombra” del mismo la persigue. Es imposible desprenderse de él, puesto que, como su propia sombra, está unido a su figura desde el principio y la persigue constantemente. Tanto si se refleja en la pared como si no, este espectro siempre está ahí, visible o no, como el patriarcado, del que a menudo no somos conscientes, aunque estamos impregnados de sus valores. La sombra proyecta una figura que parece ser la de una enorme Virgen con su hijo, enfatizando la magnitud de la imposición de este papel sobre las mujeres y la imposibilidad de escapar de él.

A pesar de estos rasgos maternos, el protagonista insiste en que su mujer no es una verdadera madre, tal vez porque capta en su esposa ese deseo de escapar de la opresión doméstica. Su pregunta retórica al cuestionar el instinto maternal de su consorte resulta bastante reveladora: “Where is that ... animal ease and playfulness, that quick kissing and cuddling one has been taught to expect of young mothers? She hasn't a sign of it. I believe that when she ties its bonnet she feels like an aunt and not a mother” (Ibid.: 424-5). En su analogía con el reino animal, este hombre casado intenta convencerse de que la maternidad es un instinto biológico. Sin embargo, su subconsciente lo traiciona y afirma que este papel “nos ha sido enseñado”; es decir, se trata de una construcción social que ha sido impuesta a las mujeres, limitándolas de por vida, como en el caso de su esposa.



La complicidad de este hombre con el sistema patriarcal lo lleva a creer en el biologismo, según el cual mujeres y hombres han de desempeñar ciertos roles marcados por sus diferencias biológicas, sin darse cuenta de que dichas funciones son un constructo cultural y social. Esta mentalidad le hace comparar a su mujer con un animal y a considerar como “natural” su frustración dentro del sistema: “Her eyes are like the eyes of a cow that is being driven along a road. ‘Why am I being driven – what harm have I done?’ But I really am not responsible for that look; it’s her natural expression” (Ibid.: 429). Esta analogía enfatiza el biologismo de las mujeres, que son presentadas como animales domésticos conducidos por un ser superior, el hombre, a lo largo de un camino del que no pueden desviarse ni un milímetro y sin comprender por qué han sido condenadas a desempeñar tal papel. El machismo del protagonista se refuerza con su consideración de la tristeza femenina como “natural”. Las propias mujeres contribuyen a reforzar este biologismo, como cuando el protagonista le pregunta a su esposa si siempre tuvo una mirada tan triste, a lo que ella responde: “Do I look sad? I think it’s just ... me” (Ibid.). Además, su marido la describe como “a poor patient”, mientras que él asume el papel de “surgeon” (Ibid.: 430), continuando esta visión pasiva e indefensa de la mujer.

Aparte de ser presentada como una mujer domesticada y forzada a cumplir el rol materno, esta esposa también se adecua al papel de la mujer psicológicamente inferior y dependiente del marido. Según éste, que es quien narra la historia, existe una guerra secreta entre él y su esposa. Ninguno de los dos la reconoce abiertamente, pero el fracaso del matrimonio es obvio, cuando vemos que su conversación se ha convertido en un cliché sin significado alguno y, por tanto, en un hábito (Ibid.: 427). Ella se nos presenta como la parte débil a través de los siguientes comentarios del varón: “she should smile so timidly”; “she should say in such a hesitating voice”, “her face quivers”, “Will she never learn not to expose herself – or to build up defences?” (Ibid.: 424). Su mujer es la que siempre cede cuando existe alguna tensión entre ambos. Además, el protagonista insiste en otra imagen que potencia la inferioridad intelectual de su esposa y la condena para siempre a una esfera tradicionalmente atribuida a la mujer: la tendencia al sentimentalismo. Así, la crueldad y racionalidad del marido contrastan con la dependencia sentimental de su mujer. Tras sugerir la necesidad de cariño de ésta, el marido explica:

And nobody is going to come behind her, to take her in his arms, to kiss her soft hair, to lead her to the fire and to rub her hands warm again. Nobody is going to call her or to wonder what she is doing out there. And she knows it. And yet, *being a woman*, deep

down, deep down, she really does expect a miracle to happen; she really could embrace that dark, dark deceit, rather than live – like this (énfasis añadido; Ibid.: 425).

El narrador insiste en el estereotipo femenino y su tendencia “natural” hacia el romance, en la irracionalidad de las mujeres y su creencia en milagros, frente al cinismo y raciocinio masculino.

Este cinismo en el varón nos conduce al protagonista y su representación del estereotipo masculino del macho dominante, opuesto al arquetipo del ángel del hogar que representa su mujer. Frente al papel materno y doméstico de ésta, el esposo insiste en su superioridad intelectual y en la mayor importancia de las actividades que él desempeña: “I have before me two large books of reference, both open, a pile of papers .... All the paraphernalia, in fact, of an extremely occupied man” (Ibid.: 422). Al referirse justo después al papel doméstico de su esposa y situarla sentada en una “silla más baja”, deja translucir que su labor es inferior, siendo él el único extremadamente ocupado, como si el trabajo doméstico no fuera digno de ser mencionado, cuando precisamente a la que vemos ocupada es a la esposa con el bebé, frente a la pasividad de acción del marido. A pesar de dudar del instinto maternal de su esposa, es él quien demuestra ser el típico varón insensible y egoísta, carente de cualquier instinto paternal que, por tanto, parece haber accedido al matrimonio para continuar el sistema patriarcal y desarrollar, de este modo, un papel impuesto por la sociedad. A su propio hijo le niega la condición de ser humano (“I wonder if that little soft rolling bundle sees anything, feels anything?”; Ibid.: 424), comparándolo con un animal (“a young crab”) y percibiéndolo como un ser extraño y ajeno, al igual que su esposa. Su egoísmo ha alcanzado el punto álgido:

A queer thing is I can't connect him with my wife and myself – I've never accepted him as ours. Each time when I come into the hall and see the perambulator I catch myself thinking: “H'm, someone has brought a baby!” Or, when his crying wakes me at night, I feel inclined to blame my wife for having brought the baby in from outside (Ibid.).

A este endurecimiento, supuestamente típico del varón, hemos de añadir la crueldad con su esposa que comentábamos anteriormente y su consideración de la misma como “a *broken-hearted woman*” (Ibid.: 425). El protagonista es consciente de haberle roto el corazón con su crueldad, aunque la sigue potenciando.

Tras el análisis inicial de este matrimonio y su presentación de ambos como personificaciones de los tradicionales roles de género, Mansfield se muestra más crítica al utilizar la técnica del *flashback* para mostrar los orígenes de la propagación de dichos

roles. El protagonista recuerda a sus padres, que reproducen exactamente el mismo patrón que el matrimonio que acabamos de analizar. La madre está enclaustrada en el ámbito doméstico, en su caso aún peor porque su enfermedad la ha relegado a su dormitorio del que apenas sale. La ironía surge cuando descubrimos que su enfermedad y falta de vitalidad y energía son el resultado de la maternidad, presentada como una función asfixiante para las mujeres. El protagonista explica: “I was an only child, and the effect to produce even me – small, withered bud I must have been – sapped all my mother’s strength. She never left her room again. Bed, sofa, window, she moved between the three” (Ibid.: 430). Incluso, Mansfield juega con las referencias literarias y compara implícitamente a la madre del narrador con Penélope, la mujer de Ulises, prototipo de la esposa fiel y dedicada en cuerpo y alma a su marido, esperando su regreso mientras teje eternamente: “In bed her fingers plait, in tight little plaits, the fringe of the quilt” (Ibid.: 431). Con ello, relega a esta mujer a su posición estereotípica de esposa pasiva, según el canon patriarcal.

No obstante, al igual que ocurre con la esposa del narrador, se sugiere el deseo de libertad también en la figura de su madre. Ésta pasa las horas muertas mirando por la ventana, gesto simbólico del deseo de escapar de las cuatro paredes asfixiantes de la casa, una imagen que Mansfield emplea a menudo aplicada a sus heroínas. Piénsese, por ejemplo, en la dueña del bar en “Je Ne Parle Pas Français” y en su mirada anhelante a través de la ventana, sus manos siendo incluso descritas como “[t]wo birds that have come home to roost”, “restless, restless” (Ibid.: 61, 64-5). En el caso de la madre de “A Married Man’s Story”, el simbolismo es aún mayor, porque justo enfrente de la ventana hay un muro cubierto de anuncios de espectáculos circenses. Ella y su hijo, el narrador, contemplan “the slim lady in a red dress hitting a dark gentleman over the head with her parasol”, “the tiger peering through the jungle” o “a little golden-haired girl sitting on the knee of an old black man in a broad cotton hat” (Ibid.: 430). Los dos primeros retratos revelan el deseo subversivo de la mujer por escapar del yugo patriarcal que la limita; sin embargo, el último la devuelve a la realidad y le hace darse cuenta de que estas imágenes están pegadas a un muro que no es más que una proyección de los cuatro de su casa; ella es como esa niña pequeña de cabello dorado que sirve de muñeco al poderoso entorno patriarcal, que actúa como su ventrílocuo.

El padre del protagonista, a su vez, anticipa el cinismo y la dureza de su hijo. Es el epítome del dictador falocéntrico que domina el sistema y somete a todos sus miembros bajo su cetro. Observamos el miedo y el respeto que causa esta figura cuando el pro-

tagonista narra su experiencia como niño. Según nos cuenta, al subir su padre las escaleras hacia la habitación, él se asustaba sobremanera: “How frightened I was! And when they put me to bed, it was to dream that we were living inside one of my father’s big coloured bottles. For he was a chemist” (Ibid.). Este sueño resulta revelador. La botella de colores simboliza el sistema patriarcal que limita y asfixia a sus miembros con roles sociales artificiales pero atractivos. Aparentemente, es una botella de colores, pero esta apariencia de un sistema perfecto y organizado oculta la imposición de sus valores. De hecho, más adelante el protagonista compara a su padre con una botella a la que etiqueta “Deadly Poison” (Ibid.: 435), con lo que podemos imaginar el efecto que este sistema de embotellamiento tiene sobre sus miembros. De nuevo, el varón ocupa una posición social respetable, la de farmacéutico, frente al rol doméstico e inferior de la mujer, completamente dependiente de él.

Además, la opresión del sistema se observa a través del simbolismo de la figura del padre como farmacéutico. Se nos informa de que sus clientes son, fundamentalmente, mujeres jóvenes que acuden a su farmacia para que les proporcione reconstituyentes de cinco peniques. El protagonista describe el efecto de dicha poción, ya que una vez tuvo ocasión de probarla: “Years after I drank some, just to see what it tasted like, and I felt as though someone had given me a terrific blow on the head; I felt stunned” (Ibid.: 431). El padre del narrador actúa como un portavoz del sistema que mantiene a las mujeres en un estado de atolondramiento, como su propia esposa después de dar a luz, controladas bajo el yugo patriarcal con una pócima de cuyos efectos ellas no son conscientes. Ésta es la forma en que opera el patriarcado silenciosamente, “envenenando” a sus mujeres con roles opresivos. De hecho, cuando parece que éstas tratan de liberarse de su domesticidad, el veneno surte efecto y acaba con ellas. Así, cuando la madre del protagonista intenta abandonar su habitación (“It was the first time I had ever seen her out of her own room”, Ibid.: 434), descubrimos que su esposo la ha envenenado, no sabemos si real o metafóricamente: “Your father’s poisoned me” (Ibid.). Cuando al día siguiente es encontrada muerta, el protagonista la describe como “so joyous under the frightened look” (Ibid.: 435), indicando su felicidad, dado que, al morir, al menos ha encontrado su libertad fuera del sistema y sus limitaciones.

Tras este estudio de los progenitores del narrador, éste y su esposa se alzan como evidentes personificaciones del padre y madre del primero, respectivamente: él es tan cínico y dictatorial como el padre; ella está tan muerta como la madre de su esposo. Sin embargo, resulta interesante observar la evolución del protagonista para descubrir cómo

el sistema patriarcal acaba sofocando la frescura del sujeto para imponerle sus roles prefabricados. Cuando era niño, el narrador se siente más cercano al mundo femenino semiótico y rechaza con odio el falocentrismo representado por su padre: le aterroriza su figura (Ibid.: 430), lo califica como “Deadly Poison” (Ibid.: 435), se muestra inseguro y tímido, como su esposa años más tarde (“my soft, hesitating voice”, Ibid.: 432), simpatiza con las mujeres maltratadas (Ibid.) y con el entorno tradicionalmente atribuido a la mujer; es decir, la noche, la luna y las flores delicadas (Ibid.: 435). No obstante, poco a poco su cinismo empieza a aparecer como fruto del proceso indirecto de enseñanza patriarcal y, de este modo, “[t]ime passed, and I forgot the moon and my green star and my shy creeper” (Ibid.: 436), mostrándose más interesado por su despertar sexual como varón, mientras espía a su padre con una de sus clientas. Además, cuando sus compañeros le ponen un pájaro muerto en el bolsillo de su chaqueta, muestra curiosidad más que pena por el pobre animal (“But I didn’t feel sorry for it – no! I wondered”) e incluso se reconoce en él: “I looked at the dead bird again .... And that is the first time that I remember singing – rather ... listening to a silent voice inside a little cage that was me” (Ibid.: 433).

Él mismo es consciente de la limitación del sistema. Aunque el patriarcado beneficia al varón como la figura dominante, él se siente como ese pájaro muerto obligado a cumplir un papel con el que no se identifica. Por ello, se define a sí mismo como “a plant in a cupboard”, y se pregunta: “what happened in the darkness?”, “Did one grow? Pale stem ... timid leaves ... white reluctant bud” (Ibid.: 432). Con ello, vuelve a sugerir la dictadura del sistema patriarcal no sólo para las mujeres, sino también para los hombres en su imposición de los papeles de género. El pesimismo del relato alcanza su máximo nivel cuando el protagonista reconoce: “Who am I, in fact, as I sit here at this table, but my own past?” (Ibid.: 434), denotando que esta imposición de roles es cíclica, pues se dio en la generación anterior y se está dando en la presente, pudiendo vaticinar que también en la futura, dado que la misma falta de cariño paternal que sufrió el protagonista la está sufriendo su hijo. Morrow (1993: 106) plantea la pregunta apocalíptica que sugiere este relato: “Will this psychological ghoul haunt generations to come?”. A pesar de que la historia está marcada por un tono pesimista, la desdogmatización de Mansfield vuelve a estar presente: el propio protagonista es consciente de la artificialidad de su papel e intuye la de los personajes femeninos al percibir cómo éstos tratan de escapar de sus roles artificiales, aunque sea soñando. Incluso, este hombre casado, uno de los personajes masculinos de la obra de Mansfield que más se adecua a la

figura del “macho dominante”, es desconstruido y vemos su lado sensible sofocado por la presión patriarcal.

### **3.1.2. Herr Professor en “The Modern Soul”**

Otro ejemplo ilustrativo del estereotipo del macho dominante lo encontramos en Herr Professor en la historia “The Modern Soul”, analizada en el apartado 2.1.2.1. Este personaje representa el prototipo de hombre manufacturado por el sistema en que vive y, por tanto, machista y nacionalista. Sus comentarios dejan translucir su superioridad masculina y su consideración de las mujeres como el “sexo débil”. Nada más comenzar el relato se dirige a la narradora con el siguiente comentario: “It is your innate feminine delicacy in preferring etherealised sensations” (CS: 712). Al igual que el casado de la historia anterior, Herr Professor adopta una creencia biologista, según la cual concibe que tanto hombres como mujeres están determinados por sus diferencias biológicas a desempeñar determinados roles culturales. En este caso, da por sentada la delicadeza femenina y la preferencia de las mujeres por sentimientos y sensaciones abstractas, frente al materialismo masculino y su cultivo de aspectos socio-económicos, considerando dicha separación de roles como “innata”. Con estas palabras empezamos a dilucidar su idea de la superioridad masculina, que percibimos con más claridad cuando le pregunta a la narradora: “The conversation is not out of your depth? I have so seldom the time or opportunity to open my heart to a woman that I am apt to forget” (Ibid.). Tras una divagación filosófica, sugiere que esta narradora, por el hecho de ser mujer, no será capaz de entender su raciocinio intelectual. Herr Professor demuestra ser un hombre cargado de prejuicios contra el sexo femenino al que sólo percibe como un juguete para el hombre y un instrumento para satisfacer sus necesidades primarias. Por ello, su comunicación con las mujeres es prácticamente inexistente, puesto que las considera mentalmente castradas e incapaces de participar en la proyección social y política del varón.

El nacionalismo exacerbado de este personaje nos indica la fuerza con que la ideología del sistema se arraiga en figuras como este “macho dominante”. El orden patriarcal potencia la obsesión con sus instituciones, especialmente en aquellos que serán privilegiados por el poder en dicho sistema; es decir, los hombres que adoptarán el papel dominante. El nacionalismo contribuye a esta actitud y fortalece la intolerancia de los miembros del sistema, especialmente de los varones, que acaban creyendo ciegamente en

la superioridad de su país y de su sexo. Cuando Sonia compara unas golondrinas con pensamientos japoneses, el nacionalismo de Herr Professor sale a la luz: “But why do you say ‘Japanese’? Could you not compare them with equal veracity to a little flock of German thoughts in flight?” (Ibid.: 714). Su desprecio por todo lo ajeno a la cultura alemana se demuestra en el siguiente comentario que le hace a la narradora inglesa: “It is a great pity that the English nation is so unmusical” (Ibid.: 716), a la vez que su nacionalismo desmesurado alcanza su auge cuando toca una danza típica de Bavaria y el himno nacional (Ibid.: 718). Con este perfil, lo que el futuro depara a la nueva pareja, Sonia y Herr Professor, no es muy prometedor. El final del relato sugiere que ambos acabarán casándose. Aunque Sonia es descrita como “un alma moderna”, ya demostráramos su tradicionalismo con respecto al papel femenino, lo cual implica que el futuro de ambos será similar al de la pareja de “A Married Man’s Story” y, en este sentido, el carácter cíclico de los roles de género y el pesimismo y crítica mordaz de Mansfield en la historia del hombre casado continúan en ésta más temprana de la colección de relatos alemanes.

### 3.1.3. “An Ideal Family”

En “An Ideal Family” ofrece uno de los retratos más decrépidos del macho dominante para demostrar que el hombre, como la mujer, siempre va a ser una víctima del sistema patriarcal. Esta historia describe la decadencia del señor Neave, un renombrado hombre de negocios y figura de autoridad que Mansfield retrata como una víctima de su edad avanzada, los valores de la sociedad en la que vive y su propia familia. Ésta se prepara para una cena y el relato muestra la pérdida de poder del que gozaba el señor Neave y cómo sus parientes más cercanos lo instigan a que se jubile y delegue la autoridad en su único hijo varón. La ironía del título reside en que este hombre ha creado con mucho esfuerzo una “familia ideal” que, paradójicamente, demuestra ser todo lo contrario. El poder simbólico del falo en la cultura patriarcal aparece representado por el cayado que lleva el señor Neave (CS: 368-9), que constituye un arma de doble filo: por un lado, representa el poder superior, físico y simbólico del varón; por otro, indica la vejez del personaje y su inmediata sustitución por la nueva generación de varones. El señor Neave se muestra celoso de su propio hijo, Harold, pues observa en su sucesor el mismo tipo de alabanza que él recibió cuando era joven, según la cual el varón se alza como una deidad de poder indiscutible: “Ah, Harold was too handsome, too handsome

by far ... it was uncanny. As for his mother, his sisters, and the servants, it was not too much to say they made a young god of him; they worshipped Harold, they forgave him everything” (Ibid.: 369).

Mansfield vuelve a reproducir los ciclos de la vida para demostrar que los valores patriarcales se transmiten sin cesar de padres a hijos, y conllevan una y otra vez la opresión tanto de mujeres como de hombres. El señor Neave se empeña en seguir creyendo en su poder como varón. Por ello, insiste en la importancia de su labor frente a la aparentemente trivial de las mujeres, considerando incluso que las labores domésticas son un pasatiempo (Ibid.: 370); a la vez, deducimos la importancia que su rol patriarcal ha jugado hasta entonces en el hecho de que su propia esposa lo llame “father” (Ibid.: 372). No obstante, tras ocupar toda su vida la posición de un dictador, de repente se ve desplazado por su hijo: “his life’s work was slipping away, dissolving, disappearing through Harold’s fine fingers, while Harold smiled ...” (Ibid.). Con la edad, ha de abandonar su papel de macho dominante y adoptar uno similar al femenino; por ello, el señor Neave, al igual que todos los ancianos, es feminizado y su jubilación lo conduce a una reclusión en la esfera doméstica, compartiendo un poder nulo con las mujeres y los niños: “Here’s this huge house and garden” (Ibid.), le ofrecen sus hijas a la par que le piden que delegue su autoridad en Harold.

El castillo de naipes del señor Neave se desmorona cuando se da cuenta de la manipulación que ha sufrido por parte del patriarcado. Es consciente de la falsedad de esa “familia ideal” que el sistema le instigó a crear, y la percibe como “something one reads about or sees on the stage” (Ibid.: 370). Uno de los síntomas de esta falsedad se le presenta cuando se cruza con una de sus hijas y experimenta la distancia que los separa:

she breathed as though she had come running through the dark and was frightened. Old Mr. Neave stared at his youngest daughter; he felt he had never seen her before. So that was Lola, was it? But she seemed to have forgotten her father; it was not for him that she was waiting there (Ibid.: 371).

Al principio, la chica parece experimentar miedo y respeto por la figura paterna, pero cuando percibe la decrepitud de su edad, muestra indiferencia, puesto que el señor Neave ha pasado a formar parte del grupo de ciudadanos que no cuentan como tales en la sociedad patriarcal. Él mismo se da cuenta de que ha estado creyendo en un papel manufacturado, la figura patriarcal, que, de repente, carece de sentido y se le presenta como frío y mecánico, pues es incapaz de reconocer a su propia hija. Además, no le



queda más remedio que afrontar la dura realidad: “he was tired out; he had lost his hold”, “And somewhere at the back of everything he was watching a little withered ancient man climbing up endless flights of stairs. Who was he?” (Ibid.: 373), por lo que accede a vestirse para la cena, cuando en otras circunstancias habría podido imponer su voluntad.

Esta confrontación con la realidad le produce un gran impacto, siendo incapaz de reconocerse a sí mismo, pues descubre que ha estado desempeñando un papel que no era el suyo. Consideramos que Mansfield, paródicamente, recurre a uno de los grandes mitos patriarcales, el de la historia de “Rip Van Winkle” de Washington Irving. Indirectamente, la autora alude a esta leyenda cuando describe al anciano Neave como despertándose de un largo sueño sin reconocer a su propia familia:

Perhaps, he thought vaguely, he had been asleep for a long time. He'd been forgotten. What had all this to do with him – this house and Charlotte, the girls and Harold – what did he know about them? They were strangers to him. Life had passed him by. Charlotte was not his wife. His wife! (Ibid.: 374).

La autora recurre a este mito para plasmar la tragedia de la figura patriarcal y su despiadada sustitución por la nueva generación sin importar la tara psicológica que esta acción provoca al anciano. Como si estuviese en un sueño, Neave escucha que su esposa lo despidе con un “adiós” (Ibid.: 375), anticipando el fin de su reinado, y éste percibe que “all the rest of his life had been a dream” (Ibid.), manteniendo la confusión entre sueño y realidad dominante en la historia de “Rip Van Winkle”. La intención de Mansfield es demostrar que, como afirma Moix (1999: 16), sus personajes son “[v]íctimas de la enfermedad incurable (ser sólo el sueño de lo que pudieron ser)”, el sueño manufacturado para hombres y mujeres por un sistema que los engañó. Su acritud hacia el prototipo del macho dominante no puede ser mayor.

### **3.2. Hombres atípicos**

#### **3.2.1. El hombre débil**

##### **3.2.1.1. “The Man Without a Temperament”**

La narrativa de Mansfield también está repleta de hombres que contradicen el estereotipo patriarcal del macho dominante que acabamos de analizar. Uno de ellos es el hombre débil, cuyo ejemplo encontramos en el protagonista de “The Man Without a Temperament”, Robert Salesby. Él y su esposa Jinnie, enferma terminal, están de

vacaciones en Italia, puesto que el clima favorece la salud de la mujer. El contraste entre la apatía del marido en el presente y la devoción entusiasta hacia su esposa en un idílico pasado en Londres muestran a un señor Salesby cada vez más dependiente de su quisquillosa mujer, por lo que su carisma se está desgastando ante la imposibilidad de ejecutar su propio deseo y tener que dedicarse en cuerpo y alma al cuidado de su esposa. Ésta es una de las historias donde la opresión patriarcal sobre el hombre se muestra más claramente, frente a la tendencia de considerarlo como un victimizador. Mansfield se muestra tajante al afirmar que tanto hombres como mujeres son víctimas del poder del entorno social. Cada vez que tiene que esperar a su esposa, puesto que siempre ha de estar pendiente de ella, el señor Salesby realiza una acción muy simbólica: “[he] turn[s] the ring, turn[s] the heavy signet ring upon his little finger” (CS: 129, 132, 139, 141). Esta expresión se repite como si fuera un cliché a lo largo de la historia, indicando el peso de la rutina en el matrimonio, así como la magnitud de esta institución (“heavy signet ring”), frente a la miniatura del sujeto aprisionado en este papel (“little finger”). La repetición del verbo “turn” indica el deseo de Robert por liberarse de ese peso social que lo limita y obliga a llevar una vida de esclavitud física y espiritual con su esposa. Por tanto, Mansfield demuestra que esta institución patriarcal puede resultar tan negativa para la mujer como para el hombre.

Para enfatizar esta superioridad del sistema frente al sujeto, Mansfield presenta desde el primer momento a todos los personajes secundarios del relato como seres indefensos ante una fuerza superior que los controla. Así, el punto que dos hermanas realizan es comparado con serpientes (“Their two coils of knitting, like two snakes slumbered beside the tray”), y se nos dice que “[t]he American Woman sat where she always sat against the glass wall, in the shadow of a great creeping thing with wide open purple eyes that pressed – that flattened itself against the glass, hungrily watching her” (CS: 129). Se trata de una perspectiva diferente con que mirar al entorno, no de manera inocente, sino descubriendo la agresividad que se oculta tras la apariencia de una sociedad idílica. Somos constantemente observados y controlados por los aparatos preparados por el sistema, aunque no nos demos cuenta. De ahí que hasta el ascensor sea descrito como “[t]he iron cage” (Ibid.: 130), una jaula de acero que, como el sistema patriarcal, nos alberga a todos sin excepción. El mayordomo, Antonio, es comparado con “a wooden doll” (Ibid.: 132), sugiriendo que todos, tanto hombres como mujeres, somos marionetas en el teatro montado por la sociedad; del mismo modo, Robert es identificado con otra víctima de la institución del matrimonio, cuando el chal de su esposa es descrito

como “the grey cobweb” (Ibid.: 131), lo que apunta a que ésta, en representación del matrimonio, es la araña que lo ha apresado para acabar devorándolo. Por ello, se percibe a sí mismo como “a broken bird that tries to fly and sinks again and again struggles” (Ibid.: 142).

Aunque se espera que este personaje, por el hecho de ser un hombre, desempeñe el papel del macho dominante, como cuando asusta con su apariencia a tres niñas mientras juegan (Ibid.: 135), su debilidad y falta de personalidad saltan a la vista, fundamentalmente en las conversaciones con su esposa, donde ésta se muestra exigente, mientras que él se limita a obedecer sus órdenes sin cuestionar nada. A continuación, reproducimos algunas de estas situaciones: “‘More tea, Robert? Robert dear, more tea?’ ‘No, thanks, no. It was very good,’ he drawled. ‘Well, mine wasn’t. Mine was just like chopped hay’” (Ibid.: 133); “‘Robert, shall we go for our little turn?’ ‘Right.’ He stumped the cigarette into an ash-tray and sauntered over, his eyes on the ground” (Ibid.: 134); “‘You know you’re very absurd, sometimes,’ said she. ‘I am,’ he answered” (Ibid.: 136). En todos estos momentos, Robert se muestra como la mayoría de los personajes femeninos de Mansfield, aquiescente y resignado.

Su deseo tan sólo se sugiere en contadas ocasiones: unas veces tenemos acceso directo a su mente y descubrimos su verdadera opinión sobre las cosas, como cuando mentalmente expresa su enfado al no encontrar el chal de su mujer, “Where the devil was the shawl!” (Ibid.: 131), o cuando al final del relato revela, susurrando, que está cansado de su consorte, mientras que sus acciones muestran su eterna devoción por ella: “‘I sometimes wonder – do you mind awfully being out here with me?’ He bends down. He kisses her. He tucks her in, he smooths the pillow. ‘Rot!’ he whispers” (Ibid.: 143); otras veces deducimos la opinión de Robert por la forma de narrar la acción, como en el caso del té, donde comprendemos que no le ha gustado, pero no lo reconoce, o cuando descubrimos que está aburrido de su esposa, “he just covered a yawn” (Ibid.: 135). Este personaje comulga con la descripción del jardín de la casa: “Every leaf, every flower in the garden lay open, motionless, as if exhausted” (Ibid.: 135). El paralelismo entre Robert y el jardín es uno de los elementos que indican su feminización, al igual que la descripción que de él hace su esposa, que caracteriza su voz como “queer, boyish” (Ibid.: 134). Además, cuando la deja sola para dar un paseo, se desprende voluntariamente de su reloj (Ibid.: 136), y se abandona al tiempo cíclico y eterno femenino,<sup>5</sup> hasta que es

---

<sup>5</sup> Ver nuestra explicación del tiempo cíclico y repetitivo como femenino, según la teoría de Kristeva en el Capítulo XII.

requerido por el lineal masculino y las obligaciones que conlleva a través del sonido de un reloj (Ibid.: 138).

En esta historia, Mansfield se muestra tan apocalíptica como en “A Married Man’s Story”. Frente al matrimonio de Robert y Jinnie, fracasado y basado en una relación puramente de conveniencia, encontramos un matrimonio de recién casados que están de luna de miel. Robert parece ver en ellos el idealismo que existía entre él y Jinnie en sus inicios. Esta nueva pareja está riendo constantemente mientras transmite una sensación de complicidad (Ibid.: 135, 140). Sin embargo, Jinnie reconoce en ellos el mismo futuro que les ha sido deparado a ella y a Robert: “She looked as though her young husband had been dipping her in the sea and fishing her out again to dry in the sun and then – in with her again – all day” (Ibid.: 134). Esta imagen vaticina la muerte por ahogo de uno de los consortes. Como ocurría en “A Married Man’s Story”, Mansfield presenta el fracaso de dos generaciones y, por tanto, no ofrece grandes expectativas para el futuro. Con esta actitud denuncia la rigidez del sistema patriarcal y sus instituciones opresivas y, en esta ocasión, vuelve a hacer uso de una historia trágica donde ninguno de los dos personajes merece una condena, sino que ambos son dignos de lástima al ser víctimas del sistema que los ha creado. El estereotipo del hombre débil, ante los ojos de Mansfield, resulta tan deprimente como el de la mujer en todas sus acepciones.

### **3.2.1.2. “Marriage à la Mode” y “Poison”**

Otros dos claros ejemplos del hombre débil los encontramos en dos relatos analizados anteriormente en los apartados 2.1.1.2. y 2.1.3.2., los protagonistas masculinos de “Marriage à la Mode” y “Poison”. En el primero, como afirma Morrow (1993: 80), William es el hombre débil e inadecuado que Mansfield detesta, porque se muestra incapaz de luchar por su esposa y expulsar a sus amigos modernos de la casa para imponer su papel de macho dominante. Muy al contrario, la autora muestra la sensibilidad de este personaje y su ironía vuelve a aparecer cuando el propio William se avergüenza de ella, tal vez por considerarla un valor femenino, como el sistema patriarcal le hace creer: “William couldn’t help a grim smile as he thought of Isabel’s horror if she knew the full extent of his sentimentality” (CS: 313). Lo mismo ocurre con el protagonista de “Poison”, pues su compañera sentimental menciona la debilidad psicológica de este personaje (“You wouldn’t hurt a fly!”; Ibid.: 680), y acaba envenenando metafóricamente al varón. En ambos relatos, los dos hombres desean con todas su

fuerzas volver a la situación tradicional donde al varón se le otorga el poder sobre la mujer. Piénsese, por ejemplo, en los constantes recuerdos de William cuando tenía una familia feliz y su esposa estaba totalmente dedicada a las labores domésticas y a sus hijos, o en el protagonista de “Poison” y su deseo por casarse de forma tradicional para poder limitar la libertad de Beatrice. Sin embargo, la crítica de Mansfield va dirigida especialmente a la mujer progresista y al efecto que este papel tiene en la figura masculina. El hombre “moderno”, según la autora, es un hombre débil y acabado, un muñeco sin personalidad al que también critica mordazmente.

### ***3.2.2. El hombre afeminado***

#### ***3.2.2.1. “Mr. Reginald Peacock’s Day”***

Según comentábamos, la mayoría de los personajes masculinos que adquieren cierto relieve en la obra de Mansfield son hombres débiles que rompen, por tanto, con el estereotipo del macho dominante. A su vez, la autora presenta algunos ejemplos de hombres feminizados con los que pretende demostrar que los roles de género son una construcción artificial, hasta tal punto que tanto hombres como mujeres pueden presentar rasgos propiamente masculinos o femeninos, independientemente de su sexo. Reginald Peacock, el protagonista del relato que lleva su mismo nombre, nos parece uno de estos ejemplos. Es un profesor de canto, vanidoso, superficial y egocéntrico, convencido de su superioridad artística. La historia relata un día en la vida de este personaje: la batalla silenciosa con su esposa, a quien considera una vulgar ama de casa, el constante flirteo con sus alumnas y la adulación que recibe de ellas, su recital en la casa del señor Timbuck, que también admira sus dotes artísticas, y el intento final fallido para que su esposa también reconozca su valor.

Peacock se alza ante nuestros ojos como un personaje grotesco y ridículo, debatido entre los dos roles tradicionales de género, a pesar de su obsesión por negar este último. Con ello, Mansfield muestra, una vez más, la limitación patriarcal que impone sus valores femeninos a las mujeres y masculinos a los hombres, sin permitir la presencia simultánea de ambos en cada uno de los sexos. La existencia de hombres y mujeres que combinan las dos alternativas, pero que niegan la exteriorización social del “rol prohibido”, no es más que una muestra de la artificialidad de los mismos y de la presión psicológica que ejerce el sistema sobre sus sujetos. Exteriormente, Peacock representa el prototipo de macho dominante, de acuerdo con los cánones patriarcales. Haciendo gala

del machismo que se espera de él dentro de un sistema que favorece al varón, Peacock se considera superior a su esposa, y a las mujeres en general, mostrando su desdén por el papel doméstico de éstas, frente a su superioridad artística e intelectual. De este modo, considera que su mujer “took a malicious delight in making life more difficult for him than – Heaven knows – it was, by denying him his rights as an artist, by trying to drag him down to her level” (CS: 144). Peacock reincide en esta concepción inferior de su esposa:

Hadn't he three times as many pupils now as when they were first married, earned three times as much, paid for every stick and stone that they possessed, and now had begun to shell out for Adrian's kindergarten? ... And had he ever reproached her for not having a penny to her name? (Ibid.).

Como buen eslabón del sistema, Peacock concibe a los hombres como los que ganan el pan y a las mujeres como seres dependientes, relegados a la esfera doméstica y a satisfacer las necesidades primarias del varón. De hecho, a pesar de afirmar que “nothing was more fatal for an artist than marriage” (Ibid.) y no encontrar una respuesta a la pregunta de por qué se casó con su mujer, rápidamente descubrimos que fue por ver satisfechas sus necesidades primarias, percibiendo a su esposa como una criada a su servicio. La ironía que Mansfield refleja es que cuanto más promulga la sociedad patriarcal esta visión de la mujer dependiente, más le reprocha dicha dependencia del hombre. Se trata de un círculo vicioso: el hombre aparentemente anima a la mujer a que salga de la esfera doméstica y se realice como persona, pero, en el fondo, es el principal promotor de que esta situación no cambie. Peacock, por ejemplo, anima a su esposa a buscar una sirvienta que la libere de sus ocupaciones domésticas:

“why don't you keep a servant? You know we can afford one, and you know how I loathe to see my wife doing the work. Simply because all the women we have had in the past have been failures and utterly upset my régime, and made it almost impossible for me to have any pupils here, you've given up trying to find a decent woman. It's not impossible to train a servant – is it? I mean, it doesn't require genius?” (Ibid.: 147).

De estas palabras deducimos, una vez más, su superioridad masculina, percatándonos de que, en su opinión, su mujer carece de genio e intelecto, siendo incluso inútil para realizar la tarea que se espera de ella como mujer: el hogar. Además, captamos su hipocresía cuando afirma que odia que su mujer se ocupe de la casa. Aunque la anima a buscar una sirvienta, en el fondo sabemos que la culpa de que su esposa esté relegada al

ámbito doméstico es de él, puesto que su egocentrismo y su carácter dictatorial hicieron que todas las antiguas sirvientas rechazaran su puesto de trabajo ante la imposibilidad de lidiar con un ser de sus características. Su esposa, sin embargo, lo conoce perfectamente y sabe cómo tratar su ego masculino, de ahí que acabe diciendo: “I prefer to work myself; it makes life so much more peaceful” (Ibid.).

De esta manera, Mansfield muestra cómo la aquiescencia femenina es el resultado de la imposición de estos roles de género y de una falsa apariencia de libertad concedida a las mujeres. Además, siempre desde el punto de vista de Reginald, se insiste en el eterno estado de infantilismo femenino y en la incapacidad de las mujeres para enfrentarse a aspectos externos a lo doméstico (política, economía, etc.), como se desprende del siguiente comentario sobre su esposa: “Looking back, he saw a pathetic, youthful creature, half child, half wild untamed bird, totally incompetent to cope with bills and creditors and all the sordid details of existence” (Ibid.: 145). Con esta descripción, Peacock enfatiza la inferioridad femenina y refuerza su superioridad masculina en consonancia con los valores transmitidos por el sistema que lo ha creado. Su aire triunfador se observa en comentarios como el siguiente: “he burst into such a shout of triumph that the tooth-glass on the bathroom shelf trembled and even the bath tap seemed to gush stormy applause” (Ibid.: 145). Este exagerado comentario, procedente del propio Reginald, revela su dominio masculino en un sistema que le permite ir pisoteando a diestro y siniestro por el simple hecho de ser un varón, hasta el extremo de que incluso seres inanimados tiemblan de miedo ante su superioridad o se postran ante él.

Por el contrario, esta imagen del macho contrasta con una oculta feminidad en el personaje. Mansfield recurre al narcisismo y lo presenta como un valor tradicionalmente percibido como femenino y, por tanto, inconcebible en el varón. Su crítica mordaz radica en dibujar al protagonista de este relato como un ser vanidoso y constantemente preocupado por su apariencia física, idea a la que apunta el apellido que Mansfield ha seleccionado cuidadosamente para él, con el fin de sugerir su ironía: Peacock, o “pavo real”. Este animal simboliza tradicionalmente el narcisismo y la belleza física, debido a su plumaje de brillo y color. Además, curiosamente, entre los pavos reales es el macho el que goza de un atuendo colorido y exultante, mientras que las hembras se caracterizan por un común color marrón. Esta conexión se manifiesta en el relato cuando, hablando de la vanidad de Reginald, la imagen del pavo real es sugerida: “Vanity, that bright bird, lifted its wings again, lifted them until he felt his breast would break” (Ibid.: 148). El

protagonista se nos presenta como un ser totalmente enamorado de sí mismo, tanto física como intelectualmente, y preocupado por mantener su belleza a toda costa:

he began to do his exercises – deep breathing, bending forward and back, squatting like a frog and shooting out his legs – for if there was one thing he had a horror of it was getting fat, and men in his profession had a dreadful tendency that way. However, there was no sign of it at present. He was, he decided, just right, just in good proportion. In fact, he could not help a thrill of satisfaction when he saw himself in the glass, dressed in a morning coat, dark grey trousers, grey socks and a black tie with a silver thread in it. Not that he was vain – he couldn't stand vain men – no; the sight of himself gave him a thrill of purely artistic satisfaction. “*Voilà tout!*” said he, passing his hand over his sleek hair (Ibid.: 146).

En este pasaje se revela su narcisismo, y observamos los prejuicios que ha interiorizado y que lo han conducido a pensar que dicho valor es típicamente femenino, por lo que, a pesar de ser más que obvio, acaba negando que sea vanidoso y, para justificarse, atribuye dicho valor a su superioridad artística. Esta obsesión desmesurada con su físico podría sugerir cierta atracción por el cuerpo del hombre y, por tanto, un homoerotismo latente. En este sentido, a menudo las percepciones de sí mismo delatan una clara feminización: percibe su cuerpo como “soft, pink” (Ibid.: 145); rechaza la imagen masculina del toro como un icono que no encaja con su personalidad emotiva y sensible (pues él mismo se considera “a sensitive person”; Ibid.: 144), y así admite: “True, there was an emotional quality in his singing that had nothing of the John Bull in it” (Ibid.: 146); parece estar posando como una modelo, y a la vez es consciente de su artificialidad y de estar adoptando dicha pose: “This last remark so delighted him that he cut open an envelope as gracefully as if he had been on the stage” (Ibid.: 147).

Consideramos, pues, que este narcisismo en el protagonista conduce a una ambigüedad que lo justifica ante los ojos de un sistema falocéntrico. Este valor “femenino” puede perfectamente camuflarse tras la presunción del macho dominante en el sistema patriarcal. Al macho se le permite jactarse de su superioridad en un sistema donde las mujeres son consideradas como inferiores, siendo una de las formas más comunes demostrar la hombría. Esto es lo que hace Peacock. Trata de seducir a sus alumnas, pero éstas no son más que un número más en su lista de conquistas. Esta acción le permite ocultar su narcisismo bajo una máscara de Don Juan. Por eso, tras su día de éxito, tanto profesional en casa del señor Timbuck, como personal con las cartas de admiración de sus alumnas y las propuestas de éstas para cenar con él, se empeña en conquistar a su último reto, su propia esposa, que, en realidad, no significa nada más que



un nuevo trofeo, de ahí que hable de “win her” (Ibid.: 153). La imposibilidad de conquistarla y la frustración de Reginald al acabar diciéndole a su esposa el típico cliché que utiliza para conquistar a sus alumnas (“Dear lady, I should be so charmed – so charmed!”) sugieren cierta impotencia masculina, como si Peacock fuera consciente de que su juego no es más que una tapadera que oculta tras de sí una feminidad latente y no asimilada. La ridiculización de este personaje por la autora se refleja en las palabras de una de sus alumnas, cuando, al sugerirle éste que practique su técnica vocal ante un espejo, la alumna parodia el narcisismo de su profesor: “I can’t. It makes me feel so silly. It makes me want to laugh. I do look so absurd!” (Ibid.: 149). Mansfield critica no tanto el narcisismo como la negación por parte del protagonista de poseer este valor. La solución radicaría en aceptar dichos roles no como naturales, sino como culturales y, por tanto, perfectamente asequibles tanto a varones como a hembras, sin ningún tipo de prejuicio social.

### 3.2.2.2. “*Je Ne Parle Pas Français*”

Un varón más claramente feminizado que Peacock es Raoul Duquette en el relato “*Je Ne Parle Pas Français*”. Éste es el protagonista de la historia, que narra en primera persona, como si se tratara de un diario o una confesión. Raoul aparece sentado en una pequeña cafetería parisina, y divaga sobre su pasado, donde sufrió el abuso sexual de una criada de color. Se presenta a sí mismo como un ser neurótico, afeminado, cínico y frívolo, que concibe a las mujeres como meros objetos sexuales para usar y tirar. Raoul narra la historia de un curioso círculo amoroso del que él forma parte. Entabla una extraña relación de amistad con un escritor inglés, Dick, al que idealiza desmesuradamente y por el que termina desarrollando una atracción obsesiva (por sus comentarios suponemos que homoerótica). De repente, un día Dick informa a Raoul que regresa a Inglaterra, pero vuelve más tarde a París acompañado de una joven llamada Mouse. Más adelante, Dick acaba abandonando no sólo a Raoul, sino también a la desvalida Mouse, a quien deja una carta de despedida, informándole de que regresa a Inglaterra con su madre. Ambos son víctimas de la inmadurez y egoísmo de Dick, pero especialmente Mouse, quien ha de permanecer en París sin hablar francés y sola, puesto que Raoul, que promete ayudarla, no regresa jamás al hotel donde la dejó.

En un principio, Raoul es presentado como el sujeto activo de su propio deseo. Adopta el papel de macho agresivo, mientras que la mujeres son objetos pasivos que

sucumben al deseo del hombre, aunque tengan que ser forzadas a ello: “I had the old bitch by the throat for once and did what I pleased with her” (CS: 62). Las mujeres dentro del sistema patriarcal sólo pueden desempeñar el papel de objetos del deseo masculino, mientras que el suyo propio queda suprimido.<sup>6</sup> Cuando, no obstante, las mujeres adoptan una posición como sujetos en la búsqueda de su deseo, la imagen negativa de la *femme fatale* aparece. Éste es precisamente el prototipo de la lujuriosa mujer de color que, se sugiere, abusa sexualmente de Raoul cuando éste era un niño. Su deseo incontrolado se infiere en la siguiente descripción:

When I was about ten our laundress was an African woman, very big, very dark, with a check handkerchief over her frizzy hair. When she came to our house she always took particular notice of me, and after the clothes had been taken out of the basket she would lift me up into it and give me a rock while I held tight to the handles and screamed for joy and fright. I was tiny for my age, and pale, with a lovely little half-open mouth – I feel sure of that (Ibid.: 66).

La superioridad de esta mujer y su rol activo contrastan con la pasividad y vulnerabilidad del varón: su mayor edad, su magnitud física, la agresividad sugerida por el profundo color negro de su piel y su asociación con “el otro” colonial, su pelo alborotado, la toma de iniciativa en la mirada al niño y en la acción que lleva a cabo. Raoul describe el contacto físico de esta criada con él, esos besos en la oreja que lo ensordecían, y la recompensa que le daba tras dicha acción, “a little round fried cake covered with sugar” (Ibid.: 66). El protagonista, con su actitud machista y patriarcal, acusa a las mujeres, concretamente a esta mujer fatal, de su cinismo, su lujuriosa vida posterior, e incluso de su superioridad como varón: “from that very afternoon, my childhood was, to put it prettily, ‘kissed away.’ I became very languid, very caressing, and greedily beyond measure. And so quickened, so sharpened, I seemed to understand everybody and be able to do what I liked with everybody” (Ibid.: 66).

No obstante, la negatividad del protagonista hacia las mujeres a raíz de su experiencia con la criada alcanza tal punto que todas ellas aparecen descritas como sujetos sexuales que toman la iniciativa con él. Esta actitud es irónica, puesto que Mansfield desea ridiculizar el sistema patriarcal, mostrando cómo los hombres son inicialmente presentados como machos agresivos, pero se convierten finalmente en víctimas de las mujeres, presentadas como *mantis religiosas* o figuras Mata Hari:

---

<sup>6</sup> Piénsese en la teoría de la economía escopofílica de Mulvey (1993: 19), que explicábamos al hablar de la mujer fatal en el apartado 2.1.3.

I've never yet made the first advances to any woman. It isn't as though I've known only one class of woman – not by any means. But from little prostitutes and kept women and elderly widows and shop girls and wives of respectable men, and even advanced modern ladies at the most select dinners and soirées (I've been there), I've met invariably with not only the same readiness, but with the same positive invitation (Ibid.: 68).

Esta actitud de Raoul parece esconder una ambigua misoginia, puesto que, según veremos, esta figura de Don Juan oculta cierto homoerotismo y rechazo de las mujeres en la lucha por alcanzar su ideal masculino, Dick, para lo cual tendrá que competir con la joven Mouse.

La feminización de Raoul comienza con su presentación como narcisista, similar a la de Peacock en el relato anterior. Al igual que éste, Raoul se mira y se recrea constantemente en el espejo. Las referencias a esta acción son frecuentes (Ibid.: 63, 67, 74, 75), y la obsesión con su imagen salta a la vista cuando se refiere a su proyección en el espejo como “that radiant vision” (Ibid.: 67). Sin embargo, en el caso de Raoul existe un elemento añadido, puesto que es identificado con un personaje afeminado. Prestemos atención a las siguientes descripciones físicas que el personaje hace de sí mismo, enfatizando su feminidad. En cuanto a su vestimenta, tal vez camuflándose tras la moda parisina, ofrece una visión afeminada de sus atavíos y su obsesión por toda la parafernalia femenina: “I have quantities of good clothes, silk underwear, two evening suits, four pairs of patent leather boots with light uppers, all sorts of little things, like gloves and powder boxes and a manicure set, perfumes, very good soap” (Ibid.: 68); en cuanto a su apariencia física, describe la delicadeza de un cuerpo femenino, e incluso se equipara a una chica:

Curious, isn't it? I don't look at all like a maiden's dream .... I am little and light with an olive skin, black eyes with long lashes, black silky hair cut short, tiny square teeth that show when I smile. My hands are supple and small. A woman in a bread shop once said to me: “You have the hands for making fine little pastries.” I confess, without my clothes I am rather charming. Plump, almost like a girl, with smooth shoulders, and I wear a thin gold bracelet above my left elbow (Ibid.).

Incluso unas líneas más adelante se vuelve a comparar con una mujer para enfatizar su narcisismo: “I am like a little woman in a café who has to introduce herself with a handful of photographs” (Ibid.). Su obsesiva preocupación estética (como cuando para en un hotel para rehacer unos ramos de flores que le parecían descolocados, Ibid.: 81) y su adopción de poses afectadas como el *dandy* decadente (“[I] crossed my legs and brushed

some imaginary dust off the knees of my trousers”, *Ibid.*: 83) lo acercan aún más a esta feminización de la que hablamos.

A su vez, la forma de describir su relación con Dick sugiere una obsesión homoerótica más allá de la amistad. De hecho, como apunta Morrow (1993: 52), Raoul es un nombre que en francés se asocia con la homosexualidad y el canibalismo. Mientras que éste concibe a las mujeres como objetos sexuales desechables, a pesar de ser ellas quienes lo buscan, con Dick se convierte en un ser aquiescente, en un perro a sus órdenes, de ahí que frecuentemente se aluda a sí mismo como “a little fox-terrier”. Su flirteo con Dick se transluce en comentarios como “I would plead, clasping my hands and making a pretty mouth at him” (*Ibid.*: 70), y su relación “especial” con él se enmarca en un entorno modernista (“It was a very select, very fashionable affair”, en un lugar repleto de sofás cubistas y poetas modernistas), lo que favorece la bisexualidad que, por ejemplo, estaba “de moda” en el grupo de Bloomsbury, o el homoerotismo de numerosas figuras del París bohemio de la primera mitad del siglo XX (Djuna Barnes, Gertrude Stein, etc.).

Mucho más claramente, cuando Dick confiesa a Raoul que lo abandona para regresar a Inglaterra, éste explica: “I felt hurt. I felt as a woman must feel when a man takes out his watch and remembers an appointment that cannot possibly concern her, except that its claim is the stronger” (*Ibid.*: 73). Una vez más, se compara con una mujer en una relación donde juega el papel vulnerable. Además, sus celos por Mouse van más allá de una amistad cuando Raoul imagina a Dick y la chica besándose: “You know I had the mad idea that they were kissing in that quiet room – a long, comfortable kiss” (*Ibid.*: 86). Con Dick alcanza un nivel de comunicación que jamás había experimentado con nadie y, tras descubrir esta conexión divina, Raoul confiesa: “And there sat the man I had confided in, singing to himself and smiling [...]. It moved me so that real tears came into my eyes. I saw them glittering on my long silky lashes – so charming” (*Ibid.*: 72). Esta descripción enfatiza el lado femenino de Raoul, con una descripción cargada de *glamour*, como si de una diva del cine se tratara, completamente expuesto ante Dick.

Continuando con esta feminización, el protagonista asocia a Dick con la tradicional imagen varonil del marinero que va destrozando corazones en cada puerto en el que atraca. De ahí deducimos que Mouse será uno de estos corazones rotos y Raoul otro, como él mismo reconoce: “And then I stood on the shore alone, more like a little fox-terrier than ever” (*Ibid.*: 73). La identificación del propio Raoul con la chica del marinero aparece en el texto con toda su viveza cuando, tras regresar Dick de Inglaterra,

Raoul estalla de alegría: “Twenty times, good God! I saw it all. Light broke on the dark waters and my sailor hadn’t been drowned. I almost turned a somersault with amusement” (Ibid.: 78), a lo que añade, “I could have hugged him” (Ibid.). Esta imagen del marinero nos lleva a la de la ópera de *Madame Butterfly*, que Raoul menciona abiertamente en el texto (Ibid.: 74). En esta ópera, la geisha Cio-Cio-San (Madame Butterfly, porque su nombre significa “mariposa”) se casa con un americano, el señor Pinkerton. Éste ha de marcharse a América y, mientras ella mantiene su fidelidad hacia él y se niega a creer que ha sido abandonada, Pinkerton se casa con una americana. La obra termina cuando Pinkerton y su nueva esposa visitan a Madame Butterfly para adoptar al hijo que ésta dio a luz, ante lo cual la protagonista acaba con su vida clavándose en el pecho la daga de su padre. A pesar de que Raoul se identifica con Madame Butterfly, Mouse es la verdadera víctima del desertor y, por tanto, la verdadera Madame Butterfly (de hecho Raoul la compara con una mariposa, Ibid.: 80); a pesar de que Dick abandona a los dos, Raoul continúa su vida y suponemos que su cinismo le ayudará a superar el abandono, mientras que Mouse, indefensa e inocente, se convierte en la mayor víctima del sistema patriarcal. Su propio nombre la delata, así como los adjetivos que se emplean para describirla (“exquisite”, “fragile”, “tiny”) o su comparación con “a thin innocent cup” (Ibid.) o “a tiny, cold sea-shell swept high and dry at last by the salt tide” (Ibid.: 88). Es, por tanto, un pequeño ratón que acabará siendo devorado, bien por un depredador como el gato, bien por una trampa que se le tienda, ambos elementos procedentes del todopoderoso aparato patriarcal.

Aunque en el final “oficial” del relato, tras abandonar a Mouse para siempre, Raoul fantasea con la idea de seducirla, después de este análisis del homoerotismo que el protagonista siente por Dick podemos interpretar este sueño como una reacción ante el daño que ha sufrido su orgullo varonil al ser rechazado por su amor-amigo. Mansfield eliminó las últimas palabras del relato, donde la tendencia homoerótica de Raoul era bastante obvia. Así, tras fantasear con Mouse y ser despertado de su sueño por la dueña del bar que le pregunta si ha cenado, éste responde que todavía no. Es entonces cuando la versión extraoficial de Mansfield continúa y concluye el relato: “I’d rather like to dine with her. Even to sleep with her afterwards. Would she be pale like that all over? But no. She’d have large moles. They go with that kind of skin. And I can’t bear them. They remind me somehow, disgustingly, of mushrooms” (Hankin, 1983 : 163). Su repulsión por la carne “femenina” se transluce en este final no publicado. En Raoul, por tanto, Mansfield lleva al extremo la feminización del varón y se atreve a sugerir el tema homo-

erótico con el fin de dismantelar la represión inculcada por los roles de género patriarcales.

#### 4. CONCLUSIÓN

En este capítulo hemos demostrado la técnica de la imitación intencionada en la narrativa de Mansfield, que teorizábamos en el capítulo anterior, aplicada ésta no sólo a la desconstrucción de los mitos y estereotipos femeninos, sino también a los masculinos. A lo largo de nuestro análisis, hemos detectado cómo la exageración, “estilización” en opinión de los formalistas rusos o “saturación” en la de Genette (1989), juega un papel fundamental a la hora de presentar estos estereotipos de género como absurdos y artificiales ante los ojos de quienes leemos los relatos. Con respecto a la imitación intencionada de los roles femeninos, hemos partido de la visión negativa que se tiene de las mujeres en el sistema patriarcal y que ellas mismas interiorizan, conduciendo ésta a la creación de diversos estereotipos femeninos a los que las mujeres inevitablemente han de ajustarse. Dichos estereotipos se polarizan en una dicotomía maniquea: la visión positiva de la virgen, o ángel del hogar, que se refugia en el matrimonio y continúa la tradición patriarcal mediante la procreación, y la negativa de Eva, o la mujer rebelde, que, al perseguir la consecución de su propio deseo, es desterrada del sistema social y estigmatizada de por vida. Mansfield se dedica a dismantelar uno por uno estos estereotipos, enfatizando esta polaridad para marcar aún más su carácter absurdo y demostrando, en último término, cómo todos ellos son igualmente limitadores para las mujeres.

En el caso de la mujer rebelde, hemos comenzado teorizando los orígenes e impacto negativo de esta figura, para posteriormente desglosarla en tres variantes: la *New Woman*, la lesbiana y la *femme fatale*. Hemos demostrado cómo, en la narrativa de Mansfield, estos personajes son siempre planos y estereotípicos, pues la autora pretende insistir irónicamente en el distanciamiento que el sistema patriarcal propugna respecto de estas mujeres que se rebelan contra el sistema. Esta carencia de profundidad psicológica y la maldad que se les atribuye impide que simpaticemos con ellas. La primera impresión, por tanto, es pensar que Mansfield comulga con el sistema y condena a estas mujeres rebeldes. Sin embargo, su intención es totalmente subversiva, pues insiste en la exageración o “saturación” del elemento negativo para que nos demos cuenta de la artificialidad de esta figura. Pensemos en el caso de Sonia en “A Modern Soul” y su excesiva e irrisoria artificialidad, o en las protagonistas de “Poison” y “A Blaze”, con sus

malvadas segundas intenciones. A través de esta imitación exagerada de la mujer rebelde contribuye, más efectivamente, a ironizar y desconstruir su rol.

A su vez, no obstante, proporciona en contadas ocasiones un toque humano a estas figuras con la intención de presentarlas como seres vulnerables, en último término víctimas, no victimizadoras, dentro del sistema patriarcal. Con ello, invierte la típica imagen de la mujer fatal, percibida por el patriarcado como una mujer sin escrúpulos y como la aniquiladora del hombre. Mientras que con su exageración de esta figura Mansfield contribuye a transmitir esta idea patriarcal, al dotarla en ocasiones de este lado vulnerable, hace que caigamos en la cuenta de la trampa que finalmente constituye este rol para la mujer, pues la conduce a un ostracismo social absoluto. La conclusión final es que la mujer es siempre víctima del sistema, incluso cuando adopta una posición supuestamente fuerte dentro de él.

Además, considera que estos personajes rebeldes no son más que una construcción artificial que carece de un objetivo claro. La mujer progresista en “The Advanced Lady” es una de las más convincentes, portavoz de la *New Woman*, aunque en el fondo descubrimos que es totalmente tradicional y conservadora, al igual que Rosemary en “A Cup of Tea” o Sonia en “The Modern Soul”. Esta falsedad también se traduce en la idea de que estas mujeres no son progresistas por naturaleza o por deseo propio, sino por seguir una moda y, de este modo, no ofrecen garantías de triunfo continuado en el futuro, como en el caso de Isabel en “Marriage á la Mode”. Esta posición se alza como un juego, apariencia o moda, más que como una lucha real.

Con respecto al estereotipo contrario, el de la Virgen, nos hemos centrado en su proyección como *Mater Dolorosa*. En primer lugar, hemos teorizado la maternidad y trazado los orígenes de un importante debate dentro del feminismo: mientras que feministas como de Beauvoir abogan por la destrucción radical de la maternidad como el rol biológico y cultural que limita a la mujer de por vida, Kristeva y sus seguidoras, y Mansfield en sus relatos, lo desconstruyen pero tratan de enfatizar el lado positivo de esta maternidad para las mujeres. Encuentran este lado positivo en la capacidad de canalizar la maternidad biológica en la creación literaria, filtrando toda la fuerza caótica y creativa del orden semiótico a través de la coherencia del orden simbólico patriarcal con el fin de alcanzar una voz perceptible dentro del sistema sin ser calificadas de histéricas.

Hemos empezado analizando el rol de la maternidad en Mansfield como escritora y mujer de carne y hueso, centrándonos en su material autobiográfico. Hemos distingui-

do que, por un lado, deseaba fervientemente ser madre y desempeñar el rol genérico que se esperaba de ella como mujer, participando, por tanto, de la mediación ideológica de sus personajes. Sin embargo, su esterilidad y la imposibilidad de formar una familia en el sentido tradicional la condujo a tomar conciencia de esta limitación del papel materno y a canalizar este papel a través de su proceso literario que le permitió la libertad de criticar el sistema dominante dando vida a sus propios personajes.

En cuanto a su narrativa, hemos analizado el papel materno en dos estereotipos fundamentales: el ángel del hogar, o mujer dedicada en cuerpo y alma a las labores domésticas y la familia, y la madre rebelde, que rechaza este papel. En el primer rol se ubica la mayoría de la galería de mujeres que componen la obra de Mansfield, por lo que la autora imita estratégicamente este papel, una y otra vez, para dejar constancia de la limitación y frustración que origina en sus mujeres, criticando mordazmente ese lado biológico y cultural de la maternidad (piénsese, por ejemplo, en las protagonistas de “A Birthday” y “Frau Brechenmacher Attends a Wedding”). En cuanto al segundo papel, es incluso más negativo y próximo al de la *femme fatale*, pues la mujer que rechaza voluntariamente la maternidad acaba no sólo frustrada psicológicamente, sino también físicamente al ser condenada al ostracismo social, como es el caso de la mujer de la tienda, concebida como una loca y una asesina. En el caso de Linda Burnell, sin embargo, al no rebelarse abiertamente contra este papel, tan sólo observamos su tara psicológica. Tras el ataque de este papel en su narrativa, podemos concluir que Mansfield, como escritora y mujer real, representa el término medio y se muestra capaz de canalizar positivamente el papel materno, al contrario que sus protagonistas. Así, logra convertir la fuerza biológica de la maternidad en arte y creación, que la conducen a adquirir una voz dentro del sistema con la que criticar implícitamente los valores patriarcales.

Con respecto al hombre, a pesar de la crítica de quienes consideran que Mansfield no es capaz de retratar verazmente al varón, la autora también ofrece una amplia gama de roles masculinos que imita intencionadamente y subvierte por medio de la saturación y parodia de sus rasgos. Su intención con esta estrategia es demostrar que las únicas perjudicadas del sistema no son sólo las mujeres. En primer lugar, nos hemos centrado en el papel masculino por excelencia: el macho dominante. Hemos descubierto que éste casi nunca es el protagonista de los relatos de Mansfield. A pesar de aparecer con frecuencia en sus historias, el macho dominante siempre juega un papel secundario como victimizador de mujeres aquiescentes que son las verdaderas protagonistas. Sin embargo, en un par de relatos encontramos esta figura del macho como protagonista. En estos casos,



Mansfield imita exageradamente esta masculinidad para denunciar la frustración que encierra para el varón. El protagonista de “A Married Man’s Story” se muestra agrio y vacío tras su infalible autoridad como varón, con lo que Mansfield denuncia su imposición dictatorial; el personaje de Herr Professor en “The Modern Soul” con su masculinidad, canalizada a través de su obsesivo nacionalismo, resulta ser una figura tan irrisoria como la propia Sonia; el señor Neave en “An Ideal Family” es, tal vez, el ejemplo más claro de la victimización que sufre el varón en el sistema que le increpa al autoritarismo, pues, una vez que pierde su vigor y juventud, es forzado a ocupar la posición débil de mujeres y niños.

A su vez, Mansfield recurre a otras personificaciones del rol masculino que muestran el lado oscuro de la masculinidad que el sistema patriarcal trata de ocultar. Así, invierte el papel de macho dominante para presentar figuras de hombres débiles (como Robert en “The Man Without Temperament” o el propio Murry en la vida real), e incluso afeminados (como Reginald Peacock en la historia del mismo título o Raoul en “Je Ne Parle Pas Français”). Con ello, Mansfield denuncia la artificialidad social que se esconde tras la apariencia natural de los roles de género, pues estos hombres poseen ese lado femenino que, sin embargo, se esfuerzan por negar, a pesar de que somos conscientes de su existencia en ellos, lo que provoca un efecto cómico.

Hemos demostrado, por tanto, que Mansfield se muestra totalmente crítica con todos y cada uno de los roles de género que nos impone la sociedad. Hace un recorrido por ellos para que seamos conscientes de la artificialidad que los caracteriza. Así, se vale de esta técnica de imitación intencionada, que la ubica en una posición intermedia: quienes perciben la crítica que conlleva con esta imitación paródica comprenden su rebeldía contra los valores imperantes; quienes no la perciben tan sólo ven en ella una defensora más del sistema patriarcal y una escritora delicada y femenina. Nosotros nos ubicamos dentro del primer grupo, como hemos demostrado con nuestro análisis detallado de la imitación subversiva de Mansfield, concluyendo, de esta manera, nuestro estudio del feminismo moderado de la autora y su posición ambigua como feminista.

