

## ***1. INTRODUCCIÓN***

Tras el capítulo introductorio donde hemos justificado la cuidadosa elección del relato corto que Mansfield lleva a cabo y su asociación con la marginalidad, en éste nos centraremos, exclusivamente, en las características que dicho medio artístico comparte con el postmodernismo, para lo cual habremos de tener presentes los rasgos fundamentales de este movimiento que hemos estudiado en la primera parte (Capítulos I-V). Con ello, demostraremos que, en su elección del relato corto, Mansfield estaba poniendo en práctica esta proyección postmodernista que, tal vez, escapaba a su propia conciencia, pues, formalmente, se encontraba inmersa en el movimiento modernista de su tiempo. Pretendemos demostrar la estrecha vinculación entre este vehículo literario y el postmodernismo incipiente de esta autora.

## ***2. RASGOS POSTMODERNISTAS DEL RELATO CORTO***

### ***2.1. “Indetermanencia” del relato corto***

#### ***2.1.1. Género indefinido***

Uno de los rasgos por los que el relato corto se alza como un género literario próximo a la empresa postmodernista es su indeterminación terminológica y conceptual. Del mismo modo que este movimiento se caracteriza por su “indetermanencia” e imposibilidad de alcanzar un acuerdo sobre una definición homogénea y concisa,<sup>1</sup> el relato corto participa de esta misma ambigüedad, de tal forma que cualquier intento por definirlo resulta en una nebulosa de tentativas jamás materializadas. Autores como Allan H. Pasco (1994: 117) y Rohrberger (1989: 34) insisten en la necesidad de ofrecer una definición clara de este género especificando cuáles son sus características generales, a pesar de todas las posibles excepciones y de que, hoy en día, la opinión generalizada sobre éste es su eclecticismo, que dificulta aún más la delineación de sus rasgos distintivos. Estas figuras críticas han propuesto definiciones del relato corto; sin embargo, éstas son extremadamente generales y abstractas, casi oximorónicas y, por tanto, no demasiado útiles. Pasco (1994: 118), uno de los defensores a ultranza de este medio como un género con su propia idiosincrasia, es consciente de ofrecer una definición muy primaria y básica: “a short story is a short, literary prose fiction”. Añade una serie de rasgos inherentes al

---

<sup>1</sup> Ver apartado 1 del Capítulo II.

género: su brevedad, que se traduce en frecuentes elipsis e implicaciones, la epifanía, o lo que denomina “*epigrammatic pointe*”, y la tendencia a la universalidad y al tiempo presente (Ibid.: 125-6). No obstante, si nos salimos de esta definición general, cualquier rasgo que atribuyamos al relato corto podría encontrarse, igualmente, aunque en distinto grado, en la novela que surge con el modernismo, de ahí que resulte prácticamente imposible ofrecer una definición distintiva.

Al igual que en el postmodernismo, la mayor fuerza y, a la vez, el mayor talón de Aquiles del relato corto es su indeterminación y su papel de “cajón de sastre”, donde todo tiene cabida. Este aspecto lo presenta como un receptáculo perfecto para atacar el monolitismo del sistema patriarcal, y proceder a la desconstrucción y desdogmatización de sus valores, tradicionalmente incuestionables. La mayoría de la crítica defiende la indeterminación de este género y la imposibilidad de ofrecer una definición coherente del mismo, precisamente porque su mayor fuerza radica en este eclecticismo. Figuras como Bates (1941: 16-17), Shaw (1992: 16), Ferguson (1992: 218), Pratt (1994: 93) o Cortázar (1994: 245-6) apuntan a la dificultad de categorizarlo, puesto que sus rasgos no se prestan al encasillamiento de otros géneros. Insisten, por tanto, en su flexibilidad y en que éste ha tomado prestadas muchas de sus características, por lo que resulta casi imposible aislar aquéllas que son únicas y exclusivas. Como afirma Shaw (1992: 16), se trata de un género independiente, pero híbrido, que conecta con otras formas artísticas en varios puntos y elude cualquier definición que no sea un juego de antítesis y tensiones.<sup>2</sup>

Ni siquiera existe un acuerdo tácito sobre la longitud que debe tener para no convertirse en una *novella* (término utilizado en inglés para referirse a un relato corto “largo”) o en una novela. Uno de los primeros en emprender una teorización seria sobre este género, Poe, aludía vagamente a su longitud en el artículo “The Philosophy of Composition”. En su opinión (1950: 421), un buen relato es el que se lee en una sola sentada con el fin de preservar la unidad de impresión y la intensidad de la lectura, “for if two sittings are required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed”. Sin embargo, ¿qué longitud podemos considerar cuando hablamos de una sentada? La capacidad de aguante de cada persona es diferente, por lo que esta medida resulta vaga. Reid (1977: 9) se hace eco de este debate añadiendo a Henry James, para quien un relato corto debía comprender entre 6.000 y 8.000 palabras, y a William Somerset Maugham, que estable una longitud mínima de 1.600 palabras para el más

---

<sup>2</sup> Para profundizar en el eclecticismo del relato corto, ver nuestro análisis del conglomerado de géneros y subgéneros literarios que confluyen en él, que llevamos a cabo en el apartado 2.2.2. del presente capítulo.

corto y 20.000 para el más largo. En cualquier caso, esta variedad de opiniones revela, una vez más, la falta de sistematización en la definición de sus rasgos.

Para no sentirnos tan perdidos en el estudio de este género literario que parece romper todas nuestras expectativas, nos unimos a la empresa de Wright (1989a: 48-51), que sintetiza, en nuestra opinión, un acuerdo entre la indeterminación defendida por la mayoría de la crítica y el deseo por delimitar su campo de alcance a través de una definición concisa. Este crítico reconoce el eclecticismo y la ambigüedad del relato y cómo estos rasgos conducen a infinidad de definiciones, opuestas entre sí, cada una de ellas enfatizando diversos aspectos. Por ello, rechaza la categorización de los rasgos de este género literario como compartimentos estancos, y prefiere hablar de un conglomerado de características (“ingredient rather than box”), que proporcionan una mayor flexibilidad en su consideración. Así, a la hora de proceder a su definición, el verbo que utiliza es “tiende a” para dejar claro que sus rasgos no son distintivos, sino el fruto de una interacción de los de otros géneros. Para quienes prefieran un enfoque más analítico, esta definición que ofrece Wright, marcada por su carácter tentativo, proporciona una base sobre la que pisar con relativa seguridad en el terreno del relato, si bien nos advierte de su flexibilidad y sus interconexiones con otros géneros, especialmente la novela (Ibid.: 50-51).

### ***2.1.2. Debate: relato corto vs. novela***

La imposibilidad de ofrecer una definición concisa del relato corto nos conduce al debate en torno a la eterna comparación de estos dos géneros literarios: la novela, a la que siempre se ha considerado como el pariente “mayor”, y el relato corto, o pariente “menor”. La relación que se establece con frecuencia entre estos dos ámbitos literarios ha impedido trazar ciertos rasgos distintivos del segundo, puesto que siempre es posible encontrarlos en mayor o menor medida en el primero. El objetivo básico de este debate es demostrar si el relato corto presenta rasgos propiamente suyos, o si todos ellos son el resultado de su procedencia de la novela, en cuyo caso estaríamos hablando de una “novela truncada” (Pujante, 1982-3: 35). Existen, por tanto, dos grandes tendencias diferenciadas con respecto a la relación entre estos dos géneros.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La terminología que emplearemos en este debate es la propuesta por Norman Friedman con su distinción entre aproximación inductiva y deductiva, y Tzvetan Todorov, teórica/histórica, según apuntan Wright (1989a: 47) y Friedman (1989: 13-18).

Por un lado, la tendencia deductiva, o teórica, busca diferencias radicales entre estos dos géneros, siendo su objetivo fundamental detectar los rasgos distintivos del relato corto que lo convierten en un género independiente, y tratando de ofrecer una definición sistemática del mismo. Por otro lado, la tendencia inductiva, o histórica, muestra una mayor flexibilidad en su consideración de este medio artístico, distingue numerosas manifestaciones del mismo, según los períodos históricos, y prefiere hablar de una diferencia gradual más que radical entre relato corto y novela. Por tanto, este debate también se sintetiza y conoce con los conceptos de “kind” o “quality” (método deductivo) frente a “degree” o “quantity” (método inductivo). Entre quienes defienden el primer tipo de aproximación al relato corto, o sea, el método deductivo, encontramos a Baker (1920: 87), Pujante (1982-3: 35), Hanson (1989b: 23), Dominic Head (1992: 4), Matthews (1994: 73), Wendell V. Harris (1994: 187), Cortázar (1994: 250) o Pratt (1994: 97-8), mientras que los defensores del segundo son Helmut Bonheim, John Gerlach (cfr. en Friedman, 1989: 18) y Rohrberger (1989: 43).

En nuestra opinión, ambas tendencias son demasiado radicales: los defensores del primer método nos parecen demasiado optimistas al pensar que un género tan ecléctico como el relato corto pueda presentar rasgos totalmente distintivos, no reconocibles en otros; los segundos nos parecen demasiado apocalípticos, sobre todo con opiniones como la de Friedman (1989: 29) que priva al relato de cualquier posibilidad de existencia como género distintivo al afirmar tajantemente: “For my own part, I do not really believe there is any such thing as *the* short story more specific than ‘a short fictional narrative in prose’”. Nosotros preferimos hablar de un acuerdo entre estas dos perspectivas, pues consideramos que las diferencias graduales entre relato corto y novela (inducción) conducen a una serie de rasgos distintivos del primero que lo convierten en un género único (deducción). Como afirma Gerlach (cfr. en Friedman, *Ibid.*), el relato corto presenta las mismas leyes que otros modos narrativos más largos, pero de una forma más obvia y, en este sentido, única.

Este género, por tanto, presenta un claro rasgo distintivo frente a la novela, su brevedad, que conduce a una mayor efectividad de otras características, también presentes en ésta, pero no tan marcadas como en el relato corto. Entre ellas, podemos destacar la sugestión, o “recalcitrance” según Wright, a la que éste dedica todo su artículo bajo el mismo título (1989b), concepto que presupone discontinuidad y ruptura, así como todas las inferencias que han de hacerse al leer una pieza tan corta y preñada de significados como el relato corto; la importancia del detalle y el simbolismo, para sugerir todo lo que

no se puede decir en tan corto espacio; la atención especial a la técnica, puesto que el relato corto, más que la novela, depende para su éxito de un impacto directo en el público, para lo cual cada palabra tiene que estar cuidadosamente seleccionada;<sup>4</sup> y la epifanía, que analizamos más adelante. No se trata, pues, de rasgos únicos del relato, sino de características más marcadas en este género que en la novela, que lo dotan, por tanto, de una mayor efectividad para alcanzar determinados objetivos.

Es más, a pesar de la correlación entre estos dos géneros, no hemos de olvidar que cada uno procede de unas fuentes originarias diferentes. Gran parte de la crítica coincide en apuntar la épica y la saga como los orígenes de la novela, con su consiguiente asociación a la historia y los viajes, mientras que el cuento de hadas, la balada folclórica y la lírica en general se proponen como orígenes del relato corto que conocemos actualmente.<sup>5</sup> Sin embargo, no somos de la opinión de autores/as como Harris, May o Bowen, que parecen confundir la cercanía del relato a la lírica con su cultivo exclusivo del interior humano y su rechazo de la proyección social, que dejan para la novela. Su conexión con la poesía no excluye un tratamiento indirecto de cuestiones sociopolíticas, como estudiamos anteriormente en la narrativa de Mansfield. No hemos de olvidar que, según Shaw (1992: 14) o Cortázar (1994: 246), el pariente mayor se puede equiparar a una película, con toda la elaboración que ésta supone, mientras que el menor se puede comparar con una fotografía, de marco más limitado, pero que, en último término, adquiere dinamismo y trasciende los límites espaciales impuestos por los márgenes en la mente del público lector. Es más allá de éstos donde conduce la sugestión del relato en su asociación con la lírica.

Alcanzado este nivel en nuestro comentario, proponemos la reconsideración de este debate. No se trata de conceder más valor a uno que a otro, pero sí de acabar con la

---

<sup>4</sup> La lista de quienes conciben la artificialidad y la técnica como un rasgo fundamental en el relato corto es interminable. Podemos destacar a Baker (1920: 84-5), que describe al escritor de relato corto como “un amante de la técnica” y su obra como un caso de “belleza arquitectónica”; Sean O’Faolain (1948: 153, 154-6), que considera el incidente o anécdota en sí mismos como los elementos menos importantes, y otorga a la forma un valor superior, considerando el relato como “an immense confidence-trick”; Beachcroft (1968: 4), que define este género como una producción autoconsciente y excesivamente trabajada frente al cuento tradicional; Ferguson (1982: 226), que considera a los escritores de relato corto como notables estilistas, mencionando a Mansfield; Head (1992: 2), que habla de un “artificio exagerado”; Shaw (1992: 10-11), que habla de manipulación, técnica y destreza; Pratt (1994: 110), que se refiere al artificio en este género; Nadine Gordimer (1994: 264), que generaliza al considerar que “[s]hort-story writers have been subject at the same time to both a stricter technical discipline and a wider freedom than the novelist”; Cortázar (1994: 248), que antepone la técnica al contenido en un buen relato corto; o May, que en la entrevista que le hace Lohafer (1997: 184), se define a sí mismo como uno de los críticos que mira el relato corto más formalmente.

<sup>5</sup> Entre estos críticos destacamos a Poe (1950: 421-31), May (1976: 297; 1984: 131), Éjxembaum (1994: 81), Pratt (1994: 108), Stevenson (cfr. en May, 1994a: 131) y Harris (1994: 188).

visión del relato corto como “una novela truncada”, pues, del mismo modo, se podría invertir el comentario y hablar de la novela moderna y contemporánea como “un relato corto extendido”. Autores como Hanson y Gurr (1981: 18) se atreven a sugerir esta idea, aparentemente disparatada, al hablar de las novelas de autores como Woolf o Joyce, idea a la que se suma Bayley (1988: 183), siete años más tarde, cuando considera el relato corto como el género del modernismo, y concluye que las novelas a partir de ese momento empiezan a parecerse a los relatos, oponiéndose frontalmente a la percepción de estos últimos como “novelas en miniatura”. Para ofrecer una afirmación tan tajante, todos ellos parten de una correlación entre la sensibilidad modernista del momento presente, la evanescencia humana y el relato corto que ve la luz en su forma lírica en este período. Consideran, por tanto, que, a lo largo del siglo XIX, la unidad básica en la narrativa es el año, mientras que, a finales del XIX y principios del XX, el día se convierte en la unidad principal. Por tanto, el relato corto emergió como el género perfecto para sistematizar esta nueva percepción temporal, pudiéndose entender que las novelas típicas de Woolf o Joyce no son más que una extensión de este género literario y su filosofía. No negamos, pues, la interconexión entre estos dos géneros, equiparados inequitativamente desde el nacimiento del relato corto, pero sí que ponemos en tela de juicio la concepción tradicional reduccionista del mismo como una simple “novela corta”. Su complejidad no ha de ser subestimada y la indeterminación que surge a pesar de todos los intentos por definirlo corrobora su versatilidad y adherencia a los preceptos postmodernistas.

## ***2.2. Sujeto escindido y relato corto***

### ***2.2.1. El momento epifánico***

#### ***2.2.1.1. Concepto***

Para demostrar el vínculo que reconocemos entre relato corto y postmodernismo, recurrimos a la figura del sujeto escindido que analizábamos con detalle en el Capítulo II. En relación con éste, distinguimos dos aspectos que, en nuestra opinión, acercan el relato corto a nuestra empresa postmodernista: el momento epifánico y el efecto fragmentario. Empezamos estudiando el primero de ellos. La epifanía, concebida como el elemento estructurador fundamental de la novela moderna y, sobre todo, del relato corto, nos parece de vital importancia no sólo para sistematizar los presupuestos modernistas, en su intento por alcanzar una unificación que trascienda el desorden de la sociedad moderna, sino también postmodernistas, en el descubrimiento, durante este momento

existencial, del vacío y la artificialidad que componen nuestra identidad mediatizada. James Joyce (1944: 188) ofrece una definición bastante clarificadora de este fenómeno en *Stephen Hero*, su versión temprana de *Portrait of the Artist as a Young Man*: “a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it”. Esta definición resume los rasgos más distintivos del momento epifánico; es decir, se trata de una revelación o manifestación repentina en situaciones triviales que trasciende el detalle insignificante para mostrar el descubrimiento de una verdad existencial de carácter espiritual, no necesariamente religiosa.

Numerosos/as autores/as han escogido diferentes etiquetas para referirse a este fenómeno, todas ellas aludiendo, en último término, a la misma manifestación literaria. Partiendo del listado ofrecido por los estudiosos del tema Aidan Nichols y Morris Beja, Wim Tigges (1999: 24) resume las etiquetas léxicas empleadas por los escritores más relevantes, tanto modernos y contemporáneos como románticos.<sup>6</sup> La lista de expresiones para referirse a la epifanía es interminable: “spots of time” (Wordsworth), “phantasy” (Coleridge), “moment” (Shelley), “infinite moment” o “good minute” (Browning), “great moment” (Yeats), “timeless moment” (Eliot), “image” (Pound), “moment of awakening” (Stevens), “revelation” (Heaney), “pauses in time” o “pulsations” (Pater), “sublime instants” (James), “moment of vision” (Conrad), “frozen moment” o “moment of being” (Woolf). En esta lista, sin embargo, no encontramos la referencia a nuestra autora, que también acuñó otra serie de expresiones para aludir a este concepto, como “glimpse” o “moment of suspension”, a las que nos referimos más adelante. Tal vez la ausencia de esta escritora en la lista podría explicarse porque, al contrario que Woolf, y como señalan McLaughlin (1978: 376), Roger Robinson (1994: 1) y O’Sullivan (2002: 646), no se dedicó a teorizar el concepto, sino a ponerlo en práctica en sus relatos.

A pesar de que la crítica normalmente considera a Joyce como el escritor que proporcionó por primera vez reputación crítica a la epifanía, muchas de estas figuras críticas remontan los orígenes de este concepto a los escritores románticos. Éste es el caso de Beja (1971: 13, 32, 78), May (Lohafer, 1997: 186), Nigel Parke (1999: 211), Tigges (1999: 16) o Robert Langbaum (1999: 37-60). Este último (1999: 38, 56) se refiere, concretamente, al trabajo *Lyrical Ballads* de William Wordsworth como el

---

<sup>6</sup> Hacemos referencia a los escritores románticos porque, como veremos a continuación, son concebidos como los precursores de la epifanía moderna.

primer ejemplo de lo que denomina “modo epifánico” o “soneto moderno”, que cambió el rumbo de la literatura, influyendo no sólo al ámbito de la poesía, sino, muy especialmente, a la narrativa moderna y, en concreto, al relato corto desarrollado por Joyce, Woolf o Mansfield, donde los “spots of time” de Wordsworth se convirtieron en el elemento estructurador. Langbaum insiste en la significación de que el modo epifánico comenzara con los poetas románticos, para quienes la lírica era el género dominante e, igualmente, dominara en la narrativa cuando ésta empezó a impregnarse de la intensidad de la poesía. Concluye que la narrativa en el modernismo se acerca a la lírica y se hace relativamente estática, al igual que define los poemas de Wordsworth como “lyricised narrative”, procediendo de ellos la ficción modernista (Ibid.: 46).

A su vez, Langbaum en este artículo, Beja (1971: 25) y Parke (1999: 212-4) establecen la distinción entre la epifanía teológica y secular, para la que Langbaum (1999: 38) habla de “visión” y “epifanía”, respectivamente, y Parke (1999: 212) utiliza los términos de “teofanía” y “epifanía”. En cualquier caso, la primera alude a la revelación tradicional con un claro significado religioso y una transcendencia sin precedentes; la segunda, Langbaum la atribuye directamente a Joyce, afirmando que éste es el primero en aplicarla con un uso literario y psicológico, si bien autores como Parke (Ibid.: 211) trazan el comienzo de este tipo de epifanía en los poetas románticos. Langbaum (1999: 44) define los rasgos fundamentales que diferencian esta epifanía de su variedad teológica tradicional: (1) incongruencia e insignificancia al ser propulsada por un objeto o incidente trivial, pues, frente a la tradicional, la epifanía moderna es desmesurada con respecto a la causa que la produce; (2) asociación psicológica, porque no se produce una incursión externa de Dios, sino un fenómeno psicológico interno; (3) momentaneidad al durar tan sólo un instante, pero dejar tras de sí un efecto duradero; (4) ocurrencia repentina; (5) fragmentación, pues el texto nunca iguala el alcance de la epifanía, que supone más niveles de significación que son irrepresentables.

Parke (1999: 213-4), sin embargo, ofrece una distinción entre la epifanía y la teofanía que no se corresponde con nuestra percepción. De acuerdo con este crítico, la teofanía conlleva la aniquilación del individuo en su fusión completa e irrefutable con la divinidad, mientras que la epifanía, moderna y secular, potencia el individualismo y conduce al descubrimiento de una personalidad distintiva unida a un fuerte deseo por escapar de la mediación social. Tal vez, este crítico ofrece esta distinción porque se refiere a la epifanía que impera en el modernismo, caracterizado éste por el deseo de encontrar una esencia humana idiosincrática que traiga consigo una salvación para el individuo.

Frente a ello, con el postmodernismo la epifanía se usa fundamentalmente para demostrar esta ausencia de esencia humana, sacando a la luz la artificialidad de que somos objeto por el simple hecho de ser seres sociales productos del entorno que nos rodea.<sup>7</sup>

Antes de explicar más detalladamente la ambigüedad existencial que reporta la epifanía en nuestra autora, consideramos brevemente la clasificación tipológica de este fenómeno con el fin de disponer de las herramientas de análisis necesarias para nuestro estudio del mismo en los relatos de Mansfield. De entre las distintas tipologías diseñadas por críticos como Nichols, Beja o Tigges, nos quedamos con la de este último, que ofrece un resumen tipológico muy completo. Tigges (1999: 20, 27-30, 32) habla de dos clasificaciones fundamentales: la distinción entre epifanías proléptica y adelónica, por un lado, y entre objetiva y subjetiva, por otro. En el primer grupo, la epifanía “proléptica” conduce al recuerdo de una situación pasada, desde la perspectiva presente, y al descubrimiento de una realidad no aprehendida en aquel momento. Este tipo de epifanía se puede dividir, a su vez, en “retrospectiva”, que supone un acto involuntario de recuerdo e interpretación de ese acto pasado, y “de pasado recapturado”, que conlleva un recuerdo intencionado y voluntario. A su vez, la epifanía “adelónica” es la provocada por ocurrencias triviales en el presente que nos llevan a algún tipo de descubrimiento sobre ese presente, no sobre el pasado. La epifanía adelónica se puede dividir en dos grupos: la que resulta de los sueños, dividida, a su vez, en “sueños involuntarios” y “sueños voluntarios”, y la que resulta de acciones triviales, subdividida en la provocada (1) por un lugar; (2) por una persona; (3) por un objeto; (4) por una percepción verbal o conversación; (5) o la epifanía del “último momento”, que tiene lugar en el lecho de muerte.

Con respecto al segundo gran grupo de epifanías que hemos distinguido, podemos hablar de epifanías “subjetivas”, experimentadas por un personaje dentro del relato corto, y “objetivas”, transferidas al público lector, o incluso reconocidas sólo por este último y/o por el narrador omnisciente, pero no por el personaje. Esta epifanía “objetiva” se acerca a la “ironía dramática” que Hankin (1978: 466) y Gottwald (1987: 45) perciben en muchos de los relatos de Mansfield, y definen como la iluminación de quienes leemos, pero no del personaje. Estas dos críticas consideran que, en esta autora, existen más casos de epifanía subjetiva que objetiva, concluyendo que la primera es más elaborada, efectiva y superior, artísticamente hablando, a la segunda. No obstante, pensamos que la epifanía objetiva, ligada a la ironía dramática, puede ser enormemente efectiva, en tanto

---

<sup>7</sup> Ver nuestras conclusiones sobre el sujeto en el Capítulo II.

que nos permite darnos cuenta de la ignorancia de los personajes y la sociedad en general, que no se detienen a pensar en la ideología que se oculta tras los valores sociales que se nos imponen. Esta estrategia nos da la oportunidad de pensar en la ignorancia de los personajes y poner en tela de juicio su identidad artificial, que también compartimos. Este tipo de epifanía, según demostraremos, es de vital importancia en los relatos de Mansfield, a pesar de la opinión de Gottwald y Hankin.

### **2.2.1.2. Ambigüedad: la esencia y lo sublime**

El debate existente entre la percepción modernista del sujeto (“esencia”) y postmodernista (“ausencia”) encuentra una aliada congénita en la epifanía. Este momento transcendental permite dos posibilidades interpretativas igualmente válidas: por un lado, en estos momentos existenciales tendríamos acceso a algún tipo de residuo de una previa interioridad del ser antes de que ésta fuera corrompida por las fuerzas sociales; por otro, simplemente nos daríamos cuenta de que no existe tal interioridad y de que no somos más que un producto de la mediación social. Tradicionalmente, se ha concebido la epifanía como un momento en el que nos despojamos de las apariencias sociales y comprendemos nuestra verdadera esencia como individuos, dejando de lado, aunque sea momentáneamente, nuestra artificialidad social, y confrontando nuestra verdadera identidad. Ésta es la opinión de Jean Pickering (1989: 48) y Shaw (1992: 119), que reconocen la revelación de un residuo humano, inherente e incorrupto, a través de la epifanía; incluso Shaw reduce el objetivo de Mansfield a penetrar en el interior de sus personajes para mostrar su idiosincrasia secreta.

Nuestra percepción sobre la epifanía, sin embargo, es más compleja. Es cierto que los/as autores/as modernistas tienden a buscar esta esencia del individuo al considerarla la llave para la salvación de la humanidad, que está sumida en un desorden incontrolable. No obstante, en el caso de Mansfield, el tratamiento de la epifanía nos parece más ecléctico, siguiendo la línea de la ambigüedad que caracteriza su percepción del sujeto y el género literario que escoge. El cultivo de este elemento estructural en sus relatos está conectado con su postmodernismo incipiente y la consideración ambigua del sujeto que analizábamos en el Capítulo II. En este sentido, sus momentos existenciales van a estar marcados por dos posibles interpretaciones, cada una de ellas igualmente válida, pues ninguna acaba siendo demostrada. Una vez más, la autora propone la pregunta,

pero no ofrece la respuesta, anticipando el código hermenéutico del que hablaba Barthes (1987). La ambigüedad, por tanto, está servida.

Ya hablábamos en el apartado 2.2.1. del Capítulo II de la opinión generalizada que percibe el sujeto modernista como poseedor de una esencia humana reconocible en los momentos epifánicos. En el caso de Mansfield, lo máximo que ésta llega a hacer es sugerir una posible existencia de dicha individualidad, que surge de su deseo ferviente por demostrar su realidad y tener algo sólido a lo que aferrarse. Así, anticipando la opinión de Gordimer (1994: 265), parece que Mansfield coincidiera con la idea de esta escritora contemporánea, según la cual el relato corto se caracteriza por el descubrimiento, en los momentos existenciales, de *una* verdad, no de *la* verdad. El uso del artículo indefinido frente al definido desmistifica la idea de una clara esencia humana, abriendo la posibilidad de numerosas interpretaciones, pero siempre manteniendo en mente la existencia de algún tipo de verdad.

Según esta primera interpretación, estos momentos existenciales evanescentes representan el receptáculo perfecto para la materialización de la interioridad del ser humano. Fuera de una concepción lineal del tiempo, asociada con las restricciones sociales, estos “momentos de suspensión” podrían representar la transgresión de lo social y el reconocimiento de una faceta “real” o “verdadera”, innata al ser humano. Seguidamente, tras esta experiencia mística, el sujeto vuelve al dominio del patriarcado y, una vez más, se produce la confusión entre lo social y lo personal. Fullbrook (cfr. en Kaplan, 1991: 179) reconoce esta posibilidad de confrontar una interioridad existente y admite la posibilidad de un ser unificado, aunque sólo se pueda acceder a él en momentos infinitesimales. Sin embargo, estos momentos son tan evanescentes que conducen irremediabilmente a una pregunta: ¿existe algo que podamos considerar como el espacio interior, innato y distintivo del ser humano? La ambigüedad a la hora de responder a esta pregunta conduce a la idea de que esta faceta “verdadera” del sujeto, que nos atribuye la posibilidad de ser entes con carisma propio, es tan frágil, evanescente y misteriosa como la propia epifanía, así como el género literario del relato corto. En último término, esta sugerencia quimérica de la esencia se aproxima más a una inexistencia que a una realidad.

La segunda posibilidad en el uso de la epifanía es mostrar el vacío existencial de los personajes y, con ello, la carencia de esencia en el ser humano. Burgan (1993: 384) habla de una “imposibilidad de significación” o “ilusión epifánica de integración” para aludir a nuestra confrontación y/o la de los propios personajes con la artificialidad de sus

identidades durante estos momentos existenciales. Según esta crítica, cuando consideramos estas epifanías como el vehículo para descubrir nuestra identidad, no es más que una mentira piadosa que inventamos para convencernos de la existencia de una esencia que no tenemos. Con su opinión, abrimos un debate muy prolífico en la relación del relato corto con este elemento estructurador. A su vez, Bayley (1988: 182) aclara esta función desdogmatizadora de la epifanía, pues muestra el vacío existencial y la predisposición del relato corto a mostrar dichas ausencias por medio del momento existencial:

The duality of a really good short story constitutes its expression of our human awareness that everything in life is full of significance, and at the same time that nothing in it has any significance at all. Every situation or event may have a story in it, but the short story's best art will also reveal an absence: the absence of its own meaning. The story's epiphany must also encounter and accept emptiness. To put it like that may sound a bit glib, but the effect is none the less basic to the developed short story.

Frente al relato corto, considera que la novela pertenece a una época en la que las soluciones y las explicaciones se daban por sentadas (Ibid.). Esta misma opinión es compartida por la crítica Chantal Cornut-Gentile D'Arcy (1999: 266), que concibe las epifanías de Mansfield como puntos de máximo conflicto que marcan la negación de la solución, es decir, como equívocas e incompletas. El resultado de estas epifanías es el descubrimiento de la artificialidad ubicua del sistema social y su efecto constructivo/destructivo en el ser humano, puesto que el producto resultante es un vacío existencial más allá de su aparente identidad. En estos casos, el sujeto se enfrenta con esta ausencia en lugar de descubrir un residuo inédito de identidad, convirtiéndose la epifanía en un instrumento al servicio del postmodernismo y de su labor desdogmatizadora estudiada en capítulos anteriores.

En estrecha relación con esta labor, insistimos en el papel del lenguaje en los momentos epifánicos. A menudo, como observa Sarah Sandley (1992: 64), éstos van ligados a la ausencia de lenguaje, tratándose de experiencias extradiscursivas donde los personajes carecen de los términos y herramientas lingüísticas necesarias para describirlos. Este rechazo del lenguaje nos remite al uso estratégico del silencio que analizábamos en el Capítulo III, donde percibíamos esta estrategia como feminista al denunciar la limitación que el lenguaje ejerce sobre los sujetos más marginados de la sociedad sin reflejar sus necesidades. Esta pobreza de lenguaje en los momentos existenciales contribuye al uso estratégico del silencio y, por tanto, permite presentar el relato corto como el vehículo adecuado para denunciar la posición de la mujer en la sociedad, aunque

demostrar este aspecto será nuestro objetivo en el siguiente capítulo. Este lenguaje, fruto de un acuerdo entre seres humanos, resulta tan artificial y construido como la identidad de sus usuarios. En estos momentos epifánicos se desmantela la virtualidad de ambos, lenguaje e individuo, y se les acaba presentando como meros hologramas que se disipan completamente si conseguimos descubrir su naturaleza artificial.

Un último aspecto a tener en cuenta en nuestro estudio de la epifanía es la trascendencia espiritual del descubrimiento que conlleva, que enlaza con el concepto de “lo sublime” del postmodernismo y con el rasgo de “eternidad” en la temporalidad femenina teorizada por Kristeva.<sup>8</sup> Para entender la conexión entre la epifanía y “lo sublime”, remitimos, una vez más, a nuestro estudio del sujeto postmodernista en el Capítulo II, donde explicábamos que la anhelada esencia humana tan sólo puede ser intuitiva, aunque jamás comprendida ni demostrada dentro del discurso. Los momentos existenciales, por tanto, contribuyen a enfatizar esta intuición para dejar el interrogante abierto en nuestra mente. En relación con el género literario que nos ocupa, Bowen (1965: 9), Ferguson (1982: 218), Bayley (1988: 8-9, 26) o Hanson (1989b: 26-7) coinciden en ligar este medio artístico con la intuición, el subconsciente, el misterio irresoluble y lo sobrenatural. El testimonio de Bowen resulta muy revelador, puesto que una escritora como ella concluye que el elemento sobrenatural se muestra más congénito al relato corto que a la novela. No se trata, sin embargo, de afirmar tajantemente que sólo el primero cultiva estos rasgos intuitivos, mientras que la novela se decanta por la racionalidad y el realismo. En nuestra opinión, se trata de reconocer los frecuentes significados ocultos del relato como resultado de su mayor densidad conceptual y de su longitud. Así, resulta más fácil atribuir a este género una proyección intuitiva y trascendente que va más allá de lo que se dice en el texto, pudiendo conducirnos hacia un mundo cargado de significaciones inexplicables que jamás podremos demostrar, pero sí intuir. He aquí su asociación con lo sublime postmodernista.

### ***2.2.2. Efecto fragmentario: compendio ecléctico de las formas tributarias del relato***

Otro rasgo que vincula el relato corto al postmodernismo y al tipo de sujeto escindido que este movimiento desarrolla es su efecto fragmentario. Opiniones como las

---

<sup>8</sup> La aplicación de esta temporalidad defendida por Kristeva al relato corto será nuestro objeto de estudio en el próximo capítulo, donde explicamos nuestra traducción de “temporalidad femenina”, en lugar de “tiempo de mujeres”, para aludir al “Women’s time” de Kristeva.

de Poe (1950: 421) o Matthews (1994: 73), que lo perciben como el epítome de la totalidad al hablar de su “unidad de impresión”, pueden conducir a la confusión, pues, aunque es cierto que la brevedad de este género facilita cierta unidad de impresión, el acceso a una visión totalizadora a través del mismo es una quimera. Rachel Falconer (1999: 451) advierte sobre este posible error, al afirmar que la unidad defendida por Poe se ha interpretado, a menudo, como un signo del interés de este género por la unificación, a lo que añade que los textos que se han empleado frecuentemente para apoyar esta teoría han sido los de Joyce, Woolf y la propia Mansfield. Sin embargo, enlazando con nuestra percepción del sujeto escindido en el Capítulo II, demostraremos que el relato corto refleja la versatilidad del sujeto y su naturaleza escurridiza a través de su carácter fragmentario. El deseo por la unificación no se materializa en él, pues éste representa un fragmento extraído de un universo inabarcable de momentos similares, siendo, por tanto, un retazo inconexo dentro de un orden caótico que debemos aceptar como tal.

Como afirma Shaw (1992: 13), el impacto de muchos relatos modernos se asemeja al efecto de mirar un lienzo impresionista, porque deja tras de sí una sensación de algo completo, pero inacabado. El relato sugiere, da pinceladas, pero nunca pinta el cuadro entero. Esto explica la elección del relato corto por parte de nuestra autora para transmitir su impresionismo literario. La falta de totalidad y fragmentación ilimitada a las que conduce este género, frente a la continuidad y progresión lineal atribuidas generalmente a la novela, han sido reconocidas por la crítica, hasta tal punto que se considera la historia corta como el vehículo preeminente para materializar la fragmentación de la conciencia moderna, hablándose incluso de ella como el “género del modernismo” (Bayley, 1988: 183; Shaw, 1992: 227-8; Gordimer, 1994: 265; Harris, 1994: 190; Pratt, 1994: 99-104). De nuevo, queremos insistir en que este rasgo se puede encontrar también en la novela, especialmente modernista, pero el relato corto, precisamente debido a su brevedad, enfatiza la fragmentación.

El aspecto fundamental donde observamos el efecto fragmentario es su eclecticismo como un conglomerado de influencias procedentes del resto de géneros y subgéneros literarios. Este rasgo permite que la producción narrativa de un/a escritor/a de relato, como es el caso de nuestra autora, sea extremadamente variada y experimental. Ya hablábamos del eclecticismo de este medio artístico al comentar el carácter escurridizo de su definición. Para ello, citábamos a Shaw (1992: 16). De su definición deducimos, aparte del hibridismo del género, su supuesta independencia. Decimos “supuesta” porque, como afirma Martínez Arnaldos (1996: 48-9): “la novela corta es autónoma pero

no independiente”, dado que participa de rasgos que siempre remiten a otros géneros literarios y, por tanto, de unas condiciones muy “mediatizadas”. Como ocurre con el debate postmodernista del sujeto, el relato corto carece de cualquier esencia: es el resultado artificial de la conjunción de numerosos rasgos procedentes de otros géneros. Sin embargo, este eclecticismo no lo priva de originalidad, pues se trata de aceptar esta autonomía que, como en el caso del sujeto, no reporta independencia total, pero sí una variedad de infinitas posibilidades como resultado de estos orígenes diversos. El relato corto se convierte, pues, en el vehículo perfecto para representar al sujeto postmodernista, escindido y ecléctico.

Este género aparece como un “cajón de sastre”, donde tiene cabida cualquier tipo de experimentación, de ahí su afinidad con todos los géneros literarios de los que ha absorbido algunos rasgos. En primer lugar, ya hemos hablado del lirismo del relato corto moderno, provocado, entre otras cosas, por el origen de su elemento estructurador, la epifanía, en el romanticismo, donde el género dominante era la poesía. Estos orígenes líricos ya han sido analizados en el capítulo anterior, donde también hemos ofrecido un listado de críticos que defienden la tendencia lírica de este género, asociándolo incluso más a la poesía que a la narrativa. Aparte de esta clara tendencia lírica, Bates (1941: 21) resume la variedad de influencias genéricas que recibe el relato: teatro, balada narrativa, lírica y soneto, pintura y cine. Así, poesía y teatro son dos géneros a los que recurre con frecuencia para experimentar y expandir su campo de actuación. De hecho, ya referíamos en el apartado 2.1. del capítulo anterior el interés de Mansfield por estos dos géneros y la canalización de los mismos en su producción narrativa.

Éstas son las deudas que tiene el relato corto con los grandes géneros literarios. Sin embargo, a continuación nos centramos en sus deudas específicas con lo que Reid (1977) denomina formas tributarias, que nos ayudará a comprobar la enorme versatilidad de este medio artístico. Para considerarlas, utilizamos la clasificación y terminología propuestas por tres críticos: Reid (1977: 30-42), Bonheim (1982: 13) y Pratt (1994: 108). Como aclara este último, todas estas formas proceden de tres grandes tradiciones: oral, folclórica y bíblica. La primera que distinguen estos autores es el “sketch”, caracterizado por una inactividad excesiva frente al dinamismo de la acción, y una tendencia descriptiva más que narrativa. En segundo lugar nos referimos al “yarn”, que Reid define como un relato anecdótico de tono coloquial y casual que sigue la tradición oral y se aproxima al naturalismo y realismo. El cuento de hadas, o “märchen”, constituye otra forma tributaria del relato corto, que en el caso de Mansfield nos parece la más signifi-

cativa, como ya explicábamos en el Capítulo IV. Pratt menciona otro género tributario de gran alcance, “the ghost story”, añadiendo otros dos íntimamente relacionados, la parábola y la fábula, ambas procedentes de la tradición bíblica y popular. La primera supone una intención moralista y didáctica sin ser necesariamente irónica o cínica, sus personajes son seres humanos y los valores que se defienden son simbólicos y espirituales. En el caso de la fábula, la intención es igualmente moralista y didáctica, pero los personajes son animales, plantas o seres inertes dotados de rasgos humanos. En ambas formas, los protagonistas suelen ser estereotipos, pues al final del relato se ofrece una verdad universal. Como vemos, toda esta variedad de géneros y subgéneros tienen cabida en el relato corto, y contribuyen a presentarlo como un género ecléctico y fragmentario, abierto a la experimentación.

### **2.3. Conclusión**

En esta primera parte del capítulo hemos considerado la idoneidad genérica del relato corto para el postmodernismo, centrándonos en dos rasgos fundamentales que lo convierten en el vehículo adecuado para propugnar los presupuestos postmodernistas. En primer lugar, lo hemos presentado como un género indefinido que comulga con la “indeterminancia” que proponía Hassan (1987) al hablar del postmodernismo, y que conduce al debate comparativo entre el relato y su “pariente mayor”, la novela. Con respecto a este debate, hemos demostrado el radicalismo tanto de inductivos (para quienes el relato corto ha de ser definido siempre en relación con la novela, existiendo entre ambos géneros una relación cuantitativa, no cualitativa), como de deductivos (que defienden la idiosincrasia absoluta del relato). Nosotros, sin embargo, hemos optado por una posición conciliadora, donde la inducción, o diferencia gradual entre ambos géneros, conduce a ciertos rasgos más marcados en el relato corto que en la novela, dotando al primero de cierta idiosincrasia. Nuestra aproximación, por tanto, será inductiva-deductiva.

El segundo rasgo donde hemos demostrado la comunión entre postmodernismo y relato corto es la vinculación de ambos con el sujeto escindido a través del momento epifánico y de un efecto fragmentario. Con respecto al primero, hemos distinguido dos posibles interpretaciones de la epifanía que enlazan con nuestro debate sobre la esencia entre modernismo y postmodernismo en el Capítulo II. Por un lado, en estos momentos existenciales el sujeto parece confrontar una realidad transcendental que sugiere el reconocimiento de una esencia humana; por otro, la epifanía supone lo contrario: el des-

cubrimiento de la ausencia de dicha esencia y su proximidad al concepto de lo sublime postmodernista, por lo que en estos momentos existenciales intuimos con más fuerza algún tipo de vestigio esencial, pero nunca podemos demostrarlo. Por tanto, esta segunda interpretación, más próxima a la filosofía postmodernista que a la modernista, será la tónica dominante en la epifanía del relato corto, más clara aún en los relatos de Mansfield, como demostraremos en nuestro análisis textual.

En cuanto a la segunda materialización del sujeto escindido postmodernista, el efecto fragmentario, hemos visto cómo el relato comulga con esta fragmentación en su aglutinación de rasgos procedentes de los demás géneros y subgéneros literarios que conducen a su alto eclecticismo. Nos hemos referido, fundamentalmente, al teatro y la poesía, así como a las formas tributarias que cita Reid (1977), entre ellas el “sketch”, “yarn”, “ghost story”, fábula y parábola, todos los cuales ilustraremos en la narrativa de Mansfield en el análisis textual que abordamos a continuación, si bien nuestro objetivo fundamental será el estudio de la influencia del teatro en su obra para demostrar hasta qué punto el eclecticismo genérico en el relato corto puede ofrecer una visión más conspícua del sujeto escindido. Nos hallamos, pues, en el momento idóneo para enfrentarnos con el análisis textual de los rasgos postmodernistas del relato corto en nuestra autora.

### **3. RELATO CORTO Y POSTMODERNISMO EN KATHERINE MANSFIELD**

#### **3.1. Momento epifánico (“glimpse”) y efecto fragmentario**

Mansfield era consciente de la ambigüedad y el eclecticismo propios del relato corto, hasta tal punto que denominaba “a riddle” su posición como escritora dentro de este género: “I am neither a short story, nor a sketch, nor an impression, nor a tale. I am a writer in prose. I am a great deal shorter than a novel; I may be only one page long, but, on the other hand, there is no reason why I should not be thirty” (Mansfield, 1987: 99). Como observamos en su definición, este género le parecía un “acertijo”, un cúmulo de diferentes posibilidades, cuyo resultado final era un producto informe y polivalente, más fácilmente definido por medio de negaciones que se tornan, a su vez, en afirmaciones. En definitiva, todo lo que no es el relato corto se convierte en lo que, en realidad, forma parte de su composición que, de este modo, se caracteriza por el eclecticismo absoluto y rehúye cualquier esfuerzo de sistematización. Esta indeterminación del género literario que escogió Mansfield es la que tratamos de demostrar en nuestro análisis textual de su obra, centrándonos en los dos aspectos que hemos teorizado en el apartado anterior: la

epifanía central al relato, que contribuye a marcar con su ambigüedad el debate sobre la esencia del sujeto postmodernista, y su efecto fragmentario, particularmente en el compendio ecléctico de diversos géneros literarios.

Como ya anticipábamos anteriormente, el concepto de “epifanía” ha recibido numerosas etiquetas léxicas por parte de diversos escritores; Mansfield no es una excepción. La autora que nos ocupa acuñó los siguientes términos para referirse a la epifanía: “blazing moment”, “central point of significance”, “moment of suspension” o “glimpse”, siendo este último el que más utilizó (*Journal*: 202-3, *Letters* 2: 254, 260; *Letters* 4: 236). Entre las pocas definiciones que ofrece Mansfield sobre este momento existencial, podemos destacar la siguiente, donde la ambigüedad y el sentimiento de confusión son la tónica dominante:

And yet one has these “glimpses”, before which all that one ever has written (what has one written?) – all (yes, all) that one ever has read, pales .... The waves, as I drove home this afternoon, and the high foam, how it was suspended in the air before it fell, ... What is it that happens in that moment of suspension? It is timeless. In that moment (what *do* I mean?) the whole life of the soul is contained. One is flung up – out of life – one is “held”, and then – down, bright, broken, glittering on to the rocks, tossed back, part of the ebb and flow (*Journal*: 202-3).

Esta ambigüedad de los “glimpses”, o epifanías, enlaza con nuestra percepción del sujeto escindido en el Capítulo II. De hecho, para entender el funcionamiento de la epifanía en Mansfield, tenemos que partir de nuestro análisis textual de aquel capítulo. El objetivo central del mismo era el estudio del debate sobre la esencia del sujeto, donde defendíamos una postura conciliadora: por un lado, cercana a la experiencia modernista, Mansfield sugiere cierto vestigio de esencia en el individuo que podemos captar en estos escasos momentos existenciales; por otro, próxima a la experiencia postmodernista, deja ver que carecemos de pruebas suficientes para demostrar la existencia de dicha esencia, y sólo podemos confiar en nuestra intuición, como si se tratase de la propia fe, comulgando con lo que el postmodernismo, años más tarde, bautizará con el nombre de “lo sublime”. Aclaradas estas dos posturas, plasmábamos esta ambigüedad en los relatos “The Daughters of the Late Colonel”, “The Garden-Party” y “A Married Man’s Story”, donde observábamos este vestigio de esencia que, al mismo tiempo, no se podía demostrar. Sólo encontrábamos dos excepciones: el relato “Je Ne Parle Pas Français”, donde Mansfield se decanta por el cinismo exacerbado del protagonista, aproximándose a la postura apocalíptica del sujeto que niega radicalmente la posibilidad de una esencia, y su obra

epistolar, donde se muestra abiertamente modernista, creyendo fervientemente en una esencia humana, lo cual, demostramos, es una simple pose social.

Por tanto, aunque Mansfield siempre profesa el deseo de trazar una esencia, en la mayoría de sus relatos la epifanía marca, aún más, el espejismo que supone dicha verdad y, por tanto, contribuye a concienciarnos sobre su inevitable artificialidad. Hablando de la epifanía, Pasco (1999: 126) resume las dos posibilidades que contemplamos en la escritura de Mansfield: en el “peor” de los casos, las revelaciones carecen de significado; en el “mejor”, ofrecen una nueva luz. Coincidimos con este crítico en esta dualidad de posibilidades en el momento existencial, aunque, en nuestra opinión, en ambos casos el resultado es igualmente válido, y no necesariamente positivo o negativo (“mejor/peor”). Cuando Mansfield sugiere la ausencia de individualidad, suele hacerlo acompañada de sarcasmo, parodia y/o ironía; su actitud no es negativa, sino crítica, pues, tras este aparente pesimismo, parece confiar en un posible cambio social gracias a la concienciación que conlleva su negación de la esencia humana.

Insistimos, por tanto, en que se trata de dos opciones igualmente válidas en la aproximación a la epifanía. Sin embargo, a pesar de esta dualidad, Mansfield se acerca más a la postura desdogmatizadora postmodernista que a la modernista, puesto que, en estos momentos de suspensión en los que parece sugerir la existencia de esta esencia, jamás llega a probarla. Como decimos, lo máximo que hace es sugerir, planteando con ello la pregunta: ¿existe algo que podamos considerar como el espacio interior, innato y distintivo del ser humano? La ambigüedad a la hora de responder a esta pregunta conduce a la idea de que esta faceta “verdadera” del sujeto, que nos atribuye la posibilidad de ser entes con carisma propio, es tan frágil, evanescente y misteriosa como la propia epifanía, así como el género literario del relato corto que Mansfield escoge para representarla. En último término, esta sugerencia quimérica de la esencia se aproxima más a una inexistencia que a una verdad. Ya lo expresa la autora en una de sus cartas, donde parece ofrecer una definición del concepto de “lo sublime”, más tarde propuesto por el postmodernismo: “There’s the mystery! And we shall never solve it – we shall only know a little more about it by the time we die and thats all –and its enough” (*Letters* 3: 262).

Completando la visión sobre este debate de la esencia del individuo que llevamos a cabo en el Capítulo II, en el presente capítulo nos centramos, exclusivamente, en cómo el elemento estructurador de la epifanía, o “glimpse” en palabras de Mansfield, contribuye a enfatizar la ambigüedad ontológica que distinguíamos en el postmodernismo. Así, en

nuestro análisis textual de este capítulo ofrecemos el estudio de tres relatos que nos parecen de vital importancia para entender la cercanía de la autora al concepto de lo sublime postmodernista, estrechamente ligado a su uso de la epifanía. La autora se aleja de la seguridad modernista sobre la esencia para sugerir su existencia, pero nunca probarla. De hecho, la sensación que nos invade en sus “glimpses” se aproxima más al sueño que a la realidad de esta unidad del ser.

En cuanto al segundo aspecto ligado al sujeto escindido, el efecto fragmentario a través del compendio ecléctico de formas tributarias del relato corto, en el caso de la narrativa de Mansfield, este eclecticismo genérico es conspicuo. A continuación, aludimos superficialmente a las formas tributarias más significativas que confluyen en la escritura de esta autora, para lo cual seguimos la terminología propuesta por Reid, Pratt y Bonheim, que detallábamos anteriormente. Sin embargo, tras estos apuntes generales, prestamos especial atención a una forma tributaria que cobra particular interés en su obra, el teatro, puesto que ha dado lugar a sus relatos más experimentales, de ahí que los hayamos escogido para realizar un análisis más detallado. Como explicamos más adelante, esta deuda teatral permite enfatizar la artificialidad del sujeto escindido postmodernista para mostrar, de forma más clara, su carácter constructivo, de ahí que hayamos preferido centrarnos en un estudio más profundo de esta deuda tributaria en sus relatos. Partimos, pues, de una visión general de géneros tributarios en las historias de Mansfield para disponer de un argumento sólido de partida: su efecto fragmentario, próximo a la visión caótica del sujeto que la autora defiende en su obra. Posteriormente, nos centramos concretamente en su compromiso con el género teatral.

En primer lugar, encontramos con frecuencia el denominado “sketch”, caracterizado por una inactividad excesiva y una tendencia descriptiva más que narrativa. En general, los relatos de Mansfield son considerados como “sketches”, al igual que la narrativa modernista, en tanto que la acción como tal pierde interés, y el proceso psicológico del sujeto adquiere prominencia. En un sentido más estricto, las historias incluidas en el volumen temprano *In a German Pension* (1911) pueden ser consideradas como “sketches” más que como relatos, pues se caracterizan por su carácter estático y descriptivo, y se limitan a reproducir retratos estereotípicos de personajes para criticar la sociedad alemana, sobre todo los tradicionales roles de género. Ésta es precisamente la palabra que utiliza Dunbar (1997: 11) para referirse a estos relatos, que califica de “satirical sketches”. Además, la conexión de los mismos con la vida de la autora resulta demasiado obvia, puesto que reproduce fielmente sus vivencias en Bavaria, hasta tal

punto que, como afirman Zsuzsa Konrád (1975: 126) y Navales (1988: 141), inicialmente la narradora se llamaba Kathleen, y la ironía empleada es demasiado directa y ligada a la realidad. Más que ejemplos de ficción, estos relatos se pueden concebir como “semi-naturalistas” al aproximarse más al reportaje que a la narración imaginativa (Dunbar, 1997: 11-12).

En este sentido, podríamos considerar que estos relatos de *In a German Pension* se adecuan a otra forma tributaria conocida como “yarn”, que Reid define como un relato anecdótico de tono coloquial y casual, ligado a la tradición oral y en línea con el naturalismo y el realismo. No cabe duda de que estos relatos, como opina Dunbar, se acercan más al reportaje que a la ficción, de ahí que los califique como “semi-naturalistas”. Aparte de éstos, Mansfield produce otros donde el elemento coloquial y el determinismo social juegan un papel muy importante, convirtiéndolos en piezas más próximas al naturalismo que a la ficción modernista propia de Mansfield. Uno de estos ejemplos es “The Woman at the Store” (1912), que analizábamos con detalle en el apartado 2.2.2. del Capítulo IX. Otros dos relatos similares son “Ole Underwood” (1913) y “Millie” (1913), todos ellos ligados al salvaje escenario neocelandés donde el entorno social y natural acaba determinando poderosamente a sus personajes. Autores como Hankin (1982: 4), Dunbar (1997: 44) y O’Sullivan (1997: 7) reconocen el realismo y la importancia de la acción en estos relatos, frente a la introspección que caracteriza normalmente la narrativa de Mansfield.

El cuento de hadas, o *märchen*, constituye otra forma tributaria del relato corto que, en el caso de Mansfield, nos parece la más significativa, de ahí que hayamos dedicado el Capítulo IV a la influencia decisiva de este género literario en su narrativa. Ligado al aspecto maravilloso del cuento de hadas, Pratt menciona otro género tributario de gran alcance en el relato corto, “the ghost story”. En esta autora el elemento sobrenatural no suele estar presente, exceptuando sus cuentos de hadas tempranos. Parte de situaciones realistas y cotidianas que, en ocasiones, como en el cuento “A Suburban Fairy Tale”, desembocan en un toque de magia, como cuando el pequeño B. se convierte en pájaro. Sin embargo, el elemento de misterio característico de relatos como “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe no es significativo en nuestra autora. Por ello, con respecto al género de “ghost story”, podemos decir que encontramos cierta proyección sobrenatural en los cuentos de hadas de Mansfield, pero no este género como tal.

Otras dos formas tributarias íntimamente relacionadas son la parábola y la fábula, ambas procedentes de la tradición bíblica y popular. La primera se recubre de un carácter moralista y didáctico sin ser necesariamente irónica o cínica (aunque, en el caso de Mansfield, ya hemos visto su tendencia a la ironía y la parodia con claras intenciones críticas), sus personajes son seres humanos y los valores que se defienden son simbólicos y espirituales. En el caso de la fábula, encontramos una intención similar, pero los personajes son animales, plantas o seres inanimados con rasgos humanos, como ya explicábamos anteriormente. En ambas formas los protagonistas suelen ser estereotipos, ya que al final del relato se ofrece una verdad universal y los personajes son bidimensionales. Con respecto a la parábola, podríamos considerar que las epifanías de los relatos de Mansfield están dotadas de cierto toque didáctico, pues tratan de concienciar-nos de algún tipo de descubrimiento. Sin embargo, al contrario que la parábola tradicional, caracterizada por un moralismo sentencioso, la autora siempre deja abierta su enseñanza, permitiéndonos extraer nuestras propias conclusiones, en línea con el código hermenéutico que defiende y el concepto de lo sublime.

En cuanto a la fábula, encontramos en esta forma un uso muy interesante. En los cuentos que pertenecen a su etapa de *juvenilia*, Mansfield recurre a elementos de la fábula, debido a su estrecha unión a Oscar Wilde, en cuyos cuentos aparecen constantemente animales y elementos inanimados que hablan, todo ello recubierto de una atmósfera esteta y decadente. Para ilustrar estos elementos de la fábula, véase nuestro análisis de los cuentos tempranos de Mansfield en el apartado 3.3.1. del Capítulo IV. No obstante, más adelante Mansfield se impregna del realismo y la sátira de Chéjov, lo que resulta en su particular estilo modernista con un tratamiento sistemático del ser humano y su proceso mental. En estos relatos “maduros” los elementos de fábula desaparecen y las referencias a animales son frecuentes, pero siempre desde una perspectiva realista (por ejemplo, “The Canary”). No obstante, queremos llamar la atención sobre el relato “At the Bay” (1921), uno de los más tardíos de la autora, donde la fábula adquiere una gran importancia, en contra de lo que cabría esperar de un relato adulto como éste. En esta historia, que analizaremos con detalle en el siguiente capítulo, los miembros de una familia son el centro de atención; no obstante, en algunas escenas, Mansfield concede mayor importancia a la fábula.

La primera sección del relato describe el amanecer del día como si se tratase de un sueño, de ahí que numerosos elementos naturales sean personificados: “Ah-aah! Sounded the sleepy sea” (CS: 205); un eucalipto es descrito como “an enormous shock-

haired giant with his arms stretched out”; un perro pastor como “thinking of something else”; y la niebla como “in a hurry to escape” (Ibid.: 206). Las palabras de la gata de la casa, Florrie, se llegan a reproducir: “‘Ugh! What a coarse, revolting creature!’ said Florrie” (Ibid.: 207), y tanto ella como el perro se nos presentan como seres humanos: “Only one of his ears twitched to prove that he saw, and thought [the cat] a silly young female” (Ibid.). Resulta significativo que Mansfield recurra a esta descripción propia de una fábula en un relato caracterizado por el realismo de la descripción de una familia. A mitad de la historia, en la sección VII, se nos vuelve a presentar un escenario de ensueño, con la descripción del mundo que se oculta bajo el mar (Ibid.: 224) y, de nuevo, la personificación del perro de la casa, Snooker: “he had decided to make an end of it and was only waiting for some kind cart to come along” (Ibid.: 225). En la sección IX, todos los niños se nos muestran disfrazados de animales, insistiendo en esta idea de fábula y su asociación con el mundo infantil. En la sección XI, la gata Florrie vuelve a hablar: “‘Thank goodness, it’s getting late,’ said Florrie. ‘Thank goodness, the long day is over.’ Her greengage eyes opened” (Ibid.: 239). Finalmente, en la sección XII, también se concede la palabra a los árboles: “‘We are dumb trees, reaching up in the night, imploring we know not what,’ said the sorrowful bush” (Ibid.: 242). Según veremos en el siguiente capítulo, cuando analicemos en detalle este relato, estos elementos de la fábula que hacen su aparición cuando nos desconectamos del mundo real en realidad juegan un papel central en el tratamiento temporal que defiende Mansfield, asociado con la temporalidad femenina propuesta por Kristeva.

Tras reconocer las formas tributarias más representativas en la narrativa de Mansfield, hemos querido concentrarnos en la influencia que el teatro ejerció en su obra, teniendo en cuenta la opinión de Bates, que lo percibe como otra forma tributaria del relato corto. Ya explicábamos en el capítulo anterior el entusiasmo de la autora por este género literario, que heredó de sus lecturas de Teócrito y de su contacto con Orage, materializándose en algunas obras de teatro intrascendentes y en algunos relatos experimentales. El interés que han suscitado estos relatos ha sido sorprendentemente bajo, cuando, en nuestra opinión, constituyen un valioso legado: por un lado, ofrecen evidencia de la línea que la autora podría haber seguido en el futuro, de haber vivido más tiempo; por otro, representan otra de sus técnicas para reflejar la artificialidad social y el vacío existencial del sujeto escindido. La autora recurre a la técnica teatral para mostrar, de forma irónica, cómo el diálogo en que se basa el teatro puede resultar ser un monólogo, o conjunto de monólogos inconexos, que desembocan en una falta de comunica-

ción entre sus hablantes y en la desdogmatización del lenguaje como una herramienta artificial que no representa a sus usuarios, sino que los limita en un papel con el que no se sienten identificados.

Dedicamos, por tanto, un apartado especial a la influencia del teatro en Mansfield por varias razones. En primer lugar, este género contribuye a enriquecer enormemente su producción narrativa, donde los diálogos se alzan como uno de sus puntos fuertes, dotados de gran espontaneidad y viveza. Además, las influencias teatrales la conducen a escribir sus relatos más experimentales; mientras que la mínima crítica que se les ha dedicado reconoce el monólogo dominante en estos relatos experimentales,<sup>9</sup> nosotros vamos más allá al justificar el uso que hace la autora de estos diálogos-monólogos en relación con nuestras argumentaciones en los Capítulos II y III. En este sentido, Mansfield denuncia la limitación del lenguaje en la construcción artificial de los sujetos, hasta tal extremo que éstos pierden su identidad y el resultado final es la falta de comunicación real tras la apariencia de un diálogo, pudiendo hablarse, por tanto, de dos monólogos inconexos más que de un diálogo entre dos personas. A su vez, esta falta de comunicación resulta de la adopción de máscaras sociales que nos conducen a esconder nuestra verdadera esencia, si es que ésta existe. La influencia del teatro en sus relatos cortos nos parece de vital importancia para completar el postmodernismo incipiente de Mansfield que hemos justificado en la primera parte de nuestra tesis. Por tanto, ilustramos cómo recurre la autora a esta forma tributaria, siendo la carcasa perfecta para esconder tras de sí el efecto fragmentario del sujeto escindido, condenado a la artificialidad, a pesar de la apariencia de naturalidad y comunicación que nos aporta el lenguaje.

### **3.2. *Análisis textual***

#### **3.2.1. *Los “glimpses”***

##### **3.2.1.1. *“Bliss”***

Dentro de nuestro análisis textual, comenzamos con la ilustración de la ambigüedad de los momentos existenciales, o “glimpses”, en la narrativa de Mansfield. En “Bliss”, uno de sus relatos más conocidos y comentados, encontramos en el uso de la epifanía la ambigüedad a la que hemos hecho alusión anteriormente. La protagonista, Bertha Young, es una joven de 30 años que, de repente, un día cualquiera, experimenta

---

<sup>9</sup> Ver el análisis de este aspecto y referencias a otros/as críticos/as en el apartado 3.2.2 del presente capítulo.

una atracción sexual por su esposo Harry sin precedentes que, a lo largo del relato, canaliza a través de su extraña atracción por una joven. Como indica el título de la historia, una inmensa felicidad embarga el corazón de Bertha, que muestra una actitud totalmente infantil e inocente ante la vida, de ahí el apellido que Mansfield le atribuye. Ese día, ella y su esposo organizan una fiesta en casa, a la que asiste un clan de gente bohemia, entre ellos la señorita Pearl Fulton, una nueva y misteriosa amiga de Bertha. En el transcurso de la celebración, la protagonista siente tener un vínculo especial con Pearl, como si ambas compartiesen un secreto que no es necesario mencionar, pero que las convierte en almas gemelas. Bertha canaliza esta fantasía a través de un peral, que brilla altivo en el jardín bajo la luz de la luna, como si éste fuera el elemento que representa su unión. Cuando Pearl describe la belleza del peral, Bertha considera este acto como la “confesión” de la relación especial que las une. Sin embargo, en el momento de la despedida, Harry acompaña a esta mujer a la puerta y, mientras la ayuda a ponerse el abrigo, Bertha lee en sus labios que él y su amiga son amantes y quedarán al día siguiente para verse en secreto. Su sueño se derrumba y el relato acaba aludiendo a la belleza del peral, que sigue brillando con todo su esplendor bajo la luz de la luna.

El tipo de epifanía que encontramos en este relato, siguiendo la tipología de Tigges (1999), es adelónica, puesto que acontece debido a una ocurrencia trivial en el presente que conlleva cierto descubrimiento de Bertha en ese presente, concretamente provocada por una persona (la señorita Fulton) y un objeto (el peral). Gottwald (1987: 47) habla de una doble epifanía en este relato: por un lado, una pseudo-epifanía que supone la fusión espiritual de Bertha con Pearl; por otro, la epifanía real que conduce a la soledad final de la protagonista, cuando descubre que esta mujer y su esposo son amantes y que su secreta comunión con Pearl es falsa. Nos sumamos a la opinión de Gottwald, por cuanto podemos trazar la ambigüedad esencia/ausencia en su concepción bipolar de la epifanía en este relato. El primer tipo de momento existencial reconocido por esta crítica en “Bliss” aparece intermitentemente a lo largo de la historia; consiste en el reconocimiento, por parte de Berta, de un incontrolable deseo en ella, hasta entonces ignorado, que proyecta igualmente en la figura de Pearl. La autora equipara este deseo a la esencia que se esconde tras el sujeto escindido y que el sistema patriarcal trata de sofocar en cada uno/a de nosotros/as. Frente al rol artificial que el patriarcado nos impone, este deseo silenciado forma parte de nuestros instintos y naturaleza, pudiéndose concebir, por tanto, como inherente a nuestra persona. La mayor parte del tiempo nos amoldamos a las exigencias del sistema, pero, en contados momentos existenciales,

como el que experimenta Bertha por primera vez en sus treinta años de vida, reconocemos esta esencia, aunque sea instintivamente.

A menudo en sus relatos, Mansfield sugiere que la esencia humana, de existir, podría equipararse a los deseos “reales” de cada sujeto, frente al papel de género que el sistema nos impone, obligándonos a realizar una función con la que no nos sentimos identificados. Esto es lo que ocurre en “The Daughters of the Late Colonel”, donde las jóvenes experimentan un incipiente deseo, ajeno a los cánones patriarcales, que acaba siendo sofocado por la superioridad del sistema. En “Bliss”, Bertha experimenta intermitentemente a lo largo del relato este anhelo que la inunda por primera vez en su vida, ligado estrechamente a su sexualidad. Sin embargo, no hemos de olvidar que el sistema castiga duramente a las mujeres que siguen su deseo, surgiendo las imágenes negativas de dos personajes excomulgados de la sociedad: la *femme fatale* y la histérica. Este último estereotipo es el que persigue a Bertha.

En primer lugar, en uno de los “glimpses” con el que comienza el relato se nos describe este momento existencial de la joven, donde, por primera vez, experimenta su gran deseo:

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe? (CS: 91-2).

Las connotaciones sexuales son evidentes, así como su placer incontrolado, o *jouissance*. Recordemos que el deseo ha de ser siempre canalizado a través de los mecanismos del patriarcado; es decir, ha de conducir a la procreación. Por ello, este deseo egocéntrico que Bertha alberga en su interior se escapa de las reglas patriarcales, de tal manera que el estereotipo de la histérica hace su aparición cuando la joven se pregunta: “Oh, is there no way you can express it without being ‘drunk and disorderly’? How idiotic civilisation is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?” (Ibid.: 92). Los dos adjetivos que utiliza sistematizan la percepción de la mujer que busca la consecución de su deseo como una histérica. La protagonista se rebela contra esta imagen, reivindicando el derecho de las mujeres a encontrar su esencia y realizarse como personas, para lo cual pone en tela de juicio la artificialidad de los roles manufacturados por la civilización.

No obstante, la mayoría de las veces observamos cómo Bertha Young, inmadura como indica su apellido, ha interiorizado los valores sociales que demandan de ella su

papel de buena esposa y madre, con lo cual se percibe a sí misma como una histérica al tratar de rebelarse contra este rol, comulgando con los estereotipos patriarcales que las propias mujeres secundan. Así, en varias ocasiones se ve como la histérica: “No, no. I’m getting hysterical” (Ibid.: 93); “‘I’m absurd. Absurd!’ She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring” (Ibid.: 97). La intención de Mansfield al exponer la interiorización de los estereotipos femeninos por las mujeres es mostrar cómo el patriarcado ha creado estas imágenes para impedir que éstas indaguen sobre su verdadera identidad, con lo cual la autora, implícitamente, parece defender la existencia de cierta esencia que las mujeres han de buscar. Como veremos, sin embargo, esta esencia no es más que una quimera o, al menos, resulta imposible de demostrar. La batalla interna en Bertha entre los valores patriarcales y su deseo incontrolable se observa fundamentalmente en el siguiente pasaje:

But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something ... divine to happen ... that she knew must happen ... infallibly (Ibid.: 92).

Mansfield insiste en la posibilidad de esta esencia humana, representada por el deseo de Bertha que se materializa en “that bright glowing place”. Sin embargo, el concepto de “lo sublime” surge automáticamente, pues se insiste en que la joven no es capaz de explicar este deseo, o posible esencia; la intuye, pero no puede demostrarla, como indica su referencia indeterminada a “waiting for something” que califica de “divino”, insistiendo en el carácter transcendental de esta epifanía. Se muestra muy segura de que acabará descubriendo esta esencia cuando se nos dice que “debería” materializarse “infalliblemente”. En la figura de Bertha, Mansfield parece estar criticando a sus contemporáneos modernistas que, intuyendo y deseando fervientemente la existencia de una esencia unificadora, cometen el error de darla por sentada. Con ello, la autora resalta el carácter infantil de esta percepción modernista, al igual que la personalidad de Bertha. Para marcar la evanescencia de estos momentos existenciales, recurre, una y otra vez, a la técnica del olvido: sus protagonistas olvidan la confrontación con este deseo, y se muestran incapaces de expresar con palabras lo que han experimentado. Éste era el caso de las hijas del coronel en “The Daughters of the Late Colonel” y de Laura en “The Garden-Party”, como veíamos en el Capítulo II. Lo mismo ocurre con Bertha que, al

igual que estos personajes, olvida ridículamente lo que acaba de experimentar: “she’d forgotten it, as usual” (Ibid.: 92). Con esta técnica aumenta nuestra expectación con respecto a la ambigüedad de la epifanía.

Mansfield va creando suspense a lo largo del relato. La referencia anterior a “algo divino” a punto de acontecer nos hace pensar que la joven descubrirá la esencia humana, tan anhelada incluso por la propia autora. En este sentido, comulgamos con la opinión de Gottwald, cuando hablaba de una primera epifanía “falsa”: la autora nos hace creer que encontraremos esta esencia, del mismo modo que Bertha cree encontrarla en sí misma y en la señorita Fulton. Por el contrario, esta referencia al carácter “divino” del descubrimiento y la insistencia de que estos momentos existenciales trascienden el ámbito del lenguaje nos hacen pensar en la noción de lo sublime postmodernista, anticipando la postura que finalmente defenderá Mansfield. Ésta liga la epifanía a una ausencia de lenguaje, practicando la estrategia del silencio que ya comentábamos en el Capítulo III. Así, cuando intuye que Pearl comparte su mismo deseo, la ausencia de lenguaje es obvia y Bertha se imagina todo: “But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them – as if they had said to each other: ‘You, too?’ – that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling” (Ibid.: 99-100); “What she simply couldn’t make out – what was miraculous – was how she should have guessed Miss Fulton’s mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right” (Ibid.: 101).

Esta ausencia de lenguaje anticipa una idea básica que Mansfield defiende a capa y espada en sus relatos: jamás podremos demostrar la existencia de una esencia y, si la intuimos, nunca podremos explicarla con palabras, porque trasciende el orden en el que vivimos. En el caso de Bertha, sus intuiciones sobre Pearl acaban siendo falsas, pues la comunión que intuía entre ellas es traicionada por el descubrimiento de que su supuesta amiga es amante de su marido. Sin embargo, Mansfield trasciende la figura de Bertha, inmersa en su infantilismo, y se centra en la del peral, que nos ofrece la clave para entender la posición de la autora con respecto al debate sobre la esencia, que proyecta en su uso de la epifanía. Frente a las numerosas interpretaciones que ha suscitado la imagen de este árbol en el relato,<sup>10</sup> en nuestra opinión representa el concepto postmodernista de

---

<sup>10</sup> Ver, por ejemplo, las interpretaciones de Morrow (1993: 54), Wheeler (1994: 133), Dorian Lugo Beltrán (1995: 371) o Dunbar (1997: 122), que consideran el peral como símbolo del arte y su transcendencia, frente a la decadencia natural del ser humano; la vida y el despertar sexual de Bertha; o la independencia que ésta jamás tendrá.

“lo sublime”, ofreciendo la respuesta final de Mansfield en este debate. Este símbolo aparece estrechamente ligado a la epifanía, donde detectamos la trascendencia e inmortalidad del árbol:

The windows of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in the fullest, richest bloom; it stood perfect as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal. Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver (Ibid.: 96).

En esta descripción destacan, sobre todo, la perfección y la inmovilidad del peral, que representan la esencia humana que escapa a cualquier imposición social y, a pesar de estar camuflada, se puede descubrir en momentos infinitesimales. Frente a esta superioridad del árbol, Mansfield recurre al símbolo de los dos gatos que se encuentran en un nivel inferior, como indica su posición (“down below”). Estos dos animales podrían representar a Bertha y Pearl, así como el deseo que hace que la primera se obsesione por la segunda. Bertha no puede evitar estremecerse al ver a los dos gatos, tal vez intuyendo la corrupción de la que no puede escapar como ser humano y su imposibilidad de compararse con el peral, a pesar de autoengañarse considerándolo como “a symbol of her own life” (Ibid.). Mansfield empieza a sugerir que el peral es un símbolo inalcanzable, una quimera y un misterio que jamás resolveremos.

Junto con este árbol, la autora recurre a otros símbolos que Bertha, inicialmente, asocia con él: la luna y la señorita Fulton. Todos ellos comparten un rasgo común: el misterio. Pearl es descrita varias veces como “misteriosa” (Ibid.: 95, 99) y su vestimenta, “all in silver” (Ibid.: 99), encaja con el color plateado de la luna, al igual que el color al que remite su nombre. La unión de todos estos elementos se hace manifiesta en la siguiente descripción: “And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton” (Ibid.: 101). Además, el atuendo de Bertha va a juego con la imagen que hemos reproducido anteriormente del peral: “A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings” (Ibid.: 97). Encontramos, por tanto, un claro paralelismo entre Bertha y el peral y entre Pearl y la luna, así como una clara fusión de los cuatro elementos, como se desprende del siguiente pasaje:

And the two women stood side by side looking at the slender flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon (Ibid.: 102).

Bertha está cometiendo un grave error al pensar que puede compartir este secreto con Pearl: primero, porque ésta la traiciona; segundo, porque Bertha no quiere reconocer que tanto ella como Pearl son, al fin y al cabo, seres humanos limitados, comparados, como veíamos antes, con dos gatos, insistiendo en que nuestra capacidad para comprender la transcendencia humana es limitada. Podemos intuir lo sublime, como el peral, pero jamás lograremos alcanzarlo, del mismo modo que Bertha ha de conformarse con mirarlo desde la ventana bajo la quimérica luz de la luna.

No obstante, a pesar de intuir esta incapacidad para materializar la esencia humana, Mansfield mantiene el suspense hasta el final. Son continuas sus referencias a elementos que promueven la posibilidad de reconocer esta esencia. En concreto, se nos dice que “Miss Fulton sank into the lowest, deepest chair” (Ibid.: 103), como si compartiera esta profundidad que Bertha está experimentando y juntas fueran a descubrir esta esencia que tanto anhelamos los humanos. De hecho, se alude a “un último tren” (Ibid.: 104), sugiriendo la posibilidad de tomarlo y descubrir el secreto de la humanidad. Incluso, aparece la imagen del ave fénix (“The fire had died down in the drawing-room to a red, flickering ‘nest of phoenixes’, said Face”; Ibid.: 101), apuntando a que, aunque el fuego se ha apagado y, con él, la esperanza de resolver el enigma, existe un nido de aves fénix que simboliza la potencialidad de una regeneración y el hallazgo de una solución.

En cualquier caso, Mansfield se muestra tajante en su visión final que, una vez más, la aproxima a la postura postmodernista. El idealismo de Pearl, representado por su asociación con la luna, se desvanece para mostrar su lado oscuro y material al proyectar este poder femenino para cautivar al marido de Bertha: “Miss Fulton laid her moonbeam fingers on [Harry’s] cheeks and smiled her sleepy smile” (Ibid.: 105). Cuando la protagonista descubre su ingenuidad al confiar en una auténtica desconocida que le está robando a su esposo, las palabras de la señorita Fulton se tintan de una artificialidad extrema: “‘Your lovely pear tree!’ she murmured” (Ibid.: 105), palabras que resuenan en la mente de Bertha, como si se tratase de un eco: “Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!” (Ibid.). La esencia que buscaba la protagonista se ha desvanecido por completo, como el eco que resuena y finalmente se pierde en el vacío. Las imágenes en

las que creía han perdido su valor, como la falsedad que adquiere el peral en los labios de Pearl.

Una vez más, la autora recurre al código hermenéutico, sus morfemas dilatorios y el bloqueo, o insolubilidad del tema en cuestión, con el fin de ofrecer la pregunta pero no la respuesta, dejando el debate abierto. Así, Bertha se pregunta: “Oh, what is going to happen now?” (Ibid). En apariencia la joven regresa a su estado de inmadurez, pues su pregunta infantil no obtiene respuesta. Sin embargo, el relato concluye con las siguientes palabras: “But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still” (Ibid.). Tal vez, Bertha ha alcanzado el grado de madurez del público lector y de la autora al no desechar por completo el peral. Ha descubierto que es imposible alcanzarlo y comprender su esencia, pero sigue allí en el jardín, fuera de su alcance, hasta que algún día pueda comprender lo que su mente no le permite. Mansfield no cierra la puerta a lo sublime, pero insiste en que sólo se puede intuir, nunca demostrar ni comprender. Bertha ha evolucionado de una postura modernista con respecto al sujeto escindido a una post-modernista, que es la que defiende Mansfield en último término.

### 3.2.1.2. “*The Wind Blows*”

Al igual que ocurre en “Bliss”, “The Wind Blows” desarrolla, metafóricamente mediante el uso de la epifanía, el debate sobre la esencia que tanto preocupaba a Mansfield. Este relato fue publicado dos veces: la primera apareció en la revista *Signature* en 1915, bajo el título “Autumn II” y escrito en primera persona; la segunda y definitiva apareció en la revista *Athenaeum* en 1920, bajo el título “The Wind Blows” y en tercera persona. La historia explora sutilmente el despertar sexual de una joven adolescente, Matilda, utilizando la imagen del viento, en opinión de Morrow (1993: 56), como metáfora de la intensidad y pérdida de control de estos nuevos instintos que se han apoderado de la joven. El relato describe el amanecer de Matilda un día cualquiera, en el que visita a su profesor de música por el que experimenta un claro deseo sexual, y acaba con el recuerdo de un día en el pasado, cuando ella y su hermano Bogey contemplaron junto al mar un barco que partía a lo lejos. Este barco simboliza su infancia y su pasado, a los que ha de renunciar para aceptar su entrada en una nueva etapa: el mundo adulto.

El tipo de epifanía que encontramos en este relato es proléptica, en tanto que lleva consigo el recuerdo de una situación pasada desde la perspectiva presente, y el descubrimiento de una realidad no aprehendida en aquel instante. En este caso, Matilda recuerda

esa situación con su hermano cuando contemplan el barco que se marcha, y comprende algo que en su momento no logró percibir: cómo existen en la vida diversas etapas a las que debemos renunciar una vez concluidas, como es el caso de su infancia. Esta epifanía es también de “pasado recapturado”, pues conlleva un acto voluntario e intencionado por parte de la protagonista, si bien podríamos interpretarla igualmente como “retrospectiva” y, por tanto, involuntaria, ya que la sensación que nos invade tras leer el relato es que todo ha sido un sueño de Matilda y que hemos perdido la noción de realidad.

En este relato, Mansfield se muestra más apocalíptica que en “Bliss”. Mientras que en “Bliss” juega con nosotros desde el principio con la idea de que existe una esencia humana, aunque al final se decante por el concepto de lo sublime, en “The Wind Blows” anticipa, desde el principio, su defensa de la duda y, en último término, de la ambigüedad postmodernista. El párrafo con el que comienza el relato no puede ser más oscuro y pesimista:

Suddenly – dreadfully – she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No – nothing has happened. It is only the wind shaking the house, rattling the windows, banging a piece of iron on the roof and making her bed tremble. Leaves flutter past the window, up and away; down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree. It is cold. Summer is over – it is autumn – everything is ugly [...]. It is all over! What is? Oh, everything! (CS: 106).

Este primer párrafo sugiere una primera epifanía: el despertar de Matilda a una nueva realidad y su concienciación sobre el debate de la esencia. Como hemos visto, Morrow habla de su despertar sexual; nosotros consideramos, al igual que en “Bliss” y en la mayoría de relatos de Mansfield sobre mujeres, una correlación entre el auténtico deseo de éstas y la búsqueda de la esencia humana. La incertidumbre domina la descripción, cargada de preguntas sin respuesta, o de respuestas indeterminadas. La imagen del viento aparece desde el principio. Al igual que en “Bliss” interpretamos el peral como símbolo de lo sublime, el viento en este relato representa la misma idea: es algo intangible y escurridizo, como el concepto postmodernista, pero a la vez ubicuo. En este caso, adquiere tintes de destrucción y dinamismo, frente a la inmovilidad del peral en “Bliss”, puesto que, aquí, Mansfield se muestra más sórdida y está interesada en dejar clara su postura sobre el vacío existencial para dejar abierta la rendija hacia una posible sublimidad, que queda en la mera intuición. Una sensación de vacío se apodera de nosotros/as al leer el pasaje anterior: las hojas, que podrían simbolizar al ser humano, son esparcidas por el viento y desaparecen sin rumbo fijo, como nosotros/as en nuestro

intento por rastrear una esencia; un periódico entero acaba estrellado en un abeto, árbol de la muerte, como una cometa que ha perdido igualmente su rumbo; es otoño y hace frío, estación próxima al invierno, que simboliza tradicionalmente la muerte. Todo se ha acabado y no parece existir esperanza alguna.

El resto de la historia está dominada también por imágenes que transmiten la idea de muerte y apagan cualquier vestigio de esperanza. La estrategia de Mansfield es, por tanto, opuesta a la empleada en “Bliss”, pues su pesimismo se apodera del relato desde el primer momento. Las referencias al carnicero, a la canción “To an Iceberg” o al “stale smoke and chrysanthemums” de la habitación de su profesor (Ibid.: 107) sugieren este pesimismo, al igual que la siguiente imagen: “Over the black glittering piano hangs ‘Solitude’ – a dark tragic woman draped in white, sitting on a rock, her knees crossed, her chin on her hands” (Ibid.). Matilda comulga con el resto de mujeres que pueblan la galería de Mansfield: al ignorar su deseo innato, las heroínas de sus relatos están condenadas a la soledad y a la muerte en vida. Por ello, la joven considera: “How hideous life is – revolting, simply revolting” (Ibid.), criticando implícitamente la manipulación que todas las mujeres sufren por el sistema, que hace de ellas seres artificiales. Sin embargo, la autora llega más lejos al analizar la supuesta esencia que se oculta tras esta artificialidad, pues su labor será demostrar que no existe o, al menos, que no se puede demostrar.

En este sentido, el viento se alza como el elemento que dota de coherencia al relato, transmitiendo esta idea de intangibilidad, pero posible presencia, como el viento que no podemos tocar, pero sí sentir. A partir de la página 109, la obsesión de Matilda con el viento se convierte en una pulsación febril, dominando el relato por completo. Precisamente, este viento la conduce a recordar ese día de vendaval en el pasado, cuando salió a pasear con su hermano Bogey junto al mar. Una nueva imagen hace su aparición, siendo ésta una proyección de la del viento y contribuyendo con su significado a magnificar el concepto de lo sublime en el relato. Nos referimos al barco, descrito de la siguiente forma:

A big black steamer with a long loop of smoke streaming, with the portholes lighted, with lights everywhere, is putting out to sea. The wind does not stop her; she cuts through the waves, making for the open gate between the pointed rocks that leads to ... It's the light that makes her look so awfully beautiful and mysterious .... *They* are on board leaning over the rail arm in arm (Ibid.: 110).

La unión del barco con el viento es evidente: este viento, que al principio del relato destruía todo lo que encontraba a su paso, no impide el firme transcurrir de la embarcación, mostrando, de este modo, la alianza de las dos imágenes. Al igual que el peral en “Bliss”, este barco comparte el misterio y la belleza de lo sublime, de ese algo que nos deslumbra, pero jamás podremos comprender. En este caso, aunque el navío es negro, está plagado de luces infinitamente hermosas y misteriosas. Su itinerario es desconocido, como indican los puntos suspensivos (“that leads to ...”). Matilda se imagina, junto con su hermano, subida en este barco, pero no deja de ser un sueño, puesto que todo es un recuerdo que queda en el pasado: “Now the dark stretches a wing over the tumbling water. They can’t see those two any more. Good-bye, good-bye. Don’t forget .... But the ship is gone, now” (Ibid.). Ese recuerdo del pasado contrasta con el momento presente, “now”, donde lo único que encuentra es “[t]he wind – the wind” (Ibid.), palabras con las que concluye el relato. Acaba, por tanto, rodeada de ese viento que percibe, pero que no puede agarrar entre sus manos; lo sublime nos rodea, forma parte de nuestro ser, pero no podemos explicarlo. De hecho, ésta era “la última oportunidad” de Matilda para descubrir esta esencia que no ha conseguido rastrear.

A pesar de las diferencias de enfoque, este relato acaba exactamente igual que “Bliss”: el peral y el viento, símbolos de lo sublime, cierran las historias, dejando abierta la rendija a la existencia de esta anhelada esencia, pero dejando claro, igualmente, que no podremos demostrarla, sino tan sólo intuir la. La estructura del relato es muy reveladora en este sentido: aunque la historia comienza con un despertar a la realidad, el retroceso de Matilda a aquel momento del pasado, que compartió con su hermano en una atmósfera de cuento de hadas, termina impregnando por completo el relato. De repente, perdemos toda noción de realidad y empezamos a dudar que Matilda haya despertado al comienzo de la historia. Este relato se hace tan intangible como el propio viento que compone su estructura y como el concepto de lo sublime del que se nutre. Mansfield, una vez más, disipa la niebla que cubre a sus personajes para que veamos durante unos segundos cierta realidad, pero vuelve a dejar que ésta se espese y que todo parezca un sueño o una visión.<sup>11</sup> Así, comulga con su percepción de lo sublime: del mismo modo que podemos intuir cierta verdad en este relato, también podemos deducir la existencia de una esencia, pero todo ello no deja de estar cubierto de un halo de intuición y sueño,

---

<sup>11</sup> Ya expresaba esta idea en una de sus cartas al hablar de sus personajes neocelandeses, concretamente los Burnell en “Prelude” y “At the Bay”, a los que quería mostrar momentáneamente (*Letters* 1: 331).

que jamás podremos demostrar que sea real. El bloqueo del código hermenéutico vuelve a ser la herramienta base de la autora.

### 3.2.1.3. “Revelations”

Esta historia retoma la imagen del viento analizada en “The Wind Blows” y se adentra en el debate sobre la esencia y el concepto de lo sublime, ligados a la epifanía, de ahí que el título del relato enfatice la importancia de los momentos existenciales de la protagonista, donde descubriremos, una vez más, la postura de la autora ante este debate existencial. El relato se centra en un día de la vida de una rica pero insatisfecha joven llamada Mónica Tyrell, desde su sobresaltado despertar en un día de viento, cuando a las 9.30 la llama su marido, hasta su almuerzo con éste a la 1.30 en Prince’s. Mónica se siente oprimida por la opulencia en que vive y el vacío existencial que le provoca. Es consciente de su progresivo envejecimiento, lo que le origina un estado de ansiedad. Ese día tiene uno de sus ataques y decide escapar en un taxi que la conduce a su habitual peluquería, donde siempre se siente escuchada y querida. No obstante, ese día es diferente, pues la dueña del negocio y el peluquero se muestran serios y distantes. Cuando Mónica está a punto de irse debido a su incomodidad, el peluquero le revela que esa mañana ha muerto su hija pequeña. La joven escapa de nuevo en el taxi y, aunque decide parar en una floristería para comprar unas flores y regalárselas anónimamente al peluquero, el taxi finalmente la deja en Prince’s, donde su amado y su vida rutinaria la esperan de nuevo.

Mansfield vuelve a cuestionar la falsa fachada de los roles de género creados por la sociedad y si detrás de éstos se esconde una esencia humana que permanece intocable. Esto lo hace a través de una serie de epifanías que dan título al relato. Podemos considerarlas, según la tipología resumida por Tigges, como “adelónicas”, en cuanto a que acontecen en el momento presente de Mónica y le proporcionan la llave para entender dicho presente, resultando todas ellas de acciones triviales, como la observación de su casa o su epifanía mientras espera en la peluquería. En la primera revelación del relato, Mansfield vuelve al concepto de feminidad para demostrar su carácter artificial. En este sentido, la atmósfera doméstica que rodea a Mónica representa la prisión femenina que el sistema ha ideado para ella, percepción que coincide con la de la protagonista en su primer momento epifánico: “Where was she going? Oh, anywhere. She could not stand this silent flat, noiseless Marie, this ghostly, quiet, feminine interior. She must be out;

she must be driving quickly – anywhere, anywhere” (CS: 193). Las cuatro paredes del hogar le parecen asfixiantes y necesita escapar a cualquier sitio que le permita ser ella misma, concediéndole la libertad que tanto anhela: “‘I’m free. I’m free. I’m free as the wind.’ And now all this vibrating, trembling, exciting, flying world was hers. It was her kingdom. No, no, she belonged to nobody but Life” (Ibid.: 192).

Una vez más, Mansfield equipara la esencia femenina con el deseo innato que recorre el cuerpo de las mujeres y se resiste a los moldes genéricos impuestos por el patriarcado. Mónica cometerá el error de compararse con el viento que, como veíamos en el relato anterior y explicaremos en éste, representa lo sublime, algo inalcanzable para el ser humano. La joven quiere escapar para siempre de la artificialidad que se impone a las mujeres y que, a menudo, se materializa en la apariencia física: “The maid combed back her dark hair – combed it all back – and her face was like a mask, with pointed eyelids and dark red lips” (Ibid.). La violencia y repetición con que la doncella peina a Mónica, domesticando la naturaleza salvaje de su cabello, apunta al adoctrinamiento de las mujeres, que acaban adoptando una máscara por rostro.

En este sentido, descubrimos la ironía de Mansfield cuando Mónica trata de buscar su esencia en una peluquería, curiosamente uno de los negocios que sustentan la feminidad artificial de las mujeres. La crítica de la autora es radical, puesto que las propias mujeres son culpables de su estado; en lugar de rebelarse, aceptan fielmente los roles de género. Resulta cómico que Mónica confiese sentirse libre en la peluquería (“Whenever Monica had nowhere else to go to or nothing on earth to do she drove there”; Ibid.: 193), donde se siente liberada del rol artificial femenino que desempeña con su amado y que explica con las siguientes palabras: “Oh, to be free of Princes’ at one-thirty, of being the tiny kitten in the swansdown basket, of being the Arabian, and the grave, delighted child and the little wild creature .... ‘Never again,’ she cried aloud, clenching her small fist” (Ibid.). En estas líneas describe el típico papel femenino de criatura vulnerable y dependiente del varón, comparada con animales domésticos y diminutos. La comicidad surge cuando vemos que Mónica proyecta su anhelada esencia en un entorno caracterizado, desde el primer momento, como uno de los más artificiales para las mujeres: la peluquería. Así, no podemos contener la risa cuando las palabras de Mónica se filtran a través del narrador en tercera persona: “Monica always had the feeling that they loved her in this shop and understood her – the real her – far better than many of her friends did. She was her real self here, and she and Madame had often talked – quite strangely – together” (Ibid.). La referencia a este “real self” de Mónica se repite

dos veces, junto con la percepción de un misterio que, aquí, al igual que en “Bliss”, se asocia con la comunión secreta entre dos mujeres que parecen comprender juntas la esencia que las compone, en este caso Mónica y la dueña de la peluquería.

Sin embargo, tras la proyección que hace Mónica de esta sublimidad en un entorno tan artificial como la peluquería, no esperamos otro desenlace que la destrucción de su castillo de naipes y su confrontación con un gran vacío existencial. En efecto, Mónica no tarda en desengañarse de esta quimera: “But to-day – how curious! Madame hardly greeted her. Her face was whiter than ever, but rims of bright red showed round her blue bead eyes, and even the rings on her pudgy fingers did not flash. They were cold, dead, like chips of glass” (Ibid.). La blancura de la cara de la dueña nos recuerda a la adopción de una máscara, a pesar de que sus ojos delatan cierto dolor, cierta vulnerabilidad que se esconde tras esta coraza, y la sugerencia final es la muerte de este ser alotrópico que tanto anhela Mónica, de ahí los adjetivos “cold” y “dead”, junto con la fragilidad y frialdad que sugiere la referencia al cristal. Lo mismo le ocurre con el peluquero, George, del que inicialmente se siente muy orgullosa, pero al que, tras este cambio, percibe como sonriendo “queerly” a través del espejo (Ibid.: 194). Esta referencia al espejo insiste en la idea de apariencias que no sabemos si son verdad o mentira, siéndonos imposible detectar cualquier esencia, pues todo son ilusiones ópticas. Mónica experimenta en la peluquería la misma violencia y artificialidad con que su doncella la había peinado en casa, cuando George la peina de igual modo: “The brush fell on her hair. Oh, oh, how mournful, how mournful! It fell quick and light, it fell like leaves; and then it fell heavy, tugging like the tugging at her heart. ‘That’s enough,’ she cried, shaking herself free” (Ibid.: 195). La joven descubre que la artificialidad que caracteriza su entorno doméstico se extiende a todos los ámbitos de su vida sin que exista escapatoria posible, ni siquiera en el lugar que le parecía su refugio.

Esta epifanía la devuelve a la cruda realidad: “she saw herself looking at him in the white kimono like a nun” (Ibid.). Descubre que la peluquería, su lugar de escape, no es más que otro instrumento patriarcal para limitarla, de ahí que la bata blanca le dé la apariencia de una monja, imagen a la que finalmente queda reducida, dado su estado de aprisionamiento y la aquiescencia que se espera de ella. George, antes uno de sus confidentes más cercano, es ahora descrito como “a wooden man the gay young George” (Ibid.: 196), insistiendo en su artificialidad y en la falsa felicidad que transmite, cuando sabemos que se le acaba de morir una hija. Mónica se impregna de esta máscara social y del vacío que oculta cuando George le recuerda antes de marcharse: “There is a little

powder on your coat” (Ibid.). De hecho, todo el camino de regreso a Princes’ lo único que la joven logra ver es “a tiny wax doll with a feather of gold hair, lying meek, its tiny hands and feet crossed” (Ibid.). Es, sin duda, su propia imagen de muñeca artificial e indefensa ante el poderoso aparato patriarcal. Valientemente, Mónica ha intentado trascender los límites del sistema para descubrir una esencia que supuestamente le robaron; sin embargo, los medios que utiliza son inadecuados, pues no logra escapar en ningún momento de dicho sistema.

Como decíamos, la imagen del viento es fundamental para entender el relato. Desde el primer momento se insiste en su agresividad de ese día, pues, como dice la criada en francés, “*C’est un vent insupportable*” (Ibid. 191). Al igual que en la historia anterior, el viento en ésta es destructivo: “this frightful windy morning” (Ibid.); “[a] wild white morning, a tearing, rocking wind” (Ibid.: 192); “[o]nly the wind blew, shaking the old house; the wind hooted” (Ibid.: 194). Inicialmente, Mónica se compara con el viento y la libertad que éste representa (Ibid.: 192). No olvidemos que este elemento representaba lo sublime en “The Wind Blows”, como aquel espacio que nos inunda pero del que no nos percatamos porque no podemos comprender. Por ello, la comparación de la joven con este fenómeno resulta muy atrevida, ya que su naturaleza como ser humano la aleja de la transcendencia de lo sublime, que tan sólo puede intuir. Tras los momentos epifánicos, que experimenta a lo largo del relato, su percepción final del viento cambia, pues se termina viendo como una víctima del mismo, al igual que Matilda en el relato anterior: “Oh, how terrifying Life was, thought Monica. How dreadful. It is the loneliness which is so appalling. We whirl along like leaves, and nobody knows – nobody cares where we fall, in what black river we float away” (Ibid.: 195). De repente, la libertad que simbolizaba el viento se convierte en una cárcel de la que no puede escapar, debido a que éste lo inunda todo. La imagen de destrucción y, por tanto, la imposibilidad de rastrear esencia alguna dominan el relato, si bien Mansfield deja la puerta abierta para que Mónica experimente más revelaciones en el futuro. En cualquier caso, la lectura de relatos parecidos como “Bliss” y “The Wind Blows” sugiere que la joven jamás descubrirá esta esencia que, de nuevo, utilizando la metáfora de Mansfield, se difumina entre la niebla de nuestra humanidad.

### **3.2.2. Efecto fragmentario: teatro y sujeto escindido**

#### **3.2.2.1. Diálogos-monólogos: “Two Tuppenny Ones, Please”, “The Black Cap” y “The Lady’s Maid”**

Tras haber reconocido brevemente las diversas formas tributarias que convierten el relato corto de Mansfield en un compendio ecléctico, nos centramos en este apartado en la influencia teatral en su narrativa, así como en su utilización para insistir en la fragmentación del sujeto escindido postmodernista. En teatro, la tónica dominante es la reproducción de diálogos entre personajes que potencian la idea de comunicación entre ellos. En los relatos que nos ocupan, Mansfield recurre a la carcasa de una obra teatral, especificando los intercambios verbales típicos de una pieza de teatro. Sin embargo, el efecto que persigue la autora es completamente distinto; de ahí que hablemos de diálogos-monólogos al referirnos a su práctica teatral de estos tres relatos. Cuando hablamos de diálogos-monólogos para describir estas tres historias experimentales, nos referimos a que, aunque desarrollan un diálogo entre un hombre y una mujer o entre dos mujeres, al final la nota dominante es una omnipresente falta de comunicación entre los protagonistas. No sólo presenta Mansfield una barrera insalvable en la comprensión entre los dos sexos, sino que esta falta de comunicación se generaliza entre los miembros del mismo sexo. Esta carencia se justifica por la naturaleza mediada del sujeto, que conduce a la adopción de máscaras sociales que impiden la comunicación. Por ello, estos “falsos diálogos” se pueden interpretar como un monólogo (el de una mujer, como es el caso de las protagonistas en “Two Tuppenny Ones, Please” y “The Lady’s Maid”) o como dos monólogos independientes que se desarrollan simultáneamente en lugar de componer un diálogo (como ocurre en “The Black Cap”).

En general, la crítica reconoce el monólogo que se esconde tras estos diálogos experimentales. Head (1992: 117) y Morrow (1993: 25-6) admiten que la importancia de estos experimentos narrativos de Mansfield radica en la identificación que potencian entre diálogo y monólogo, pudiéndose hablar de “un monólogo-diálogo dramático”. A su vez, Trautmann Banks (1985: 70), citando a Colette, califica estas historias de Mansfield como “diálogos para una voz”, mientras que Hanson y Gurr (1981: 54), en su análisis de “Two Tuppenny Ones, Please”, hablan de un tipo especial de monólogo dramático donde el interlocutor recibe un simulacro de voz o, simplemente, el relato constituye un monólogo con un interlocutor silenciado. Por ello, el uso que la autora hace de la forma teatral en estas historias, con acotaciones escenográficas e indicaciones expresas de las

intervenciones de los personajes, resulta irónico: a pesar de que las historias adoptan la estructura de un diálogo entre dos personas, en realidad no existe tal comunicación, puesto que no encontramos un diálogo, sino dos monólogos o, como en el caso de “Two Tuppenny Ones, Please” o “The Lady’s Maid”, un solo monólogo. La intención de la autora es demostrar la limitación del lenguaje y la adopción de máscaras en el ser humano.

“Two Tuppenny Ones, Please” es uno de los relatos más experimentales de Mansfield en cuanto a la aplicación de elementos teatrales. En él, Mansfield adopta una aproximación satírica e inusual ante la Primera Guerra Mundial. No hay narrador y se reproduce la conversación de dos mujeres mientras se dirigen en el tren hacia un hospital militar donde ofrecen su ayuda en tiempos de guerra. Los/as lectores/as, al igual que el narrador, tan sólo escuchamos las palabras de una de las mujeres, mientras que de la otra tan sólo leemos unos puntos suspensivos y la entonación de lo que podría haber dicho, por lo que hemos de imaginar sus palabras. La intención de Mansfield es mostrar la trivialización de la guerra y sus consecuencias sociales, tal vez como un mecanismo de defensa para evadirse de los horrores del conflicto. Debido a que sus maridos están luchando en el continente, las mujeres inglesas han de hacerse cargo de la economía doméstica, al mismo tiempo que deben mantener sus vanas identidades femeninas, de ahí que todo el camino se dediquen a cotillear sobre algunos conocidos, como, por ejemplo, un oficial llamado Teddy y su esposa. El resultado es que la realidad cruel de la guerra se difumina entre las preocupaciones triviales de estas mujeres.

El título del relato nos proporciona la clave para entender el viaje metafórico que, en nuestra opinión, sugiere esta historia. El trayecto en este medio de locomoción podría simbolizar nuestro paso por la vida y, en este sentido, el título alude a la falta de comunicación que Mansfield percibe en los seres humanos, a pesar de nuestro esfuerzo por recurrir al diálogo. Aparentemente, hay una fusión de dos palabras en una: “tuppenny” (**two** + **penny**). Dos letras distintas (“two”) se funden en una (“tuppenny”) y la consonante se dobla (“tuppenny”). Este proceso sugiere que de un entendimiento mutuo surgen dos seres idénticos. Sin embargo, esta fusión no es más que una quimera, puesto que, en la realidad, nos encontramos con dos seres independientes, cada cual aguantando estoicamente su propia soledad (“two ... ones”), incluso cuando existe un poderoso deseo de fusión (“Please”). Esta falta de comunicación es, precisamente, el eje central del relato. En primer lugar, tan sólo escuchamos las palabras de una de las mujeres, denominada “Lady”, mientras que jamás oímos las palabras de su amiga, “Friend”, en cuyo

lugar encontramos siempre puntos suspensivos. Lo único que podemos leer es la entonación de sus intervenciones: "...?", "...!", "...!" (CS: 640). Además, cuando interaccionan otros pasajeros del tren, tampoco escuchamos sus palabras. Así, cuando la mujer que habla le pide a otra señora que le deje el sitio a su amiga para que puedan estar juntas, las palabras de esta otra mujer son omitidas y representadas, nuevamente, por puntos suspensivos (Ibid.: 639). La impresión que estas omisiones nos producen, además de la interpretación de Morrow (1993: 129), que opina que reflejan el interés de la autora únicamente por las palabras de la primera mujer, es que toda la escena podría ser fruto de su imaginación y de cierta tara psicológica en ella, tal vez provocada por los efectos de la guerra. Incluso, la intención de Mansfield, en línea con la temática común de sus relatos, sería reflejar la dificultad de comunicación que existe entre sus personajes. Estas omisiones constituyen un recurso muy útil para transmitir esta idea y mostrar la pobreza del lenguaje, que acaba por limitar a sus usuarios bajo la apariencia de diálogo y comunicación.

Para insistir en esta artificialidad y falta de comunicación, Mansfield presenta a la protagonista como una mujer superficial y pésima interlocutora. Así, la conversación entre las dos señoras es trivial, ni siquiera una conversación fría sobre sí mismas, pues terceras personas son el centro de atención, como el oficial Teddy y su esposa, y los temas no pueden ser más superficiales: ropas de buena o mala calidad, prestigio militar, etc. La autora insiste en este carácter superfluo y artificial de la conversación a través del uso constante, por parte de la protagonista, de términos cariñosos como "(my) dear" o "my man", que, utilizados como clichés, encajan con la banalidad del tema y la ausencia de comunicación entre las dos mujeres. Totalmente desprovistos de su significado original, estos términos, en lugar de ser utilizados para expresar sentimientos profundos, han sido apropiados como clichés sociales, siendo el ejemplo perfecto de cómo el interior del sujeto ha sido carcomido por las fuerzas sociales. A su vez, la protagonista es presentada como una pésima interlocutora con sus frecuentes oraciones incompletas o incapacidad para utilizar los términos adecuados para expresar sus ideas: "He's got his ... He's got his ... Now what is it?"; "But what I was going to say is he's been made a ... Oh, how silly I am!"; "I don't know exactly what it is" (Ibid.: 641).

La figura del "revisor de billetes" ("the Conductor") merece cierto comentario. En nuestra opinión, Mansfield emplea esta figura para enfatizar su uso irónico de la teatralidad. Como prueba de que estamos en un contexto real (esto es, un tren y el diálogo de dos amigas), el revisor aparece como una conexión directa con el mundo exte-

rior. De este modo, no creemos estar presenciando las disgresiones de una mujer, sino que, al contrario, nos damos cuenta de que lo que está teniendo lugar es una conversación real en la que no existe comunicación alguna. Además, el revisor se convierte en una figura visionaria y alcanza un nivel simbólico, al igual que el título de la historia. Como tal, este personaje ofrece una visión totalizadora más allá de la visión limitada de las dos protagonistas. En este sentido, esta figura, aparentemente secundaria, pero implícitamente iluminadora, indica la razón por la que la comunicación entre las dos mujeres fracasa: “Another penny each, if you’re going on” (Ibid.: 642). La interpretación que podemos deducir de esta expresión es que cada una de ellas ha de ceder un poco y dejar de lado su máscara social para que exista comunicación. Sin embargo, la mediación social es tan poderosa que su triunfo definitivo queda resumido al final de la historia con las palabras ausentes de la amiga, que representan, una vez más, el código hermenéutico, la respuesta suspendida y el bloqueo a los que recurre la autora. El hecho de que Mansfield emplee etiquetas genéricas en lugar de nombres propios a la hora de aludir a los personajes de esta historia resulta igualmente significativo (e.g. “Lady,” “Friend,” “Conductor”). Con ello, universaliza la barrera comunicativa entre los seres humanos, lo que conecta con la visión modernista de un ser humano inevitablemente aislado y solitario. En este relato, por tanto, Mansfield utiliza abiertamente el diálogo teatral con una clara intención irónica, para demostrar, en último término, el monólogo al que conduce, en consonancia con el debate sobre la esencia y el problema lingüístico del postmodernismo.

La historia “The Black Cap” sigue la misma estructura que “Two Tuppenny Ones, Please”, pero los interlocutores son una mujer y su esposo, en primer lugar, y esta mujer y su amante, más adelante. Además, en este relato escuchamos no sólo las palabras de la mujer, sino también las de los dos varones a quienes se dirige. En apariencia, frente a la historia comentada anteriormente, este relato ofrece un diálogo real, donde percibimos las dos voces que interaccionan. Nuestra labor, sin embargo, consistirá en sacar a relucir el monólogo que esconde este diálogo, que explicaremos más adelante, en consonancia con el efecto del relato anterior. La protagonista es una mujer casada, notablemente encaillada en su papel de esposa y ama de casa. En la conversación que mantiene con su marido observamos la rutina en la que ambos han caído. Esta mujer anuncia a su esposo que realizará un viaje de unos días para visitar a su dentista, pero, en realidad, se trata de una escapada secreta para ver a su amante. Cuando éste la recoge en la estación, aparece con un sombrero negro que a ella le parece horrible. A partir de entonces, la protagonista

empieza a obsesionarse con la idea de que le da vergüenza que la vean con alguien que lleva semejante prenda, se muestra arisca con su amante y, finalmente, decide abandonarlo ese mismo día para regresar complaciente a su hogar y su vida de mujer casada. Esta obsesión con el sombrero negro, que da título al relato, representa la presión social que obliga a las mujeres a cumplir sus roles femeninos, frente a sus propios deseos personales.

Al igual que en “Two Tuppenny Ones, Please”, la estructura teatral resulta muy llamativa en este relato. Las intervenciones de cada personaje están explícitamente detalladas y marcadas en cursiva: “*He*”, “*She*”, “*Servant*”, “*Manager*”. Además, las acotaciones teatrales en paréntesis son mucho más frecuentes aquí, hasta tal punto que, debajo del título y antes de empezar el relato, se nos dan pinceladas de la situación donde tendrá lugar la primera parte de la historia. Con estos rasgos, ésta parece una escena sacada de una obra de teatro, cuando incluso el marido se dirige a su esposa diciéndole: “This is like an exit on the cinema” (CS: 644). Además, frente al relato anterior, aquí escuchamos las voces de todos los participantes, con lo cual el diálogo teatral es más evidente. No obstante, a pesar de esta apariencia de diálogo y comunicación verbal, cuando leemos el relato nos damos cuenta de que este diálogo es sólo formal, pues, en realidad, la falta de comunicación es la nota dominante. La historia comienza con dos intercambios verbales en los que el marido no escucha a su esposa. De ello se deduce que ambos personajes ocupan distintas esferas de comunicación. Ya desde la primera acotación teatral, antes de empezar la historia, se sugiere la separación de ambos: “(A lady and her husband are seated at breakfast. He is quite calm, reading the newspaper and eating; but she is strangely excited, dressed for travelling, and only pretending to eat)” (Ibid.: 643). Lo único que comparten es el espacio físico y temporal. Las dos esferas de comunicación se observan en que ella habla de ropa, mientras él lee el periódico y piensa en negocios:

*She*: Oh, if you should want your flannel shirts, they are on the right-hand bottom shelf of the linen press.

*He* (at a boarding meeting of the Meat Export Company). No.

*She*. You didn't hear what I said ....

*He* (positively). I quite agree! (Ibid.).

Además de no escuchar mutuamente lo que hablan, a menudo interrumpen bruscamente cuando el otro consorte está hablando. En este ejemplo, dichas interrupciones están representadas por el uso de puntos suspensivos:

*He (mildly).* My dear woman, I don't want you to go. In fact, I have asked you not to go. I can't for the life of me see ...

*She.* You know perfectly well that I am only going because I absolutely must. I've been putting it off and putting it off, and the dentist said last time ...

*He.* Good! Good! Don't let's go over the ground again (Ibid.).

Asimismo, las acotaciones teatrales que Mansfield utiliza para detallar las acciones de la protagonista indican un fracaso de la lengua en la comunicación con su marido. El deseo de comprensión por parte de esta mujer se puede inferir, pero las palabras han sido reemplazadas por lenguaje corporal: “she gives a tremendous sigh”, “comes over him, and takes his head in her hands”, “gives a quick tragic glance” (Ibid.: 644). Todos estos detalles indican que, bajo este aparente diálogo con su marido, se están produciendo simultáneamente dos monólogos, sin que existan puntos de conexión entre ambos.

Cuando la esposa se encuentra con su amante, esperamos que, al menos con él, se produzca esta anhelada comprensión, pues representa una válvula de escape para el estancamiento de su relación. Por el contrario, para nuestra sorpresa, la falta de comunicación también surge con él. Este hombre hace un esfuerzo por comunicarse con su amante y alcanzar un grado de intimidad con ella, pero fracasa por la excesiva preocupación de la protagonista con las apariencias sociales, que se materializan en el sombrero ridículo que él lleva: “Everybody is smiling at it” (Ibid.: 647). Este rechazo tan superficial esconde, en realidad, un miedo más profundo en ella, puesto que se siente culpable por rebelarse contra el estereotipo de la esposa fiel y entregada, incluso cuando su matrimonio no funciona. La búsqueda de su deseo como mujer es castigada por la sociedad y, por esta razón, la protagonista, finalmente, sacrifica su felicidad al lado de una persona que le ofrece una conexión plena a cambio de un papel “femenino” artificialmente construido: “There is cold fowl for supper left over from yesterday and orange jelly .... I have been mad, but now I am sane again. Oh, my husband!” (Ibid.: 649).

Recordemos que cuando la mujer busca su deseo, la imagen negativa de la histérica y proscrita social hace su aparición, como observamos en las palabras de esta mujer. Ante el miedo de quedar encasillada en este papel, la esposa insatisfecha regresa definitivamente al papel doméstico confeccionado para ella. En lugar de su voz, es la del patriarcado la que escuchamos a través de sus palabras, de tal manera que nos damos cuenta de lo poderosamente mediada que está su identidad. A pesar del diálogo que

mantienen, una vez más, percibimos que ambos se comunican en distintas esferas, sin comulgar en absoluto:

*He (overcome)*. Oh, God, what is happening! I don't understand – I'm in the dark. Why have you suddenly, on this day of days, ceased to love me? What have I done? Tell me!  
*She (sinks on the sofa)*. I'm very tired. If you do love me, please leave me alone. I – I only want to be alone for a little (Ibid.: 648).

En esta historia el uso que Mansfield hace del género dramático y del diálogo es particularmente efectivo para alcanzar su propósito irónico. Nos encontramos con la forma teatral, supuestamente concebida para reflejar el entendimiento entre personas, pero donde, sin embargo, encontramos justo lo contrario. Dicha comunicación, paradójicamente, sólo tiene lugar en monólogos interiores con forma de diálogo, donde reproducimos el ideal de comunicación que nos gustaría alcanzar en la realidad. Éste es el caso del monólogo interior de la mujer, que ocupa la sección intermedia de la historia. Benveniste (cfr. en Marchese y Forradellas, 2000: 273) define el monólogo como:

un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo interlocutor y un yo receptor. Con frecuencia el yo interlocutor es el único que habla, pero el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para volver significativa la enunciación del yo locutor. Algunas veces el yo receptor también interviene por medio de una objeción, una pregunta, una duda, un exabrupto.

Se trata, por tanto, como afirman Marchese y Forradellas (Ibid.), de una “presencia latente del diálogo”.

En este monólogo de la protagonista descubrimos un cambio de monólogo, donde la mujer habla consigo misma sobre su marido, desdoblándose a la vez en yo interlocutor y yo receptor, a un híbrido entre monólogo y diálogo, donde habla directamente a un yo receptor imaginario, que es su marido o su amante. En el caso de su esposo, observamos el siguiente ejemplo de hibridismo entre monólogo y diálogo: “*He's not the type of man to care deeply for anybody except himself. I've become the person who remembers to take the links out of his shirts before they go to the wash [...]. What you have been trying to do, ever since you married me, is to make me submit*” (énfasis añadido para marcar el cambio de tercera a segunda persona; Ibid.: 644-5). En el caso del amante, también encontramos este cambio, cuando unas veces se refiere a él en tercera persona, tomándose a sí misma como receptora, mientras que otras increpa al amante directamente en segunda persona, todo ello dentro de su imaginación, hablando consigo misma:

“I thought *he* would have been here and engaged a carriage and bought papers and flowers”, frente a “[h]urry! Hurry! My love, I am coming as quickly as ever I can. Yes, I am suffering just like you” (Ibid.: 645, 646). Cuando reproduce este diálogo con su marido y amante en su mente, alcanza con ellos el nivel de comprensión que siempre ha deseado; sin embargo, estos diálogos constituyen un monólogo en realidad, pues todo es fruto de su imaginación, frente a los diálogos reales, donde no existe comunicación alguna.

Podemos deducir, por todo ello, que la comunicación real entre individuos es ilusoria, tanto como la creación de estos interlocutores imaginarios en la mente de la protagonista. Así, surge la gran paradoja: los diálogos reales son “diálogos-monólogos”, pues se reducen a distintos monólogos que no conectan entre sí; los monólogos que acontecen en la mente de la protagonista son “monólogos-diálogos”, porque reproducen el verdadero diálogo que ésta anhela, pero no son reales. Esta brecha se produce por la imposición artificial del lenguaje y los roles de género, que nos impiden manifestar una esencia que ni siquiera sabemos si existe.

En el relato “The Lady’s Maid”, escrito años más tarde (1920), Mansfield empieza a decantarse más directamente por el monólogo que se esconde tras sus diálogos experimentales. Esta historia, en lugar de presentar un formato teatral, representa más claramente un monólogo dramático. Ellen, la doncella de una señora, como el título indica, cuenta la historia de su vida de servidumbre a una oyente, cuyas palabras jamás escuchamos. Suponemos que es una invitada de la casa, porque se dirige a ella como “madam” (CS: 375). La historia de Ellen se resume en su temprana orfandad, los malos tratos recibidos por parte de su abuelo, el traslado a la casa de una tía suya disminuida física y su vida de servidumbre desde que tenía 13 años, por lo que siempre ha estado privada de su niñez. El formato es parecido al de “Two Tuppenny Ones, Please”, por cuanto escuchamos sólo las intervenciones de un personaje, en este caso la doncella protagonista, mientras que las del otro sólo se sugieren con puntos suspensivos. La diferencia con respecto a “Two Tuppenny Ones, Please” es que, aunque en ambos relatos el resultado final es un monólogo, el primero adopta el formato teatral, puesto que las intervenciones verbales de las dos mujeres se detallan por medio de acotaciones, sugiriendo la existencia de un diálogo, mientras que en “The Lady’s Maid” podemos deducir un diálogo entre la doncella y la invitada, pero el formato es más evidentemente el de un monólogo dramático. El texto comienza con una acotación escénica en cursiva: “*Eleven o’clock. A knock at the door*” (Ibid.), pero es la única que encontramos en todo el relato.

El resto está constituido por las palabras de la doncella y las elipsis de la invitada. Mientras que en “Two Tuppenny Ones, Please” Mansfield recurre a la figura del revisor de billetes y a un formato puramente teatral para crear una ilusión de comunicación entre personas, en “The Lady’s Maid” se acerca a una forma más obvia de monólogo.

Como esta historia se escribió años más tarde, Mansfield parece haber desarrollado una nueva percepción del sujeto escindido, ya anticipada por el monólogo interior de la protagonista de “The Black Cap”. En ese relato veíamos cómo la protagonista alcanzaba la comunicación anhelada en su monólogo interior, inventando sus propios diálogos, pero siendo todo una quimera sin materialización real. La supuesta conversación de la doncella en “The Lady’s Maid” nos provoca una impresión similar, e incluso más extrema. Aunque las elipsis comunicativas de la invitada sugieren una conversación, nuestra impresión es que la doncella necesita verbalizar toda una vida de sacrificio y silencio, de tal modo que, tal vez, su interlocutora no es más que el fruto de su imaginación. El efecto de monólogo es más conspicuo en este relato que en los anteriores, si bien, en último término, todas las protagonistas son seres solitarios y frustrados, proclives a la creación de interlocutores ficticios que las comprendan en sus divagaciones mentales. En el caso de Ellen, descubrimos que muy pocas veces revela a su señora sus verdaderos pensamientos, lo cual sugiere esta falta de comunicación que la predispone al monólogo interior: “I felt inclined to say [...]”, “I couldn’t help thinking [...]” (Ibid.: 376), pero nunca verbaliza estos pensamientos.

En los relatos anteriores observábamos la influencia de la sociedad sobre los sujetos que se materializa en su uso del lenguaje y falta de comunicación bajo la apariencia de un diálogo, así como en el constructivismo que los personajes demuestran, incluso en las conversaciones consigo mismos. Éste es el caso de la doncella en “The Lady’s Maid”, donde encontramos, una vez más, la referencia al debate sobre la esencia del sujeto escindido. En primer lugar, Mansfield muestra el proceso de adoctrinamiento del ser humano en la sociedad, al que se le enseña a adoptar los roles de género de acuerdo con su sexo. Así, Ellen aprende simbólicamente su papel femenino en el siguiente pasaje: “I used to spend all my time in the shop under a table dressing my doll’s hair – copying the assistants, I suppose” (Ibid.: 377). Como ya hemos explicado anteriormente, el cabello se asocia con la feminidad y, en este sentido, Ellen sigue fielmente el papel que se espera de ella.

Sin embargo, de repente un día sus instintos resuenan con fuerza en su interior y se rebela contra esta artificialidad, cortando su cabello (“I cut off all my hair”; Ibid.). El

consiguiente castigo social no se hace esperar y su abuelo la marca de por vida con una tenazas al rojo vivo. Incluso los estereotipos de la histérica y la proscrita social hacen su aparición: “I ran away. Yes, I did, round the corners, in and out, I don’t know how far I didn’t run. Oh, dear, I must have looked a sight, with my hand rolled up in my pinny and my hair sticking out. People must have laughed when they saw me ...” (Ibid.). Tras este episodio, Ellen tan sólo vuelve a debatirse entre su deseo y la presión social cuando, un día, desea con toda su fuerza montarse en un burro, pero le da vergüenza y no lo hace. Por la noche, para desahogarse, grita con todas sus fuerzas que desea montarse, fingiendo que está dormida (Ibid.: 378). Después de esto, se convierte en un miembro más del sistema, que sigue al pie de la letra sus designios, limitándose a cumplir su labor de sirvienta, siempre dependiente de su dueña. A lo largo del relato, observamos la influencia de por vida que la señora ejercerá sobre ella, hasta tal punto que, por su culpa, la doncella renunció a casarse con un joven florista.

Este monólogo dramático muestra la mediación del personaje, pues, incluso en sus momentos más introspectivos, surge la presión social que domina sobre un hipotético deseo, idea que comulga con los presupuestos postmodernistas que estudiábamos en los Capítulos II y III. Poco a poco, Mansfield va dejando de lado el diálogo y se aproxima al monólogo, que se ajusta más al género del relato corto y le permite reflejar la mediación social en su punto álgido. Así, incluso en los momentos más íntimos, donde podríamos confrontar la anhelada esencia humana, acabamos reconociendo la artificialidad social. La clave para especular sobre la ausencia real de un interlocutor en “The Lady’s Maid” la ofrece la protagonista al final del relato, cuando afirma: “But, there, thinking’s no good to anyone – is it, madam? Thinking won’t help. Not that I do it often. And if ever I do I pull myself up sharp, ‘Now then, Ellen. At it again – you silly girl! If you can’t find anything better to do than to start thinking ...!’” (Ibid.: 380). Tras leer el relato, somos conscientes de la imperiosa necesidad que esta mujer tiene de expresar sus pensamientos, por lo que no creemos estas últimas palabras, sino que, muy al contrario, sabemos que, a menudo, recurre a sus divagaciones mentales como una válvula de escape a su necesidad comunicativa. Por ello, no sería extraño pensar que ha estado hablando consigo misma, en lugar de con una interlocutora real, predominando, así, la idea de monólogo a la que finalmente se acoge la autora para insistir en que el lenguaje es una herramienta que nos limita y nos construye como seres eternamente insatisfechos en un papel manufacturado.

### 3.2.2.2. *Monólogos: “Late at Night” y “The Canary”*

Frente al hibridismo “diálogo-monólogo” en los tres relatos anteriores, los dos que nos ocupan a continuación son claros monólogos. “Late at Night” nos parece una historia precursora del último relato completo de Mansfield, “The Canary”. En “Late at Night” la autora todavía recurre al formato teatral, pero, en este caso, el efecto paródico es mayor. Aunque utiliza acotaciones teatrales y especifica las intervenciones de los personajes siguiendo las convenciones dramáticas, no existe ni siquiera la sugerencia de un diálogo, pues la historia es claramente el monólogo de una mujer, Virginia, hablando de sí misma. Podría verse como un soliloquio tomado de una obra de teatro. La protagonista está sentada junto al fuego, leyendo una carta de su novio, con el que lleva poco tiempo. En dicha misiva, el joven da las gracias a Virginia por haberle mandado un par de calcetines que, sin embargo, éste confiesa haber regalado a un compañero suyo, pues ha recibido recientemente cinco pares similares. La joven se siente dolida por tal acción y la carta se convierte en el detonante de toda una divagación psicológica, donde descubrimos la vulnerabilidad de Virginia con los hombres, de los que acaba siempre dependiendo y a los que revela sus sentimientos más profundos, a costa del rechazo final que recibe de ellos. La soledad y el miedo al paso del tiempo demuestran ser los temas que preocupan a la protagonista, que se encuentra al borde de una depresión.

Al contrario que la protagonista en “The Canary”, como veremos, Virginia no es una figura visionaria. Todavía no es consciente de la imposibilidad de alcanzar una comunicación real con otras personas, aunque, en el fondo, parece presentirlo. Trata de adivinar los pensamientos y los sentimientos de los demás, pero permanece, en todo momento, insegura sobre ellos, lo que nos conduce a la conclusión de que nunca llega a comunicarse totalmente: “No; it can’t be my fancy. He must have meant it” (CS: 637); “I am sure that most women don’t have this tremendous yearning to - express themselves” (Ibid.: 638). En esta historia, Mansfield anticipa una preocupación constante en su obra: la sustitución de relaciones humanas por una falsa comunión con animales u objetos inanimados. Lo que recibimos en este tipo de relaciones es una proyección de nuestro ser que desemboca en narcisismo: “I suppose that is why I feel this tremendous tenderness for plants and sick animals and birds - it’s one way of getting rid of this wealth, this burden of love” (Ibid.).

Una vez más, Mansfield recurre al monólogo para mostrar cómo, incluso en los momentos más íntimos, no confrontamos una esencia humana, sino una construcción tan

artificial como la sociedad que nos ha creado. En el caso de Virginia, cada vez que está a punto de realizar un descubrimiento transcendental sobre su naturaleza, acaba pronunciando un cliché vacío de significado que representa la artificialidad del lenguaje y el vacío existencial que Mansfield sugiere a lo largo de su obra. Así, en el transcurso del relato, justo después de importantes pensamientos transcendentales, Virginia pronuncia tres veces la coletilla “Funny, isn’t it!”, con la que además acaba el relato. No es de extrañar que esta historia aún sugiera cierta conexión entre diálogo y monólogo. Recordemos que pertenece, junto con “Two Tuppenny Ones, Please” y “The Black Cap”, a la serie de relatos experimentales que escribió en 1917, cuando el diálogo teatral llamaba profundamente su atención. Sin embargo, incluso ya en 1917, escribió “Late at Night”, donde el monólogo resulta más evidente que en los otros dos relatos de este período, anticipando, de este modo, su cultivo más directo del monólogo en relatos tardíos como “The Lady’s Maid” y, sobre todo, “The Canary”.

En esta última historia, la atención que Mansfield presta al monólogo interior refleja con mayor claridad la soledad humana que resulta de una profunda asimilación de los valores sociales. Una mujer soltera de avanzada edad narra la historia de su canario. De sus palabras deducimos la inmensa soledad en la que siempre ha vivido, aferrándose al apoyo de seres inanimados o animales, como su casa, su jardín, las estrellas y su canario, ante la imposibilidad de encontrar la comprensión humana. Describe, por tanto, la cercanía que tenía con su canario, que parecía comprenderla en todo momento, hasta que, un día, lo encontró muerto en la jaula. A pesar de la terrible soledad que la embarga, se muestra fuerte ante la vida y dispuesta a seguir luchando, incluso cuando reconoce y acepta ese lado oscuro de su existencia. La autora prescinde de elementos teatrales en este relato, de tal forma que ni siquiera usa acotaciones escénicas. Mantiene las elipsis con el uso de puntos suspensivos como si la protagonista estuviese hablando con alguien. No obstante, mientras que en “The Lady’s Maid” la voz narrativa parecía responder a las preguntas de la invitada, indicadas a través de las elipsis, en esta historia los puntos suspensivos indican más bien pausas, o “thinking devices”. Ilustremos, pues, cómo en este caso estamos tratando con un puro monólogo y no con la apariencia de un intercambio verbal, como ocurre en las historias anteriores.

Frente a la opinión de Dada-Büchel (1995: 115), que opina que el interlocutor de “The Lady’s Maid” es más específico e interno al texto (una invitada en la casa), frente al receptor más general y externo (el público lector) en “The Canary”, en nuestra opinión, la protagonista de este último relato, debido a una imperiosa necesidad por

sentirse comprendida, crea un receptor ilusorio, o “dummy you”, como resultado de su personalidad fragmentada. Al igual que en el caso de la mujer en “The Black Cap”, esta comunicación es falsa. La premisa de la que Mansfield parte es que no existe comunicación posible entre los seres humanos, de tal forma que la triste alternativa consiste en reemplazar a éstos por animales, como hace la protagonista de esta historia con el canario. Como ocurre con el receptor ilusorio que esta mujer se inventa, el pájaro es un “falso” interlocutor, pues ella finge que este animal la escucha y se comunica con ella, pero de sus palabras deducimos que la comunicación que existe con él es tan sólo el fruto de su imaginación y su necesidad de ser escuchada: “I felt that I understood every note of it” (CS: 419); “‘Sweet! Sweet!’ said the darling little fellow again, softly, as much as to say, ‘I’m here, Missus! I’m here!’ That was so beautifully comforting that I nearly cried” (Ibid.: 421). En ningún momento, tiene la absoluta certeza de ser escuchada por el canario, pero su deseo de encontrar algún tipo de apoyo la hace creer que este animal simpatiza con ella, aunque no pueda demostrarlo. La importancia de este tipo de comunicación para la protagonista se enfatiza cuando descubrimos que los seres humanos más próximos a ella, “my three young men”, como denomina cariñosamente a los tres invitados que vienen cada noche a cenar a su casa, la llaman despectivamente la “espantapájaros”, y ella misma reconoce: “I could not expect them to be interested in the little things that made my day. Why should they be? I was nothing to them” (Ibid.: 420-1).

La heroína de esta historia, al contrario que Virginia, es una figura similar al revisor de billetes en “Two Tuppenny Ones, Please”. Parece ir más allá de los límites existentes entre los sexos y representa al ser humano que trasciende su máscara social y adquiere una visión totalizadora, según la cual todos estamos condenados a la frustración, pues la mediación social será siempre dominante. Tan sólo tenemos acceso a la interioridad y la esencia humana en momentos de completa soledad, si es que dicho concepto de esencia humana existe, pues lo sublime que hemos venido comentando hace su aparición, y tan sólo podemos recurrir a la intuición. Esta idea queda resaltada con el uso del monólogo en esta historia, en lugar de los previos experimentos de Mansfield con la forma teatral. Las únicas referencias al teatro aparecen cuando la protagonista alude al canario como “a regular little actor”, y a ella misma como una actriz en su actitud con el canario: “And I am perfectly certain he understood and appreciated every item of this little performance” (Ibid.: 420). Estas referencias teatrales insisten en la idea de que la comunicación entre esta mujer y su canario es una farsa teatral. En su terrible soledad, la

protagonista se autoengaña creyendo que el canario la escucha, pero tras de esta quimera se oculta la realidad: todo es una representación artificial. Incluso en sus momentos más íntimos, representados por este monólogo, esta mujer se coloca su máscara social, proyectándola en el canario, al que considera un pequeño actor, y fingiendo, de este modo, la comunicación que tanto anhela al igual que hiciera la protagonista de “The Black Cap”. Prefiere crear esta fantasía que enfrentarse con la cruda realidad social, que la percibe como un espantapájaros, de ahí que se aferre al recuerdo de este animal que la comprendía como nadie jamás lo hizo, al menos en su mente.

Esta imposibilidad de demostrar la comprensión del canario entronca con el tema de lo sublime postmodernista. El hecho de que “The Canary” fuera la última historia completa de Mansfield sugiere que ésta ofrece una visión definitiva sobre el enigma humano. En efecto, la autora deja atrás el uso del diálogo para centrarse en el monólogo, como el espacio que le permite reflejar al ser humano en el estado más cercano posible a la idea de una esencia. Con ello, dibuja nuestra mediación social, incluso en nuestros momentos de mayor intimidad y, en el caso de este último relato, proyecta su insistente visión de la sublimidad postmodernista con la que comulga. Así, las últimas palabras de la protagonista son:

All the same, without being morbid, and giving way to – to memories and so on, I must confess that there does seem to me something sad in life. It is hard to say what it is. I don't mean the sorrow that we all know, like illness and poverty and death. No, it is something different. It is there, deep down, deep down, part of one, like one's breathing. However hard I work and tire myself I have only to stop to know it is there, waiting. I often wonder if everybody feels the same. One can never know. But isn't it extraordinary that under his sweet, joyful little singing it was just this – sadness? – Ah, what is it? – that I heard (Ibid.: 422).

En cierta medida, podemos considerar a esta mujer como una figura visionaria. A pesar de que no logra entender este elemento sublime que escapa a la naturaleza humana, ella misma admite que tiene “a cheerful disposition” (Ibid.), aceptando la insolubilidad de este interrogante sobre la esencia humana que, tal vez algún día, descubramos más allá de nuestro entorno social. Al contrario de lo que opina Justus (1973: 16), no se trata de una visión trágica de la humanidad, sino de una actitud madura de aceptación de este código hermenéutico y sus bloqueos y respuestas suspendidas. Mansfield acaba su última historia con un interrogante muy claro, que ya venía repitiendo en muchos de sus relatos: “what is it?”. Se queda, por tanto, con el monólogo y la pregunta sin respuesta,

elementos que hemos de aceptar como parte de nuestra naturaleza humana sin que ello suponga una tragedia irreversible.

### **3.3. Conclusión**

En este capítulo hemos ilustrado la relación que percibimos entre el relato corto como género literario y el postmodernismo incipiente de Mansfield. La indeterminación del relato, similar a la del postmodernismo, se materializa en dos aspectos fundamentales: el uso de la epifanía, o “glimpse” en palabras de Mansfield, que materializa el debate sobre la esencia del sujeto, y el efecto fragmentario de este género. Con respecto al momento epifánico, aunque hemos partido de la ambigüedad sobre la esencia en la obra de Mansfield, hemos demostrado que ésta se acerca más a la postura desdogmatizadora postmodernista, puesto que, si bien sugiere la existencia de una esencia y crea expectación con esta idea, finalmente reconoce el concepto de lo sublime, según el cual dicha esencia tan sólo se puede intuir, pero nunca demostrar. Esto ocurre en los tres relatos que hemos seleccionado para ilustrar este punto: aunque “Bliss” es más optimista y, desde el principio, sugiere la existencia de un deseo intrínseco en Bertha, que podría ser sintomático de su esencia humana, tanto este relato como “The Wind Blows” y “Revelations” finalmente propugnan la existencia de una realidad sublime que escapa a nuestro raciocinio. La duda domina estos relatos y la ambigüedad existencial está servida, en consonancia con nuestro estudio del sujeto escindido del Capítulo II.

Con respecto al efecto fragmentario, aparte del conseguido por medio de esta ambigüedad existencial que conlleva la epifanía, se obtiene fundamentalmente a través del eclecticismo genérico que caracteriza al relato corto. Remitiéndonos a la tipología de formas tributarias del relato que propugnan Reid (1977), Bonheim (1982) y Pratt (1994), hemos demostrado el conglomerado de influencias que reciben los relatos de la autora, aunque nos hemos centrado fundamentalmente en el influjo teatral, que conduce a los relatos más experimentales de Mansfield. El efecto fragmentario que se consigue por la confluencia de todas estas formas tributarias (“sketch”, “yarn”, “fairy tale”, parábola y fábula) se agudiza con los vestigios teatrales que encontramos en los relatos experimentales que hemos seleccionado. La originalidad de Mansfield, según hemos demostrado, radica en partir del diálogo teatral para probar cómo, en último término, no es más que una quimera que esconde un claro monólogo que conduce al ser humano a la frustración y a la soledad. Con ello, trata de demostrar el constructivismo social por

medio del lenguaje, pues dicha herramienta social no nos representa ni nos sirve para comunicarnos con nuestros semejantes; la mediación social es tal que somos el resultado artificial de la sociedad, habiéndose perdido nuestra esencia en este proceso. Los diálogos que componen “Two Tuppenny Ones, Please”, “The Black Cap” o “The Lady’s Maid” son un puro monólogo, representado en su máximo apogeo por el monólogo de la protagonista en “The Black Cap”, cuando ésta reemplaza el diálogo frustrado con sus consortes masculinos por un monólogo-diálogo consigo misma, que sustituye pobremente su deseo por comunicarse. El resultado es la fragmentación del sujeto. Así pues, hemos demostrado que, en estos experimentos narrativo-teatrales, Mansfield evoluciona de un aparente uso del diálogo a un monólogo encubierto por tal diálogo, siguiendo la línea de la escisión del sujeto y del determinismo del lenguaje que analizábamos en los Capítulos II y III.