

El primer gran reto que abordamos en este trabajo de investigación es la consideración postmodernista de una escritora tradicionalmente ubicada dentro del modernismo, Katherine Mansfield.¹ Si bien es cierto que, a primera vista, esta percepción puede resultar paradójica e incluso insostenible, ya existen estudios postmodernistas de autores y autoras reconocidos como modernistas, como es el caso de Virginia Woolf y James Joyce. En este sentido, Alison Assiter (1996: 1) pone de manifiesto la ambigüedad de las interpretaciones de Fredric Jameson y Jean-François Lyotard, que perciben a Joyce, respectivamente, como modernista o postmodernista, a la par que Ann Marie Hebert (1992: 10) concibe a Woolf como una “modernista postmodernista”, a pesar de la visión tradicional sobre ella como una modernista canónica. Con ello, sin embargo, no excluye su posición intermedia, reconociendo la afinidad de esta escritora con el postmodernismo, pero no descartando su clasificación como una modernista (Ibid.: 18). En escritores/as como Woolf o Joyce, que vivieron lo suficiente como para producir narrativas consideradas tanto modernistas como postmodernistas, sobre todo las últimas de su carrera literaria que se aproximan cronológicamente al principio del postmodernismo, no resulta tan extraño aplicar un enfoque postmodernista. En el caso de Mansfield, aunque muriera en el año 1923, cuando este movimiento aún no había visto formalmente la luz, nos parece que dicha perspectiva crítica juega un papel vital en su narrativa, si bien su percepción como postmodernista no ha recibido la atención crítica que merece.

A pesar de que autores como Patrick D. Morrow (1990: 42) hayan reivindicado que “[w]hat we need to develop now with Mansfield criticism and scholarship is what might be called a postmodern view”, hasta el momento no podemos trazar ningún estudio que haya materializado dicho análisis, siendo éste uno de los objetivos primordiales que perseguimos con el nuestro. Mientras que Hebert (1992: 18) asegura que Woolf anticipa el postmodernismo, enfatizando la contradicción y la discontinuidad en su obra, con nuestra aproximación postmodernista a Mansfield pretendemos abrir un nuevo campo de investigación sobre esta autora, otorgándole el papel innovador que merece, no sólo como introductora en Gran Bretaña del relato moderno, sino como anticipadora del postmodernismo o, al menos, co-anticipadora junto a Woolf, que, recordemos, empezó a

¹ Las siguientes antologías de literatura en lengua inglesa ubican a Mansfield dentro del modernismo: *The Cassell Introduction to Modern English Literature For Students of English: Modern Short Stories* (1991); *Modern Short Stories For Students of English* (1992); *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2 (1993); *The Oxford Book of Modern Women's Stories* (1994); *The Norton Anthology of Literature by Women* (1996); *The Second Penguin Book of Modern Women's Short Stories* (1997).

innovar a raíz de sus contactos con Mansfield.² La multiplicidad postmodernista que observamos en esta autora contrasta con la opinión de otros críticos como Russel S. King (1973: 102) o Sydney Janet Kaplan (1991: 163), que perciben en su obra una unidad y continuidad que trascienden el desorden aparente de sus relatos, característica típicamente modernista.

1. CRONOLOGÍAS: MODERNISMO Y POSTMODERNISMO

Siguiendo los parámetros canónicos que establecen una barrera temporal no demasiado consistente entre modernismo y postmodernismo, Mansfield se ubicaría dentro del primer movimiento literario. Por ello, vamos a comenzar trazando la cronología de ambos movimientos a fin de poder subvertirla más adelante para demostrar nuestra aproximación postmodernista a esta autora. El concepto de modernismo es el primero en ofrecer resistencia a la hora de su definición y delimitación temporal, no existiendo un acuerdo con respecto a sus orígenes y duración. M^a Carmen África Vidal (1989: 39) recoge varias opiniones de críticos que sitúan los orígenes del modernismo en 1852, frente a la opinión de Virginia Woolf, adoptada generalmente como el comienzo canónico de este movimiento, que habla de 1910 como su fecha de inicio. Clement Greenberg (1991: 43) se adhiere a la primera visión cuando traza su emergencia en Francia a mitad del siglo XIX, en lo que se conoce como *avant-garde*, mientras que el término de modernismo para aludir a un período literario surgió en los años 60, cuando éste, en opinión de Peter Childs (2000: 14), ya había finalizado. A su vez, este crítico establece los orígenes del modernismo en la última década del siglo XIX, encontrando su apogeo justo antes de la Primera Guerra Mundial, con figuras como Eliot, Joyce o la propia Mansfield, a la que menciona, y trazando su final en torno al año 1930 (Ibid.: 18), frente a la opinión de Bonnie Kime Scott (1990: 6), que señala el año 1940 como el final de este movimiento tras la muerte de figuras como Lawrence, Mansfield o Yeats, y las de Woolf o Joyce en 1941. En cualquier caso, a pesar de esta fluctuación en torno a la duración del modernismo, siguiendo la cronología literaria canónica, Mansfield se ubicaría dentro de este paradigma literario, puesto que nació en 1888 y murió en 1923.

Si el modernismo ofrece cierta resistencia a su delimitación cronológica, el postmodernismo se muestra aún más rebelde, y las divergencias de la crítica para trazar

² Ver el subapartado 1.1.1. de nuestra introducción, donde reivindicamos el papel innovador de Mansfield frente al tradicionalmente atribuido a Woolf.

sus orígenes y duración fluctúan más que en el modernismo. Aunque figuras como Vidal (1989: 16), Hans Bertens (1995: 3) o Jean-François Lyotard (1984: 3) trazan los inicios de este movimiento a finales de los años 50 (en autores como Irving Howe o Harry Levin), cuando el proceso de reconstrucción tras la II Guerra Mundial ha concluido y comienza, en palabras de Lyotard, “la condición postmoderna”, otras como Linda Hutcheon (1988: 57), Walter Truett Anderson (1996: 7), Stephen Best y Douglas Kellner (1997: 11) o Tim Woods (1999: 13) sitúan sus comienzos en los años 60, como resultado de lo que Hutcheon denomina “política molecular” (1988: 57), que conduce a una perspectiva de descentralización y fragmentación. Thomas Carmichael y Alison Lee (2000: 4) ofrecen una visión conciliadora de estas dos perspectivas sobre el origen del postmodernismo, según la cual este movimiento se inicia en Europa, particularmente Francia, a finales de los años 50, tras el proceso de reconstrucción de Europa, en un clima postestructuralista,³ mientras que en Norteamérica tiene lugar en los años 60, coincidiendo con el fin del imperialismo americano y tratándose, en palabras de Fredric Jameson, del primer estilo norteamericano universal (cfr. en Best y Kellner, 1997: 4).

A su vez, otro frente crítico defiende que los orígenes del postmodernismo se remontan a finales de los años 30, principios de los 40. Ésta es la opinión de Best y Kellner (1997: 17), que, a pesar de hablar de un postmodernismo que adquiere fuerza en los años 60, conciben que la ruptura con el modernismo se empieza a fraguar en los 40, opinión que comparten Ihab Hassan (1987: 88) y C. Barry Chabot (1991: 24), que hablan de 1928 y septiembre de 1939, respectivamente. Hassan menciona a autores como Federico de Onís (1934) o Dudley Fitts (1942) que, ya en los años 40, llevan a cabo una reacción moderada contra el modernismo, aunque el propio Hassan no utiliza el concepto de “postmodernismo” hasta 1971. Woods (1999: 3) ofrece una explicación para esta indeterminación de los orígenes del postmodernismo, al afirmar que este movimiento rechaza la idea de detectar unos orígenes claros.

En lo que no existe una gran divergencia de opiniones es en reconocer a las figuras más representativas del postmodernismo. La más destacada en su vertiente europea es Lyotard, siendo éste el primero en introducir en Europa dicho concepto que adopta de los sociólogos y críticos americanos, estableciendo, de este modo, la unión entre el postmodernismo y el postestructuralismo del que él mismo era una figura reconocida (Lyotard, 1984: xxiii). Mientras tanto, el propulsor de la variedad americana,

³ El concepto de postestructuralismo, íntimamente ligado al de postmodernismo, lo tratamos en el apartado 1 del Capítulo III.

considerada como el postmodernismo “original”, es Richard Rorty. Hassan (1987: 84) ofrece una lista muy significativa de las figuras más destacadas dentro del postmodernismo en sus diferentes vertientes: Jacques Derrida y Lyotard en filosofía; Michel Foucault en historia; Jacques Lacan en psicoanálisis; Jean Baudrillard y Jürgen Habermas en filosofía política; Roland Barthes y Julia Kristeva en teoría literaria. Independientemente de que los orígenes del postmodernismo se ubiquen a finales de los años 30 o 50, Mansfield, en cualquier caso, estaría cronológicamente fuera de este movimiento y dentro del modernismo.

2. DEBATE ONTOLÓGICO: MODERNISMO Y POSTMODERNISMO

Sin embargo, anticipamos el rechazo del tiempo lineal y cronológico en Mansfield y su defensa de un tiempo cíclico y repetitivo, que desarrollamos en el Capítulo XII, el cual nos ayudará a escapar de las restricciones terminológicas de la cronología que acabamos de reseñar, y justificar la posibilidad de que determinadas filosofías y prácticas literarias trasciendan una época concreta y existan, al menos de forma incipiente, en otras anteriores o posteriores. Éste es el caso del postmodernismo que trazamos en Mansfield y que, consideramos, empezó a fraguarse en esta autora incluso antes de que dicho movimiento existiera como tal. Para justificar esta flexibilidad entre un movimiento literario y la época en la que canónicamente se ubica, distinguimos entre una serie de conceptos que, a menudo, se han venido confundiendo.

Con respecto al modernismo, hemos de distinguir tres etiquetas léxicas que se suelen emplear indiscriminadamente, pero que, usadas apropiadamente, sirven para distinguir un movimiento artístico del período en que se da. Estas etiquetas son “moderno”, “modernidad” y “modernismo”. Para aclarar su uso, recurrimos a las percepciones de Art Berman (1994: 3-9) y Childs (2000: 1-17). El término “moderno”, que alude a un concepto temporal, se puede utilizar con un alcance más amplio o más reducido: en el primer caso, hace referencia al período desde el siglo XVI en adelante; en el segundo, se restringe únicamente al concepto de *avant-garde* y, por tanto, a la primera mitad del siglo XX, frente al término de “contemporáneo”, que cubriría desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. El concepto de “modernidad” alude a la situación socioeconómica, o estilo de vida, caracterizado por el proceso de industrialización, urbanización, secularización y desintegración de valores totalizadores de épocas pasadas. En opinión de Berman, se trata de una era de racionalidad o empirismo iniciada a

mediados del siglo XVIII. Finalmente, el concepto de “modernismo” señala el movimiento estético de finales del siglo XIX, principios del XX, caracterizado por combinar elementos del expresionismo, imagismo, surrealismo, futurismo, impresionismo y formalismo, y por oponerse frontalmente a la situación socioeconómica donde surge, tratándose, por tanto, de la desconstrucción de la propia modernidad (Berman, 1994: 8). El concepto de modernismo, pues, a pesar de aludir inequívocamente a una tendencia artística, supone una noción temporal que lo ubica en la primera mitad del siglo XX.

Esta distinción entre el movimiento artístico y el período en que se da (“modernismo”/“modernidad”) es extrapolable al hablar de postmodernismo. Críticos como Bertens (1995: 40), Woods (1999: 8) o Gerard Delanty (2000: 1) conciben el postmodernismo no como un concepto cronológico, sino como un espíritu o una serie de valores que ya existían anteriormente al período que hoy conocemos como tal, y que, de este modo, pudieron ser anticipados, ya no sólo por el modernismo, sino por movimientos anteriores. En este sentido, la distinción entre “postmodernidad” y “postmodernismo” planteada por autores como Woods resulta muy útil para entender el carácter extrapolable del postmodernismo a autores y autoras pertenecientes a períodos anteriores. Woods (1999: 19) concibe la “postmodernidad” como nuestra condición socioeconómica, política y cultural, mientras que define el “postmodernismo” como “the broad aesthetic and intellectual projects in our society, on the plane of theory”. De esta forma, estableciendo una clara diferenciación entre un período histórico y socioeconómico y la filosofía imperante en el mismo, podemos reconocer dicha filosofía en otra época distinta que presente rasgos similares, a pesar de que el entorno social sea diferente. Esto explica que, como afirma Hassan (1987: 89), autores antiguos puedan ser postmodernos, mientras que otros más jóvenes no lo sean necesariamente. El testimonio de este crítico anticipa nuestra premisa de que los movimientos literarios no son compartimentos estancos reconocibles únicamente en el período al que se atribuyen:

Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeated to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern, at once. And an author may, in his or her own life, easily write both a modernist and a postmodernist work (Ibid.: 88).

Aclaradas estas diferencias entre “modernismo”/“modernidad” y “postmodernismo”/“postmodernidad”, en el caso de Mansfield nuestra intención es disociarla de la

modernidad de la que forma parte, irremediabilmente, por su nacimiento y condición histórico-social, para visualizar una serie de valores que trascienden este período histórico y la aproximan a una filosofía de la composición y de la percepción cercana al movimiento artístico asociado con la segunda mitad del siglo XX. De este modo, aunque Mansfield está estrechamente ligada a la modernidad, participa de rasgos tanto modernistas como postmodernistas, ocupando una posición única dentro de la literatura anglosajona.

Además de esta distinción terminológica que nos permite disociar contexto histórico-social de tendencias artísticas, nos sumamos al prolífico debate que cuestiona la independencia del postmodernismo con respecto a su antecedente modernista. En este sentido, la mayoría de la crítica concibe aquel movimiento como una mera continuación del modernismo, caracterizado por una radicalización de sus valores más destacados. No se trata, pues, de un movimiento distintivo, sino de una prolongación del modernismo, que, si bien reacciona contra él en determinados aspectos, en general comparte con su “progenitor” una base teórica de partida. La lista de críticos/as que defienden una continuidad entre modernismo y postmodernismo es interminable. Podemos destacar figuras como Chabot (1991: 37), que pone en tela de juicio la emergencia de un movimiento denominado “postmodernismo” al que considera una mutación o desarrollo tardío dentro del modernismo, o críticos como Peter Koslowski (1991:147), Von Heide Zieger (1991: 292), Charles Jencks (1996: 27), Best y Kellner (1997: 25-7) o Richard Murphy (1999: 2-3), que defienden por igual la consideración de que el postmodernismo constituye una intensificación de los elementos ya existentes en el modernismo, si bien, por supuesto, todos ellos dejan un margen de diferenciación entre ambos.

Por tanto, la idea básica es que, como afirma Adolfo Sánchez Vázquez (1990: 5), existe una “interdependencia” entre estos movimientos e incluso, como matiza Woods (1999: 6), la relación entre ambos “is something more akin to a continuous engagement, which implies that postmodernism needs modernism to survive, so that they exist in something more like a host-parasite relationship”. Uno de los pilares básicos del postmodernismo, Lyotard (1984: 79), establece los lazos inseparables entre ellos al afirmar tajantemente que “[a] work can become modern only if it is first postmodern. Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant”. El ejemplo que ofrecemos en nuestro trabajo será el de Mansfield, que puede plantear algunos problemas en su consideración como postmodernista. Sin embargo, a la luz de esta continuidad que la crítica establece entre modernismo y

postmodernismo, y siguiendo la opinión de Umberto Eco (1996: 31), que concibe el postmodernismo como un término “increasingly retroactive”, no resultará complicado estudiar aquellos aspectos en los que esta autora anticipa el postmodernismo, si bien, debido a su temprana muerte y, al contrario que Woolf, no dispuso del tiempo necesario para radicalizar dichos aspectos en su trabajo y materializar su tendencia postmodernista. Estamos hablando, pues, de un postmodernismo incipiente en esta autora.

3. LA MARGINALIDAD EN EL POSTMODERNISMO

3.1. Concepto

Puesto que, según explicábamos en la introducción al presente trabajo, la marginalidad constituye el vínculo de unión de los tres grandes bloques que analizamos con relación a la escritura de Mansfield (postmodernismo, feminismo y relato corto), comenzaremos señalando la importancia de este aspecto en el movimiento que nos ocupa en estas líneas: el postmodernismo. Numerosos/as críticos/as coinciden en presentarlo como aquel movimiento que lleva consigo, en palabras de Lyotard (1984: 60), un proceso de “deslegitimación” de las denominadas “grandes narrativas” para dar paso a la “pequeña narrativa”, narrativa marginal o *petit récit*, que se convierte, por tanto, en la forma básica. Así, como afirma Greenberg (1991: 48-9), el postmodernismo se percibe como “the retreat from the major to the minor: the hailing of the minor as major”, sugiriendo que el modernismo se asocia con un arte de élite frente al carácter minoritario y marginal que supone el postmodernismo. En palabras de Anderson (1996: 17), éste conlleva el final de la denominada “[h]igh, capital-C culture or ‘Grand Hotel’”, dando paso a la multiplicidad de las voces marginales, opiniones que comparten Julia Kristeva (1991: 8), Myra Mendible (1999: 74) y Simon Dentith (2000: 161). Este último ofrece una de las claves para entender la predisposición de Mansfield hacia la marginalidad, pues distingue la tendencia de la cultura contemporánea hacia ella frente al elitismo del modernismo “masculino”. Como veremos en el Capítulo VII, precisamente el cultivo de una vertiente diferente a la del modernismo canónico masculino conducirá a Mansfield a esta marginalidad y la catapultará al postmodernismo que rastreamos en ella.

No obstante, a pesar de reconocer esta defensa de la marginalidad en el postmodernismo, algunas voces nos avisan de su doble filo. Si bien éste acoge las pequeñas narrativas, o narrativas consideradas “menores” por el canon literario dominante, no logra disociarse completamente de esta cultura, hasta tal punto que hay quienes

lo consideran cómplice del sistema patriarcal, e incluso un movimiento estrechamente vinculado al machismo del sistema.⁴ En este sentido, Woods (1999: 13) reconoce que, a pesar de que las voces marginales encuentran representación en este movimiento, permanece dominado por lo masculino en muchas áreas; Elizabeth Wheeler (1993: 215), habla de una paradoja en el postmodernismo al descentrar la autoridad pero mantener cierto elitismo; y Philip Brian Harper (1994: 11) distingue varios tipos de postmodernismo, y afirma que algunos dejan de lado la marginalidad. Por todo esto, aunque hemos seleccionado esta perspectiva teórica para ilustrar algunos puntos fundamentales en Mansfield, consideramos conveniente complementar dicha aproximación con una orientación feminista, a la que dedicamos la segunda parte de este trabajo, para asegurarnos que este discurso marginal es escuchado y atendido, en particular el grupo de las mujeres, que ocupa un lugar privilegiado en la narrativa de Mansfield.

3.2. Subversión socio-política

3.2.1. Debate: modernismo/postmodernismo

Ligado a este concepto de marginalidad central al postmodernismo, hemos de atender a la proyección socio-política que surge en aquellas producciones literarias que, al adoptar el punto de vista de la marginalidad, se enfrentan, ya sea directa o indirectamente, al sistema socio-político imperante para criticarlo y promover algún tipo de cambio o concienciación sociales. Así, hemos de revisar la gran diferencia que la mayoría de la crítica distingue entre el modernismo, con su proyección apolítica, formalista y experimental, y la transcendencia política y social del postmodernismo, si bien encontramos voces disonantes como Sánchez Vázquez (1990: 12-13) o Bertens (1995: 3-4), que refieren el carácter apolítico de ambos movimientos. Entre quienes propugnan la postura mayoritaria, destacan figuras como Jameson que, en su prólogo a la “Biblia” de Lyotard (1984: xvi, xx), percibe el modernismo como centrado únicamente en lo experimental y lo nuevo, y a su mentor como más cercano a este movimiento, simbólico y protopolítico, que al postmodernismo, caracterizado por desarrollar una acción política genuina. Vidal (1989: 13, 15) reconoce igualmente la multi-disciplinariedad del postmodernismo y su dimensión social, frente a la filosofía del arte por el arte característica del modernismo.

⁴ Sobre este aspecto, ver el apartado 3 del Capítulo VI.

Sin embargo, es Hutcheon (1988: 4) quien representa más abiertamente el epítome de la tendencia de despolitización de este último al afirmar:

what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political, [a movement that] rethink[s] modernism's purist break with history. This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society.

Esta crítica insiste en el carácter meramente purista y formalista del modernismo al considerar que, de este movimiento, el postmodernismo hereda sus exploraciones del lenguaje y su reflexividad, mientras que lo trasciende en su historicismo y su proyección social (1991a: 15). No obstante, a pesar de mencionar la opinión de Terry Eagleton, que considera que el modernismo en general ignora el aspecto político (cfr. en *Ibid.*: 218), Hutcheon reconoce una incipiente preocupación política en algunos autores modernistas, como Pound, Céline o Yeats, de la cual surge la preocupación política explícita del postmodernismo. Por ello, distingue entre “high modernism”, de tendencia formalista clara, y *avant-garde* histórico, donde la preocupación socio-política empieza a fraguarse, aunque sea implícitamente (*Ibid.*). Murphy (1999: 5) ofrece esta misma distinción al definir el movimiento *avant-garde* como una fase más radical y avanzada del modernismo, distinguida por su orientación ideológica y abiertamente política, frente al carácter formal, estéticamente purista y “sutilmente” tradicional del modernismo canónico. En opinión de este crítico, el modernismo malgasta toda su energía innovadora en aspectos formales y lingüísticos, pensando ingenuamente que dichas innovaciones ejercerán un efecto secundario palpable en las estructuras sociales (*Ibid.*: 253).

Otras figuras críticas, tal vez considerando esta dicotomía de Hutcheon y Murphy entre “modernismo alto” y “*avant-garde* histórico”, reconocen abiertamente el potencial político del modernismo frente a la concepción purista del mismo. En este sentido, Harper (1994: 20) considera que no es sólo en la experimentación estilística donde el postmodernismo continúa la línea inaugurada por la cultura modernista, sino también en el comentario socio-filosófico implícito en la mayor parte de la empresa modernista. Lo mismo opina Gabriele Schwab (1994: 17), que también reconoce este rasgo en el modernismo:

modernism appears no longer as a unified aesthetic and aestheticizing movement of esoteric (if not reactionary) writers, but as a diverse and heterogeneous cultural practice

that not only reflects the larger trends of its own time but also resists them and works towards shaping new ones.

De estas argumentaciones obtenemos una clara conclusión: la proyección político-social del postmodernismo frente al formalismo generalizado del modernismo canónico. En un punto intermedio entre ambos, habríamos de ubicar el *avant-garde* histórico que anticipa la subversión político-social explícita del postmodernismo. Aunque estudiaremos con detalle este tipo de subversión en los Capítulos VIII y IX de esta tesis, queremos sugerir, desde el principio, esta proyección socio-política de la escritura de Mansfield en los capítulos dedicados al postmodernismo. Además, esta disociación del modernismo canónico frente al *avant-garde* histórico nos será de gran utilidad para explicar, en el Capítulo VII, el distanciamiento de la escritura de Mansfield respecto del primer tipo de modernismo, o modernismo canónico masculino, en su desarrollo de lo que denominaremos un “modernismo femenino”.

3.2.2. Debate postmodernista

Sin embargo, centrándonos ya únicamente en esta proyección dentro del postmodernismo, también existen divergencias en la consideración del mismo como un movimiento de implicación política. Raman Selden et al. (1997: 204) hablan de dos corrientes que polarizan este debate político dentro del postmodernismo: por un lado, la representada por figuras como Hutcheon, que retienen una función política para la ficción postmodernista “in so far as it both inscribes itself and also intervenes in a given discourse and ideological order”; por otro, otras figuras que ven este movimiento como comprometido en un mundo de juego apolítico. Se trataría, pues, de dos posturas claramente diferenciadas entre quienes observan en el postmodernismo una intención subversiva seria y consistente, y quienes únicamente perciben el carácter lúdico del mismo. Entre los defensores de la primera tendencia, encontramos figuras como Wheeler (1993: 204, 207), mientras que entre los propulsores del simple carácter lúdico podemos citar a Rorty (1997: 36) que, con su peso contundente dentro del ámbito académico norteamericano, se muestra bastante crítico con figuras postmodernistas como Heidegger, Derrida o Foucault, negando las implicaciones políticas de sus disertaciones.

En cualquier caso, la posición adoptada por Hutcheon nos parece la más razonable, puesto que contempla una interacción armónica de los dos extremos

distinguidos en este debate. En su opinión, este tipo de narrativa no se limita al formalismo o experimentación técnica masivos que marcaron al modernismo literario como mayoritariamente “apolítico”; tampoco se centra exclusivamente en la proyección social sin prestar atención a aspectos formales. Así, esta crítica (1988: 181) concluye que “[p]ostmodern fiction – like Brecht’s drama – often tends to use its political commitment in conjunction with both distancing irony and technical innovation”. Para dismantelar el constructivismo de los valores culturales y, por tanto, dar el primer paso hacia esta subversión socio-política postmodernista, Hutcheon, partiendo de los conceptos anteriormente teorizados por Bajtín y Brecht, propone un proceso que denomina “dedoxification”, y define como “a site of de-naturalizing critique”. Hutcheon (1991a: 2-3) explica que “the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ [...] are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us”.

En nuestra argumentación, proponemos acuñar el término de Hutcheon en español, que traducimos, con el consentimiento de la autora, como “desdogmatización”, pues su palabra viene del griego *doxe*, que significa “dogma”, y consideramos que su acción supone dismantelar los dogmas que el sistema imperante ha transmitido a sus súbditos desde antaño; por ello, nos parece un término muy útil para nuestra crítica de la ideología que se esconde tras la apariencia inofensiva del lenguaje y el sujeto. La proyección política del postmodernismo radica, por tanto, en esta acción de exponer el carácter artificial de nuestra sociedad y de todos los elementos que la componen. En este sentido, resulta significativo que Hutcheon (1988: 73) no considere el postmodernismo como un movimiento de acción revolucionaria radical, sino como un primer paso hacia una concienciación colectiva y un futuro cambio que todavía ha de fraguarse, afirmando que:

The theory and practice of postmodern art has shown ways of making the different, the off-center, into the vehicle for aesthetic and even political consciousness-raising, perhaps the first and necessary step to any radical change [...]. I do not think that postmodernism is that change, but it may presage it. It may be an enabling first stage in its enacting of the contradictions inherent in any transitional moment: inside yet outside, complicitous yet critical.

Como veremos en capítulos sucesivos, con su proyección política sutil pero sostenida y mordaz, Mansfield trasciende el carácter purista y experimental atribuido al

modernismo canónico y promueve, aunque de forma aparentemente imperceptible e incipiente, el carácter irónico y político del postmodernismo.

3.3. Rasgos postmodernistas

Atendiendo a este discurso marginal y su subversión socio-política, presentes en el postmodernismo, y sobre los que reincidiremos en nuestra aproximación feminista y estudio del relato corto posteriores, a continuación sistematizamos los elementos postmodernistas que analizaremos en nuestra consideración de Mansfield como una de ellas, explicándolos desde esta perspectiva marginal. Hemos seleccionado una serie de rasgos básicos, distinguidos por una de las figuras críticas más destacadas en la aplicación del postmodernismo al ámbito literario, Hassan (1987: 168-72). Para plasmar la multiplicidad que caracteriza este movimiento artístico, este crítico enumera nueve de sus rasgos fundamentales; a saber:

- (1) la fragmentación, idea que proviene de los conceptos de *montage* y *collage*;
- (2) la descanonización, con una revalorización de las *petites histoires* frente a las tradicionales obras canónicas;
- (3) la consideración del sujeto o individuo como una ficción, idea que procede de Nietzsche;
- (4) el rechazo de la representatividad y la mimesis y un triunfo de la superficialidad;
- (5) la presencia ubicua de la ironía y la autorreflexividad;
- (6) el hibridismo de diversos géneros literarios, la carencia de definiciones y la parodia;
- (7) los conceptos de carnaval y polifonía derivados de Bajtín;
- (8) la participación activa del público lector y la idea de performatividad;
- (9) la construcción de la realidad por medio del lenguaje.

En nuestro estudio de Mansfield como escritora que anticipa el postmodernismo y que, por tanto, refleja en su obra rasgos incipientes de este movimiento, hemos agrupado las nueve características que distingue Hassan en cuatro grandes apartados, cada uno de los cuales desarrollamos en los capítulos sucesivos. Nuestra intención en reagrupar estas características postmodernistas persigue dos objetivos fundamentales, además de demostrar su asociación con la marginalidad: sistematizar todos estos rasgos que

distingue Hassan y enfatizar los que consideramos más representativos de este movimiento. Hemos de aclarar, sin embargo, que la mayoría de los rasgos distinguidos por este crítico como propios del postmodernismo se dan igualmente en el modernismo, aunque con diferencia de matices, que explicaremos a lo largo de nuestro análisis. Una vez más, esta existencia de rasgos coincidentes, que tan sólo difieren en la mayor radicalización que el postmodernismo lleva a cabo, nos indica la fragilidad de la línea que separa ambas perspectivas. En el caso de Mansfield, demostraremos que no sólo anticipa incipientemente rasgos postmodernistas, sino que algunos de ellos se aproximan más a la radicalización propia del postmodernismo que al modernismo, mientras que otros, a pesar de anticipar el primero, mantienen la serenidad propia del modernismo, lo cual hace que esta autora ocupe un lugar privilegiado dentro de ambos cánones literarios, y no sólo dentro del modernista.

El primer rasgo postmodernista que, demostraremos, existe en la obra de Mansfield es la delineación de sus personajes como sujetos escindidos. En el capítulo que dedicaremos a este rasgo, aludimos a las características 1, 3 y 8 de Hassan; es decir, la fragmentación del sujeto humano en lugar del individuo cartesiano con plena autonomía, la consideración del individuo como una ficción y la idea de performatividad, puesto que tanto la autora como sus personajes construyen constantemente sus personalidades como si estuviesen actuando en un teatro. La asociación de este rasgo postmodernista con la marginalidad radica en su distanciamiento del individuo cartesiano, canónico y coherente, y en su defensa de un sujeto fragmentado y caótico, donde tienen cabida tanto rasgos considerados canónicos como marginales. Así, la marginalidad de Mansfield como figura colonial, femenina, infantil y, a veces, incluso bisexual tienen cabida en el sujeto escindido que ilustra en sus relatos.

El segundo rasgo postmodernista que destacamos es la idea de lenguaje y dogmatismo con el fin de dismantelar la opresión que genera este instrumento al servicio de un sistema dictatorial y patriarcal que controla indirectamente a sus “súbditos”. En este capítulo, tratamos el rasgo 9 de Hassan, que supone la construcción de la realidad por medio del lenguaje; el 5, para demostrar como la autorreflexividad en un relato contribuye a llamar nuestra atención sobre la artificialidad del lenguaje; y el 8, cuando, al hablar de la estrategia del silencio en Mansfield, reconocemos la importancia de nuestra participación activa para deducir significados ocultos y subversivos. Por tanto, este apartado constituye otra herramienta utilizada por figuras marginales para dismantelar el

poder limitador del sistema, especialmente en la discriminación de quienes se ubican en los márgenes.

En tercer lugar, encontramos la intertextualidad, o la alusión a textos ya existentes, con diversas finalidades como la paródica o la continuadora. En el caso de Mansfield, su intención será, como veremos, fundamentalmente paródica y crítica y, por tanto, subversiva, encontrando, una vez más, su conexión con la marginalidad y el ataque frontal a los modelos canónicos. En este apartado consideramos los rasgos 1, 2 y 7 de Hassan, pues demostramos la fragmentación que supone la práctica de la intertextualidad al mezclar referencias de otros textos con las propias del autor; la descanonización que este proceso conlleva, puesto que estos escritores son percibidos como meros artífices de *collages* y no como creadores originales; y la polifonía, que resulta de la combinación de diversos textos con sus diversas voces. Todos estos rasgos facilitan la entrada en el texto de las voces marginales.

Finalmente, estrechamente vinculado a la intención subversiva que venimos anticipando en Mansfield, analizamos el papel de la parodia en esta autora, que enlaza con el rasgo 6 de Hassan. Como demostramos en el capítulo correspondiente, la parodia siempre ha sido percibida como un género menor, basado en la imitación subversiva de otro género existente y, por tanto, como una herramienta apropiada para las voces marginales en su intento por demostrar la discriminación que sufren por el sistema dominante. Éste será el caso de Mansfield, que recurre a dicha estrategia para denunciar, especialmente, la situación de la mujer en una sociedad tan patriarcal como la de principios de siglo, aún cuando ella misma arrastra los valores tradicionales de la época victoriana.

Nuestra selección de la marginalidad como punto de unión de todos los rasgos postmodernistas que aplicaremos, así como del resto de aspectos que trataremos en las partes II y III de nuestra tesis, nos conduce a la adopción de un tipo concreto de postmodernismo. Tradicionalmente se han distinguido dos variedades del mismo, dependiendo del grado de subversión que conlleven. Best y Kellner (1997: 27) sistematizan estas dos vertientes al hablar de un postmodernismo “oposicional” con un ataque serio y continuo contra la sociedad y la cultura dominantes, y otro “lúdico”, irónico y basado en el juego. Patricia Waugh (1998: 182-92), a su vez, recurre a otra terminología para aludir a estas mismas variedades, distinguiendo entre un postmodernismo “fuerte”, destructivo primero y reconstructivo después, con figuras como Nietzsche, Lyotard o Rorty, que perciben la revolución del mundo que nos rodea por

medio de la palabra y la ironía; y otro “débil”, que todavía percibe un sujeto coherente, como Heidegger, Gadamer o McIntyre. Adoptando la terminología de estos/as críticos/as, en nuestro estudio recurriremos a un postmodernismo “oposicional” y “fuerte”, caracterizado por su defensa de los aspectos marginales que se materializa en una trascendencia política y social, y en un ataque serio contra el sistema dominante mediante el uso de la ironía y la parodia, seriedad que retoma de su lazo todavía vivo con el modernismo.

4. CONCLUSIÓN

En este capítulo introductorio a la primera parte de nuestra tesis, hemos sentado la base teórica para disociar a Mansfield de su asimilación directa con el movimiento modernista. Tras establecer la diferencia entre “modernismo”/“modernidad” y “postmodernismo”/“postmodernidad”, hemos demostrado cómo un/a escritor/a puede recurrir a una filosofía y tendencia artística diferentes de las que se están cultivando en el momento histórico que le ha tocado vivir. Igualmente, hemos demostrado la fragilidad de la línea que separa modernismo de postmodernismo, y de qué manera la mayoría de la crítica no encuentra diferencias sustanciales entre ambos, considerando el primero como una prolongación del segundo. Antes de atender a los rasgos postmodernistas que aplicaremos al estudio de Mansfield, hemos partido del concepto de marginalidad, central en esta autora, y su conexión con la subversión socio-política que pondrá en práctica en su obra. Nos encontramos, por tanto, en una posición idónea para abordar los cuatro rasgos postmodernistas más destacados, cuya existencia demostraremos en la obra de Mansfield en los capítulos sucesivos.

