

Como colofón a nuestra tesis doctoral, en este capítulo de conclusiones confirmaremos la consecución de las hipótesis de partida y acabaremos detallando las principales aportaciones de nuestro trabajo al campo de estudio de Katherine Mansfield, así como las nuevas líneas de investigación que se abren a raíz de nuestros hallazgos. Para ello, remitimos a los once objetivos que distinguíamos en nuestra introducción. Sin embargo, antes de corroborar la consecución de los mismos, queremos comenzar insistiendo en la materialización del objetivo global de esta tesis: haber identificado la obra de Mansfield con la marginalidad que se manifiesta, a su vez, en los conceptos clave de este trabajo: postmodernismo, feminismo y relato corto.

*1) Hemos disociado a Mansfield de su tradicional adscripción al modernismo literario para aproximarla a los preceptos postmodernistas.*

Los hallazgos del Capítulo I han sentado la base teórica para disociar a Katherine Mansfield del modernismo canónico, en el que tradicionalmente se ha ubicado, y entender nuestra percepción de un postmodernismo incipiente en ella. Nuestro primer logro ha sido, por un lado, demostrar la distinción entre modernismo/modernidad y postmodernismo/postmodernidad; por otro, justificar la opinión de la inmensa mayoría de la crítica, que reconoce una continuidad entre modernismo y postmodernismo, hasta tal punto que este último movimiento se percibe como una radicalización de los valores del primero (Koslowski, 1991: 147; Zieger, 1991: 292; Jencks, 1996: 27; Best y Kellner, 1997: 25-7; Murphy, 1999: 2-3; Sánchez Vázquez, 1990: 5, entre otros), e incluso se niega su existencia independiente (Chabot, 1991: 37). Estos hallazgos han abierto de par en par nuestra aproximación a la producción de Mansfield desde un punto de vista postmodernista.

En segundo lugar, tras aclarar la estrecha relación del postmodernismo con la marginalidad, fundamentalmente en su defensa del discurso marginal mediante la revalorización de la “pequeña narrativa”, hemos descubierto en Mansfield el cultivo de un modernismo distinto al canónico masculino, al que nos hemos referido como “femenino”, que la aproxima al postmodernismo (si bien desarrollados esta idea en el objetivo 7).

Siguiendo con esta línea marginal, tras reconocer la distinción entre el *avant-garde* literario (con una clara proyección política) y el modernismo canónico (más preocupado por la premisa del “arte por el arte”), hemos trazado una clara conexión entre la marginalidad y el carácter político del texto literario. Esta distinción nos ha aportado las herramientas teóricas necesarias para entender el uso de las diferentes estrategias subver-

sivas en la escritura de Mansfield desde las perspectivas tanto postmodernista como feminista que hemos puesto en práctica en nuestra tesis. En concreto, hemos justificado el término de Hutcheon (1988), “desdogmatización”, como el punto de partida de la sección dedicada al análisis postmodernista y el hilo conductor de la parte de feminismo, a través de la técnica llamada “imitación intencionada”.

*2) En relación con el sujeto escindido, hemos descubierto que modernismo y postmodernismo lo conciben de distinta forma, concluyendo, en contra de la opinión generalizada, que Mansfield adopta una perspectiva postmodernista en su percepción del mismo.*

Aunque hemos explicado la marginalidad del sujeto escindido frente al concepto de individuo, que se da tanto en el modernismo como en el postmodernismo, el principal hallazgo del Capítulo II ha sido detectar una diferencia de aproximación al sujeto escindido entre modernismo y postmodernismo: el primero, a pesar de reconocer un sujeto desordenado, finalmente aboga por lo que denomina “ser alotrópico” (Earnshaw, 1995) con una esencia incorrupta que forma parte del mismo, aunque tan sólo tengamos acceso a ella en momentos infinitesimales; el postmodernismo, con excepción de la postura “optimista”, bien rechaza por completo dicha esencia (postura apocalíptica), bien deja una puerta abierta a ella, pero sin darla por sentada, y recurriendo a los conceptos de “lo sublime” y el código hermenéutico de Barthes (1987; postura conciliadora, que nosotros hemos asumido).

Partiendo de estas tres posturas, en nuestro análisis textual de la obra de Mansfield hemos concluido que esta autora adopta, mayoritariamente, una postura conciliadora y, por tanto, postmodernista, pues las historias acaban con una pregunta que no llega a ser respondida (código hermenéutico de Barthes), y la esencia del sujeto escindido tan sólo se intuye (“lo sublime” postmodernista), como vemos en sus relatos “The Daughters of the Late Colonel”, “The Garden-Party” y “A Married Man’s Story”. Tras el estudio de diversos materiales, hemos descubierto que, en sus cartas, es abiertamente modernista, tal como el resto de sus contemporáneos, pues sabía que, si no se presentaba como una hija de su tiempo, sería condenada al ostracismo literario; en sus relatos, es ambiguamente modernista, sugiriendo su adscripción al postmodernismo a través de su defensa de “lo sublime” frente a la obsesión modernista con la esencia, con excepción de “Je Ne Parle Pas Français”, donde muestra su lado más apocalíptico en el personaje más

cínico de su ficción; en su diario, que Mansfield sabía que acabaría siendo su última publicación, ofrece la visión definitiva postmodernista, demostrando su alianza con este movimiento, que presentía, aunque no terminara de entender. Por tanto, hemos visto que estas divergencias con respecto al tema del sujeto escindido son parte de la estrategia cuidadosamente meditada de la autora para gozar de voz dentro del sistema patriarcal.

En esta defensa postmodernista del sujeto escindido, hemos hallado el rasgo postmodernista más claro de esta autora. Así, juega con nosotros, haciéndonos creer que descubriremos la esencia humana, pero su última palabra es la pregunta sin respuesta, sin adoptar la pose trágica de los modernistas canónicos por no poder rastrear este espacio único; muy al contrario, hace gala de una ironía y aceptación plena de este eclecticismo que constituye al ser humano. De hecho, hemos demostrado su constante utilización de la ironía que, a pesar de mostrar el lado cruel de la vida, siempre se acerca a la opresión del sistema desde una perspectiva burlona, dejando entrever su superación del pesimismo modernista.

*3) Hemos localizado en Mansfield una preocupación por el lenguaje que la acerca a los presupuestos postmodernistas, de tal modo que recurre a dos estrategias subversivas, silencio y paraliterariedad, para dismantelar su efecto constructivo sobre el sujeto escindido.*

Después de justificar que el postestructuralismo presenta el lenguaje como el creador de la ilusión de la personalidad en el sujeto y comentar las teorías de Althusser (1997; ideología) y Ahmed (1998; catacrexis), hemos descubierto la efectividad de dos estrategias marginales que Mansfield emplea para exponer y atacar la artificialidad del lenguaje sobre el sujeto escindido.

En primer lugar, hemos mostrado la validez de la estrategia del silencio tanto para el postmodernismo como para el feminismo, descubriendo que Mansfield emplea esta arma en dos sentidos. Por un lado, un tratamiento conservador y negativo en “Weak Heart” y “The Daughters of the Late Colonel”, donde ofrece la típica visión tradicional de mujeres excluidas del lenguaje, aunque, incluso en este retrato tan oscuro, la autora juega con la ironía dramática para que nos demos cuenta de la aniquilación de estas protagonistas. Por otro lado, adopta una actitud más optimista en relatos como “The Doll’s House” y “The Garden-Party”, donde el silencio se equipara al orden semiótico y se pone al servicio de figuras visionarias, como Kezia, las hermanas Kelvey o Laura

Sheridan; éstas lo utilizan como un arma subversiva que trasciende los juicios de valor y la ideología del orden patriarcal, y conduce a la concienciación del público lector. Hemos descubierto, por tanto, que en estos relatos la autora revaloriza la marginalidad, pues reivindica, en un segundo nivel de significación del relato, la importancia del silencio, capaz de transmitir una multiplicidad de significados exentos de cualquier juicio moral, frente al hastío patriarcal, representado en los relatos por la opinión de la madre de Laura en “The Garden-Party”, o por Beryl y toda la comunidad en “The Doll’s House”.

La segunda arma contra el lenguaje y su dogmatismo que emplea Mansfield es la paraliterariedad. Por un lado, hemos ido más allá de la concepción inmanente de la misma al percibir que la autora hace hincapié en el carácter constructivo de esta herramienta, pero la utiliza, también, para trascender el texto y criticar los efectos limitadores de esta artificialidad en el entorno social y la vida de sus personajes (“metaficción historiográfica”). Así lo ilustrábamos, por ejemplo, en el caso de “Miss Brill” y la profunda crítica social que Mansfield lleva a cabo en este relato. Por otro lado, analizando las historias “Miss Brill”, “Je Ne Parle Pas Français” y “A Married Man’s Story”, hemos descubierto un uso incipiente de esta técnica, que hemos justificado por dos razones: la temprana muerte de la autora, por lo que no tuvo tiempo de radicalizar este aspecto, y nuestra creencia de que Mansfield prefirió concentrarse en el uso de la ironía, la parodia y el pastiche, que le parecían más efectivas para dismantelar la ideología del sistema. Por tanto, hemos concluido que la paraliterariedad en esta autora tuvo su importancia, pero siempre supeditada a estas últimas herramientas.

*4) Con respecto al rasgo postmodernista de la intertextualidad, hemos reconocido dos aspectos significativos: por un lado, una mayor importancia de este aspecto en Mansfield, a pesar de que a menudo se considere que sólo recurre al elemento autobiográfico; por otro, un uso específico de la intertextualidad del cuento de hadas tradicional, que subvierte de diferente manera en sus cuentos tempranos y tardíos.*

Después de mostrar la cercanía de la intertextualidad a la marginalidad, trazando sus orígenes en lo carnavalesco bajtiniano, donde, temporalmente, se invierte la jerarquía tradicional de valores, nos hemos centrado en el concepto de heteroglosia en Mansfield para demostrar que la autora confronta varias fuerzas antagonistas en sus relatos con la supremacía de una de ellas. Hemos detectado un uso singular de lo carnavalesco y la

heteroglosia. En los cuentos de hadas analizados en el Capítulo IV, Mansfield favorece la marginalidad, pues otorga a la figura del niño como proscrito social un papel privilegiado. Sin embargo, es muy sutil en su inversión jerárquica tradicional, pues sigue otorgando el poder al discurso dominante, de tal modo que tenemos que leer entre líneas para descubrir que favorece, en realidad, el discurso del margen.

También, hemos descubierto que, a pesar de la opinión generalizada de que Mansfield sólo recurre al material autobiográfico en sus relatos, hace un uso estratégico intertextual del cuento de hadas tradicional, cuyos rasgos imita e invierte con una clara intención subversiva, pero de diferente forma en sus cuentos tempranos y maduros. Nuestros hallazgos más destacados son los que siguen.

1. Siguiendo la tipología hipertextual de Genette (1989), hemos observado que los cuentos tempranos consisten en una transposición del hipotexto, pues promueven un tono trágico y serio, enfatizando el lado oscuro de la infancia, mientras que los cuentos maduros conllevan un travestimiento del hipotexto, con un tono satírico donde la parodia y la ridiculización del sistema patriarcal constituyen la tónica dominante.

2. Hemos concluido que Mansfield se muestra más fiel a la carcasa del cuento de hadas tradicional en sus cuentos tempranos: cultiva la indeterminación espacio-temporal; desarrolla la temática recurrente de este tipo de cuentos con su atmósfera y personajes clásicos (bosques, enanos, hadas madrinas, etc.); la estructura de funciones de Propp es más compleja y fidedigna a la secuenciación del cuento tradicional; y, salvo excepciones, los roles de los personajes se atienen a los esperados en este tipo de cuentos. En los cuentos maduros, sin embargo, la carcasa del cuento tradicional se adapta más a lo que Propp llama “sustitución realista”, por lo que se ubican en un espacio y tiempo contemporáneos, y la estructura de funciones es más limitada, pero, a la vez, más compleja, porque Mansfield, fiel a su heteroglosia, elabora estructuras dicotómicas, haciendo gala de su idiosincrasia como escritora y alterando sustancialmente la morfología del cuento tradicional.

3. Según la terminología de Genette, hemos descubierto que en los cuentos tempranos Mansfield practica el pastiche de género, pues se muestra más interesada en la abstracción de sus rasgos tradicionales para tratar temas universales como la soledad o la tristeza del niño. En sus cuentos maduros, por el contrario, recurre mayoritariamente a la parodia de un texto concreto, pues su interés radica en la crítica de aspectos muy específicos de la sociedad que la rodea (fundamentalmente los roles de género), de ahí

que utilice una atmósfera más sórdida y realista en estos relatos para llegar con más fuerza al público, que reconoce y se identifica con este escenario contemporáneo.

No obstante, a pesar de las diferencias de tratamiento del cuento, la metáfora del espejo de Bacchilega (1997) se cumple tanto en los cuentos tempranos como en los maduros, pues la actitud subversiva estuvo presente en Mansfield desde el principio.

*5) Hemos localizado en ella un uso estratégico de la novela sentimental como el receptáculo perfecto para subvertir los roles de género y mostrar la artificialidad del sistema sobre las mujeres mediante la ironía, la parodia y el pastiche de género.*

Nuestro primer logro del Capítulo V ha sido demostrar la vinculación a la marginalidad tanto de las herramientas subversivas que escoge Mansfield (ironía, parodia y pastiche) como del género literario que elige como vehículo crítico (la novela sentimental). Así, la ironía supone una continua cancelación de la identidad que nos remite al sujeto escindido postmodernista; la parodia, debido a sus orígenes imitativos en el “parodos” griego, ha sido estigmatizada de por vida, asociada con el humor y lo vulgar, pero perfecta para reivindicar cuestiones sociales y políticas; el pastiche supone la misma acción desdogmatizadora de las dos anteriores, pero aplicada a todo un género literario; la novela sentimental muestra su marginalidad como género “femenino” y de masas, al igual que el cuento de hadas, y su uso estratégico por Mansfield para atraer al mayor público posible y extender su crítica social.

Partiendo de los rasgos característicos de este género, hemos llegado a varias conclusiones sobre el uso que hace la autora de la novela sentimental. En primer lugar, Mansfield no recurre a una ironía interna, según Kierkegaard (1966), sino al filo de la ironía de Hutcheon (1994), pues en todo momento defiende una intención política para truncar la complacencia del público y su efecto catártico, típico de la novela sentimental, como vemos, sobre todo, en la señorita Moss (“Pictures”). Además, su ironía no es tónica o modernista, según Burgan (1994), sino postmodernista o suspensiva, en palabras de Wilde (Hutcheon, 1991b), puesto que Mansfield demuestra en todo momento la pose artificial construida para las mujeres por la novela sentimental sin que exista una escapatoria para éstas ni por la vía romántica, condenadas a desear algo que jamás alcanzarán, ni por la vía cotidiana, donde la única solución es el matrimonio o la soltería.

A su vez, en cuanto a la parodia y el pastiche de género, hemos señalado que la autora explota la saturación del cliché sentimental femenino, como ocurre en las protago-

nistas de los relatos que hemos analizado (Edna, Violet y Ada Moss) y descubierto que, de los rasgos tradicionales de la novela sentimental, hay algunos que reproduce fielmente para crear la apariencia de estar escribiendo este tipo de literatura, y otros que subvierte por completo para mostrar su distanciamiento de la misma. Entre los primeros, destacan la intensidad del sentimentalismo femenino de las protagonistas, su pasividad, debilidad y dependencia del varón, o la momentaneidad de los sentimientos para darles más viveza.

Sin embargo, la autora también reutiliza e invierte algunos rasgos comunes de este género para alcanzar su subversión. Aunque reproduce la intensidad de sentimientos propia de estas novelas, la saturación es tan extrema que el efecto que provoca en el público no es de simpatía o catarsis, sino de risa y distanciamiento; el uso de la *aposiopesis*, o silencio a la hora de expresar los sentimientos, no conduce a momentos de máxima intensidad, sino a la negatividad y el vacío de la incomprensión; la doble función de goce y enseñanza que se espera en las novelas sentimentales desemboca en una mayor carga de enseñanza en el uso que hace Mansfield, pues, en ningún momento, simpatizamos con la intensidad del sentimiento de las protagonistas, sino que descubrimos la artificialidad de este papel femenino que ellas adoptan; el victimismo y la tragedia de estas novelas son reutilizados por la autora que los exagera para provocar la risa del público, enfatizando, así, su patetismo y alcanzando un efecto desdogmatizador; finalmente, el uso de la metaficción en Mansfield tiene un efecto destructivo para llamar nuestra atención sobre la artificialidad de otros medios, como la literatura o el cine, en las lectoras de la novela sentimental.

Los Capítulos IV y V nos han servido, por tanto, para concluir que la autora recurrió a dos géneros tradicionales, el cuento de hadas y la novela sentimental, para demostrar que, partiendo de géneros estigmatizados como marginales, se puede conseguir un efecto subversivo impactante.

*6) Dentro de la ambigüedad del debate feminista en torno a Mansfield, hemos alcanzado una comunión armónica entre dos perspectivas feministas aparentemente dispares: la ginocrítica americana y lo que hemos denominado "feminismo restaurador".*

Tras haber reconocido la necesidad de complementar nuestra aproximación postmodernista a Mansfield con una proyección feminista, hemos argumentado que, a pesar de existir opiniones a favor y en contra de la unión de estas dos perspectivas, la

mayor parte de la crítica feminista está a favor de una mutua ayuda y cooperación, pues hemos justificado que incluso quienes se oponen frontalmente a ella, como Showalter (1993a) y Fullbrook (1995), se contradicen en sus argumentos.

Otro gran logro ha sido disociar a Mansfield de su frecuente percepción como “anti-feminista”, debido a su supuesta delicadeza, proyección asocial, escapismo y a su propio comentario al afirmar que ella era una escritora primero y una mujer después. Para ello, hemos razonado nuestra utilización de un feminismo ecléctico en esta tesis, que hemos denominado “restaurador”, siguiendo a Jardine (1985) y Alcoff (1988). Nuestra aportación ha sido englobar bajo esta etiqueta dos corrientes feministas a menudo percibidas como contradictorias: la ginocrítica americana de Showalter, que propone rastrear una tradición femenina (objetivo 7), y el feminismo postestructuralista de Kristeva, que supone la desconstrucción del sujeto femenino tradicional (objetivo 8).

*7) Con respecto a la ginocrítica, hemos alcanzado una doble conclusión: por un lado, demostrar un uso de la autobiografía en Mansfield diferente al reconocido por la ginocrítica; por otro, justificar que, a pesar de que esta autora admira y reproduce los modelos literarios masculinos, en su obra aboga implícitamente por una tradición literaria femenina que se acerca más al postmodernismo que al modernismo canónico.*

Nuestro primer hallazgo en el Capítulo VII ha sido detectar que, aunque Mansfield aparentemente sigue la tradición literaria masculina (Chéjov, Shakespeare, Wilde, etc.), defiende su alianza con la tradición literaria femenina como aquel lugar necesario para poder reivindicar la voz marginal de las mujeres. Sin embargo, nos hemos distanciado de la ginocrítica tradicional en nuestra aproximación a la autobiografía, puesto que, como hemos visto, las ginocríticas se esfuerzan por trazar la conexión entre la literatura escrita por mujeres y los detalles de su vida, mientras que nosotros hemos fusionado las nociones opuestas de la muerte del autor (postmodernismo) y la autobiografía (ginocrítica). Así, nuestra aportación ha sido comprobar que, a través de los tres niveles de mediación que hemos descubierto en ella, Mansfield sintetiza la comunión de estas dos perspectivas opuestas: por un lado, se crea a sí misma recurriendo al material autobiográfico; por otro, no obstante, lo que hace es una construcción artificial de su persona, de tal modo que la autora “real” desaparece en el texto para dar lugar a una construcción falsa de sí misma. Se trata de una estrategia cuidadosamente elaborada por Mansfield para participar de la artificialidad femenina de sus protagonistas, con lo que



recurre un uso estratégico de la autobiografía próximo a los cánones postmodernistas que la diferencia del uso tradicional autobiográfico que rastrear las ginocríticas.

Nuestro segundo descubrimiento consiste en la detección de una práctica modernista en Mansfield diferente a la de los escritores canónicos de su época, que hemos descrito como “modernismo femenino”. En este sentido, la autora se aproxima a la tradición literaria femenina que defiende a pesar de su alianza con la masculina. Con este estudio, hemos contribuido a desmistificar la imagen tradicional del modernismo canónico como masculino al reconocer los orígenes de este movimiento en escritoras como Mansfield o Woolf, y mostrar los rasgos de esta tendencia femenina frente a los del modernismo masculino. Sin embargo, a pesar de esta alianza de Mansfield con la tradición femenina, utiliza estratégicamente estos rasgos “femeninos” para alcanzar un modernismo “feminista” en último término.

Finalmente, para corroborar esta alianza con la ginocrítica, hemos distinguido en Mansfield las tres etapas que enumera Showalter (1993a; “feminine”, “feminist” y “female”), con un claro predominio de la tercera, más cercana a nuestro feminismo restaurador. Así, hemos comprobado que su actitud hacia la tradición literaria femenina siempre fue ambigua: en su material autobiográfico demuestra esta ambigüedad en ciertos pasajes sobre las hermanas Brontë y su crítica despiadada contra las novelas de escritoras de su tiempo, que le parecían poco literarias; en sus relatos lleva a cabo una defensa implícita de esta tradición (“The Doves’ Nest”) o explícita (“Carnation”). Puesto que “Carnation” precede a “The Doves’ Nest” cronológicamente, resulta significativo que Mansfield lleve a cabo una defensa a ultranza de la tradición femenina para, posteriormente, matizar su apoyo hacia la misma, haciendo gala, una vez más, de su estrategia para adquirir voz dentro del patriarcado.

*8) En cuanto al feminismo restaurador, hemos reconocido que, aunque tanto Kristeva como Mansfield han sido percibidas con frecuencia como cuasi-feministas, ambas utilizan estratégicamente su posición ambigua dentro del patriarcado. Además, hemos corroborado el desmantelamiento de los roles de género, tanto femeninos como masculinos, que Mansfield lleva a cabo en sus historias aparentemente delicadas y femeninas.*

Después de justificar nuestra elección de Kristeva como base teórica para estos capítulos y reconocer en ella un feminismo moderado, nos hemos concentrado en la técnica de la “imitación intencionada”. Nuestro primer hallazgo ha sido corroborar su

cercanía a la marginalidad que defiende la autora, pues, en consonancia con la ironía, parodia, pastiche e intertextualidad, Mansfield imita los tradicionales roles de género, recurriendo a la saturación, para que nos percatemos de su artificialidad y efecto castrador sobre los seres humanos.

Tras poner en práctica esta técnica en el análisis de nuestro Capítulo IX, hemos obtenido las siguientes conclusiones.

1. Con respecto a la imitación intencionada de los estereotipos femeninos, hemos distinguido dos roles principales: la mujer rebelde, que se subleva contra el sistema, y la *Mater Dolorosa*, que acepta los designios del orden patriarcal y acaba relegada al ámbito doméstico y la maternidad. En relación con el primero, subdividido en tres tipos (la *New Woman*, la lesbiana y la *femme fatale*), la autora reproduce personajes planos en todas ellas que no ganan nuestra simpatía y, por tanto, la saturación resulta muy efectiva. Sin embargo, en ocasiones, les proporciona un toque humano que muestra la vulnerabilidad de estas mujeres dentro de un sistema que las condena al ostracismo social. Fundamentalmente, la artificialidad de este rol se observa en aquellos casos donde comprobamos que han escogido este papel rebelde más por una moda que por una convicción (Isabel en “Marriage à la Mode”, Sonia en “The Modern Soul” o Rosemary Fell en “A Cup of Tea”).

2. Por otro lado, con respecto al estereotipo de la *Mater Dolorosa*, hemos sustanciado el uso estratégico que Mansfield hace de este papel en su propia vida, donde, finalmente, sustituye la maternidad biológica por la literaria, que parece representar la única escapatoria para la mujer. Por el contrario, en historias como “A Birthday” o “Frau Brechenmacher Attends a Wedding”, la autora muestra la explotación de las mujeres, que acaban siendo reducidas a máquinas reproductoras dentro del ámbito del hogar, mientras que, en relatos como “The Woman at the Store”, muestra el lado salvaje de la maternidad cuando la protagonista asesina a su marido para liberarse del yugo patriarcal, acción ésta que la convierte automáticamente en proscrita social, al igual que a su hija, que parece estar siguiendo sus pasos hacia la histeria. Por tanto, hemos llegado a la conclusión de que Mansfield desdogmatiza todos los roles, tanto conservadores como rebeldes, mostrando su lado negativo.

3. En cuanto a la imitación intencionada de los roles masculinos, hemos confirmado que la autora también da cabida al hombre dentro de sus personajes marginales. Tras realizar nuestro estudio, el único papel masculino que goza de privilegio en el sistema (el macho dominante y autoritario) raramente es el protagonista de los

relatos de esta autora (“A Married Man’s Story”). Cuando este tipo de personaje es protagonista, normalmente ha perdido todo su poder, debido al envejecimiento o a su sustitución por la nueva generación, como son los casos del señor Neave en “An Ideal Family”, o el jefe y el señor Woodifield en “The Fly”. El resto de los varones protagonistas son siempre hombres que no se adecuan a este papel: por un lado, aparecen como débiles o sensibles frente a la mujer que los domina, como el protagonista de “The Man Without a Temperament”, o los hombres en “Marriage à la Mode” y “Poison”; por otro, son feminizados para dar a entender que estos roles de género son un constructo social que, por tanto, pueden presentar hombres y mujeres simultáneamente, como es el caso del señor Peacock en el relato al que da título su nombre, y de Raoul en “Je Ne Parle Pas Français”.

Tras nuestro análisis, hemos comprobado que Mansfield parodia todos los posibles roles de género para dejar constancia de que todos son limitadores y aniquilan al ser humano, incluso los que, como el hombre casado de “A Married Man’s Story”, gozan del papel privilegiado en la sociedad.

*9) En relación con los presupuestos postmodernistas y feministas de los capítulos anteriores, hemos evidenciado la conexión del relato corto con la marginalidad que buscaba Mansfield.*

En el Capítulo X, nuestra primera aportación ha sido mostrar la vinculación del género del relato corto con la marginalidad, hilo conductor de nuestra tesis. Para ello, primero hemos explicado el estigma que ha acompañado a este género desde sus orígenes, incluso en su nacimiento artístico en el siglo XIX ligado a revistas experimentales. Por otro lado, también hemos reconocido la falta de prestigio literario de este género dentro del mundo académico, que no gozó de cierta credibilidad hasta finales del siglo XX, y sigue sin tenerla en ámbitos como el español. En este sentido, Mansfield fue una pionera en su época, porque apostó, desde el primer momento, por este género que, en aquel entonces, no gozaba de reconocimiento alguno. En cuanto a los protagonistas que pueblan los relatos, hemos justificado, igualmente, la frecuencia de personajes marginales en este medio artístico desde sus comienzos, como corroboran O’Connor (1963: 27), Shaw (1983: 191), Hanson (1989a: 2), Pratt (1994: 104), Balwin y Morris (1994: 3).

Con estos datos, hemos argumentado la elección *consciente* del relato corto por parte de Mansfield. Recurriendo a evidencia textual, hemos corroborado que ésta fue una

escritora rebelde que, a pesar de ser consciente del prestigio que tenía la novela en su tiempo, apostó desde el principio por este género. Los hallazgos que nos han permitido extraer dicha conclusión son los que siguen: 1) la autora era consciente de estar cultivando un género marginal y de ser una escritora “menor”; 2) sabía que estaba desarrollando una nueva forma literaria; 3) manifestó su odio explícito por la novela, a pesar de realizar varios intentos fallidos por producirla; 4) concibió el relato como el vehículo perfecto para articular rasgos de todos los demás géneros literarios, ofreciendo, por tanto, un potencial sin precedentes. En este sentido, también hemos desmantelado la opinión de Orage (Alpers, 1980) que, en su hipotética entrevista con Mansfield, asegura que ésta se sentía una perdedora por haber escrito sólo relato corto. Por otro lado, tras realizar nuestro estudio porcentual de los protagonistas de los relatos de Mansfield, hemos descubierto que el 82,72% de sus personajes son marginales, cifra que confirma la importancia de esta figura en su obra.

*10) Hemos comprobado que existe una estrecha relación entre los presupuestos postmodernistas y la elección del relato corto por parte de Mansfield.*

El Capítulo XI nos ha servido para trazar ciertos rasgos que convierten el relato corto en un receptáculo perfecto para desarrollar la empresa postmodernista. Nuestra primera aportación ha sido ligar este género con la “indeterminancia” del postmodernismo, tanto en la imposibilidad de ofrecer una definición del mismo, como en el debate inductivo/deductivo entre relato corto y novela. En este último aspecto, hemos concluido defendiendo nuestra postura inductiva-deductiva.

Fundamentalmente hemos observado la predisposición del relato a desarrollar el sujeto escindido postmodernista por medio de dos rasgos fundamentales. En primer lugar, hemos encontrado que, en los relatos de Mansfield, la epifanía comparte la ambigüedad típica del postmodernismo, no del modernismo, corroborando, con ello, el tipo de epifanía que describen Burgan (1993) o Gentile D’Arcy (1999), al hablar de “imposibilidad de significación”, “ilusión epifánica de integración” o “negación de la solución”. Así, de los tres relatos que hemos analizado, en “Bliss” se muestra más optimista, sugiriendo desde el principio el descubrimiento de una esencia; sin embargo, tanto en este relato como en “The Wind Blows” y “Revelations”, el efecto final es la confrontación con lo sublime postmodernista, esa pregunta sin respuesta que ofrece el código

hermenéutico de Barthes, en consonancia con el sujeto escindido postmodernista que detectábamos en la primera parte de nuestra tesis.

En segundo lugar, hemos conectado el sujeto escindido el eclecticismo que caracteriza al relato corto. Además de justificar la existencia en los relatos de Mansfield de diferentes formas tributarias (“yarn”, cuento de hadas, fábula, parábola, etc.), nuestro estudio ha contribuido a detectar la importancia del género teatral en su producción narrativa más experimental. Así, hemos evidenciado que Mansfield hace uso del diálogo teatral con una intención irónica para demostrar que, tras esa aparente comunicación entre los seres humanos, se oculta un monólogo opresivo, exponiendo el efecto limitador del lenguaje y la personalidad artificial que nos proporciona. En este sentido, hemos observado la evolución de relatos con una apariencia de diálogo (“Two Tuppenny Ones, Please”, “The Black Cap” y “The Lady’s Maid”) a otros donde, desde el principio, aboga por el monólogo, sugiriendo que ésta es su última palabra.

*11) Hemos demostrado que existe una estrecha relación entre los preceptos feministas (concretamente la concepción del tiempo femenino) y el relato corto.*

Nuestro último objetivo ha sido apuntar los rasgos feministas del relato corto. En primer lugar, hemos aportado la proyección femenina/feminista de este medio literario en relación con la imitación intencionada de los Capítulos VIII y IX. Así, siguiendo la teoría de Mary Eagleton (1989), hemos presentado este género como más cercano a la experiencia “femenina” tradicional con todo el estigma que se ha atribuido a este término, pero reconociendo, a la vez, un uso estratégico del mismo en Mansfield.

Concentrándonos en el rasgo de la temporalidad femenina y siguiendo las teorías de Kristeva, nuestro hallazgo ha consistido en descubrir que esta temporalización se da tanto en mujeres como en hombres, e incluso en niños. El estudio inicial de “Prelude” y “At the Bay” nos ha conducido a concluir que, aunque la autora estructura formalmente estos relatos en doce secciones, sugiriendo un desarrollo lineal del tiempo, aboga, en realidad, por un tiempo cíclico y femenino. Con ello, hemos demostrado que esta estructura, repetida en otros relatos como “The Daughters of the Late Colonel” o “A Married Man’s Story”, es sólo una carcasa que oculta tras de sí este gusto por la temporalidad femenina.

Tras este análisis inicial, nos hemos centrado en el estudio de esta temporalidad en tres tipos de personajes (niños, mujeres y hombres), lo que nos ha permitido

corroborar su vínculo con la marginalidad. Con respecto a la temporalidad femenina en niños y mujeres, hemos detectado, como ya ocurriera con la estrategia del silencio, una doble proyección de la autora: por un lado, refleja un uso negativo de esta temporalidad, que conduce a la aniquilación y la rutina (“The Child-Who-Was-Tired” y “The Daughters of the Late Colonel”), aunque, a través de la ironía dramática, percibimos la necesidad de ir más allá de este uso; por otro, ofrece una proyección más positiva en figuras como Linda Burnell, Kezia o Beryl, que consiguen escapar de las limitaciones del patriarcado gracias al espacio polivalente que les brinda la temporalidad femenina.

En segundo lugar, los hombres también pueden tener acceso a esta temporalidad. Si bien la figura del macho dominante se adhiere al tiempo lineal de la historia, al que le obliga el patriarcado, hemos comprobado que estos personajes no pueden ocultar cierta insatisfacción, como es el caso de Stanley Burnell. Por otro lado, hemos concluido que todos los tipos de hombres marginados, como el hombre débil (Jonathan Trout) y el aniquilado por su edad (el viejo Woodfield y el jefe), recurren al tiempo cíclico femenino, bien porque les permite escapar de la limitación patriarcal, bien porque son forzados a ello por su propia marginalidad. Por tanto, en último término, hemos descubierto que Mansfield defiende la alianza de este espacio/tiempo femenino con la marginalidad que viene defendiendo, mostrando su multiplicidad frente a la prisión del patriarcado.

Teniendo en cuenta todo lo ya mencionado, podemos detectar una serie de novedades principales de esta tesis, que abren nuevos caminos dentro del campo de estudio de Katherine Mansfield. En primer lugar, y como ya anticipábamos en la introducción general, este estudio es el primer trabajo dedicado íntegramente a la autora neocelandesa en España. Hasta ahora, tan sólo se había tenido en cuenta en dos ocasiones, que contrastan su obra con la de otras escritoras, lo cual constituye una prueba más de su marginalidad literaria en nuestro país. De hecho, de las dos tesis doctorales españolas que consideran a esta autora, la de Carrera Suárez (1987) ha sido presentada en España, mientras que la de Masgrau Peya (2002), a pesar de comparar a Mansfield con una escritora catalana, se presentó en la Universidad de La Trobe, Melbourne. En este sentido, nuestra tesis ofrece una visión totalizadora de la autora para quienes se aproximen a ella por primera vez desde el ámbito académico español, ya que supera su visión delicada, e insiste en su lado subversivo, a la par que cubre todo su material, tanto cartas y diarios, como historias

canónicas y marginales, ofreciendo una cuidadosa selección del mismo. Nuestro estudio, por tanto, puede ser precursor de futuras aproximaciones a esta autora en el ámbito académico español de Filología Inglesa.

En segundo lugar, esta tesis doctoral constituye el primer trabajo de investigación que adopta un enfoque postmodernista en la aproximación a Mansfield, considerada tradicionalmente como modernista. Hasta el momento, nadie se ha embarcado en un proyecto de estas dimensiones, a pesar de que, ya a principios de los años noventa, Morrow (1990) sugiriera la necesidad de aplicar el postmodernismo a la obra de esta autora. De este modo, además de la visión canónica de Mansfield como una precursora del relato corto moderno, e incluso del modernismo de escritoras como Virginia Woolf, hemos de añadir que la neocelandesa es una precursora del postmodernismo, aunque aún no existiera en ese momento. Así, abrimos todo un campo de análisis inexplorado sobre esta autora que requiere una mayor atención. Cualquiera de los rasgos postmodernistas que hemos estudiado en la primera parte ofrece un ámbito inabarcable de estudio para el futuro, que reporta garantías de interesantes hallazgos.

En tercer lugar, aunque ya existían estudios feministas de Mansfield, esta tesis rompe definitivamente con la visión de la misma como una autora delicada y femenina. Por el contrario, hemos demostrado que utiliza estratégicamente esta feminidad para alcanzar una subversión feminista, tal y como hemos visto en su pastiche de la novela sentimental y del cuento de hadas, y en su imitación intencionada de los roles de género. En este sentido, hemos utilizado como punto de partida las teorías de Kristeva, pero, al contrario que las únicas dos autoras que han recurrido a ella en su análisis de Mansfield (Moran, 1996, y Smith, 1999), nos hemos centrado en la conexión de esta crítica con un feminismo restaurador, imprescindible para entender la proyección feminista en la obra de nuestra autora. Por tanto, hemos ofrecido una aplicación novedosa de las teorías de Kristeva, hasta ahora inexistente.

A su vez, dentro de la aportación de esta tesis al feminismo de Mansfield, uno de nuestros logros ha sido detectar un uso de la autobiografía en ella distinto al que teorizan las ginocríticas. Hasta el momento, tan sólo dos habían reconocido abiertamente el uso estratégico de la autobiografía en Mansfield (Dale, 1989, y Hanson, 1989), pero ninguna de ellas se adentraba en este debate, mientras que nosotros hemos teorizado tres niveles de mediación que la autora utiliza estratégicamente para dismantelar la artificialidad del sistema. De este modo, hemos compaginado, por primera vez en Mansfield, postmodernismo y feminismo ginocrítico. Con respecto a este asunto, y en relación con las futuras

líneas de investigación que abrimos, a pesar de haber reconocido los tres niveles de mediación en Mansfield, el análisis en profundidad de cada uno de ellos pone de relieve todo un campo de investigación sobre esta autora, muy en boga en la actualidad, tras la revalorización del elemento autobiográfico. Además, al hacer comulgar dos perspectivas hasta ahora concebidas como completamente opuestas, ginocrítica y postmodernismo, ofrecemos interesantes posibilidades de cooperación interdisciplinaria para el futuro.

En cuanto al relato corto, no sólo hemos solidificado la posición innovadora de Mansfield dentro de este género, reconocida hoy en día, sino que hemos justificado su elección consciente del mismo, sustentando, por primera vez, la importancia de su opción estratégica de género para alcanzar su objetivo subversivo. Además, pretendemos que esta tesis, dedicada únicamente a una escritora de relato corto, sirva para reivindicar la posición de este género literario en España, donde, hasta el momento, no goza de gran prestigio ni consideración literaria.

Sin duda, la mayor aportación de esta tesis ha sido abordar el tema de la marginalidad en esta autora desde una perspectiva diferente, al casar tres aproximaciones teóricas que, hasta el momento, no habían sido relacionadas en estudios sobre Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto. Los dos últimos aspectos ya habían sido estudiados por separado; sin embargo, consideramos que existía una necesidad de unificar los tres para detectar más claramente la *efectividad* de su coalición en la empresa marginal que Mansfield perseguía. El estudio conjunto de estas tres perspectivas nos ha permitido reconocer la subversión de esta autora en todo lo que hacía, frente a la visión inocente desarrollada por el mito purificador que transmitió Murry tras su muerte.

Sin embargo, aunque este trabajo abre un nuevo campo de estudio en España, como dijo Mansfield: “I do believe that the time has come for a ‘new word’ but I imagine the new word will not be spoken easily” (*Letters 2*: 343). Todavía queda mucho por decir sobre ella, pero confiamos en que este trabajo haya contribuido a allanar el terreno para futuros estudiosos de Mansfield, particularmente en nuestro ámbito académico más cercano, la Filología Inglesa en España.