

## ***1. INTRODUCCIÓN: “INDETERMANENCIA”***

Para entender el sujeto escindido del postmodernismo como un ente complejo, caótico e inabarcable, hemos de remontarnos a los orígenes y definición de este movimiento, comprobando, con ello, que la materialización de estos dos aspectos iniciales resulta ser poco más que un espejismo, cuya conceptualización se convierte en una empresa perdida. Si ahondamos en esta falta de sistematización, encontramos una cierta coherencia entre la indeterminación de los conceptos del postmodernismo y el tipo de sujeto que desarrolla, tan escurridizo éste como el propio movimiento que lo teoriza. Por ello, hemos seleccionado el término “indetermanencia”, propuesto por Hassan, para caracterizar la intangibilidad de este movimiento y partir de un concepto introductorio que nos conducirá a la explicación del sujeto escindido postmodernista que nos ocupa. Este término constituye un neologismo que combina dos significados básicos: indeterminación e inmanencia. Como aclara este crítico (1987: 93), el primer significado conlleva:

ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimization.

A su vez, el segundo significado, la inmanencia, supone continuos procesos e interacciones (Ibid.: 94). Se trata, pues, de un concepto que combina la fluidez y la indeterminación con una tendencia hacia la inmanencia, o continua repetición de esta interacción. En este sentido, la “indetermanencia” del postmodernismo presume una imposibilidad de ofrecer definiciones claras, un continuo proceso deconstructivo y subversivo y una inexistencia de verdades categóricas, pues existe constantemente una confrontación entre intereses opuestos (entiéndase lo canónico frente a lo marginal). No obstante, aunque el concepto de inmanencia alude a la eterna repetición de esta problemática, presupone, a su vez, la existencia de una realidad fija y perenne que, según veremos, el postmodernismo teoriza bajo la etiqueta de “lo sublime”.<sup>1</sup> En cualquier caso, trascendiendo esta verdad eterna que el postmodernismo no puede demostrar, la indeterminación impregna sus orígenes y definición.

---

<sup>1</sup> Ver apartado 2.2. del presente capítulo.

La “indetermanencia” del postmodernismo se observa, inicialmente, en la detección de sus orígenes. Ya veíamos en el apartado 2 del Capítulo I la falta de acuerdo entre la crítica para detectar el comienzo y duración de este movimiento. Lo mismo puede decirse del concepto de “postmodernismo”, que sintetiza la ambigüedad que caracteriza este movimiento. La crítica coincide en apuntar la imposibilidad de definirlo, pues se alza como uno de los términos más escurridizos y versátiles de nuestra era. Woods (1999: 3) lo denomina “buzzword”, afirmando que, en su amplia recepción popular, es una palabra vaga y nebulosa (“*portmanteau*”), utilizada para referirse a todo lo que es “más moderno que lo moderno”, tratándose de un concepto que ha adquirido una inestabilidad semántica como resultado de su indeterminación e inseguridad. Así, la crítica postmodernista lo percibe como un significante que rechaza cualquier definición, tratándose de una etiqueta carente de significado e indefinible; ésta se caracteriza por una movilidad extrema que Anderson (1996: 3, 9) denomina “multiphrenia”, concibiendo el postmodernismo como “a puzzling, uppity term”, una palabra que utilizamos “until we have decided what to name the baby”. A su vez, la multiplicidad y el vacío que se esconden tras este término han sido reconocidos por figuras como Vidal (1989: 11-12), Chabot (1991: 38), Bertens (1995: 3), Assiter (1996: 2) o Best y Kellner (1997: 23). Dicha multiplicidad ha conducido a críticas como Monika Kilian (1998: 17) a denominar este movimiento como “[an] anything goes approach”.

Ante la imposibilidad de definirlo, Hutcheon (1991a: 15) propone concebir el postmodernismo no tanto como un concepto, sino como una problemática; es decir, como una serie de preguntas heterogéneas pero interrelacionadas, caracterizadas por ofrecer no una respuesta unitaria, sino polivalente. En este sentido, recurre a un término dinámico (“poetics”) en su estudio del postmodernismo, que explica de la siguiente manera:

I clearly would not want to fall into the trap of suggesting any “transcendental identity” [...] or essence for postmodernism. Instead, I see it as an ongoing cultural process or activity, and I think that what we need, more than a fixed and fixing definition, is a “poetics,” an open, ever-changing theoretical structure by which to order both our cultural knowledge and our critical procedures. This would not be a poetics in the structuralist sense of the word, but would go beyond the study of literary discourse to the study of cultural practice and theory (1988: 13-14).

Presenta el postmodernismo como un movimiento fundamentalmente crítico sin un mensaje claro aparte de su tendencia a cuestionar indefinidamente, destinado, por tanto, a

la duda y a la eterna búsqueda. Hutcheon (Ibid.: 42) aclara el carácter inconcluso del postmodernismo al afirmar que éste se caracteriza por la contradicción, ofreciendo sólo preguntas, nunca respuestas definitivas.

## **2. EL SUJETO ESCINDIDO**

### **2.1. Debate dialógico: sujeto y máscara**

La ambigüedad que caracteriza el postmodernismo como movimiento intelectual se proyecta automáticamente en su percepción del ser humano. Para entender el sujeto escindido del postmodernismo, eje axial del presente capítulo, hemos de remontarnos al debate existente entre “sujeto” e “individuo”. Este debate ontológico sobre la identidad humana, que había perseguido a numerosos pensadores desde los orígenes de la civilización occidental, adquiere un carácter más conspicuo y distintivo en el modernismo y en su posterior evolución hacia el postmodernismo. Anthony Giddens (1991: 75) no se equivoca al afirmar que la búsqueda de la identidad es un problema moderno que, tal vez, tiene sus orígenes en la individualización occidental, a lo que añade que “in pre-modern times our current emphasis on individuality was absent. The idea that each person has a unique character and special potentialities that may or may not be fulfilled is alien to pre-modern culture”. En este sentido, la preocupación excesiva por descubrir la subjetividad humana se empieza a observar en el romanticismo y en los movimientos esteta y decadente, aunque es a partir del modernismo cuando este debate adquiere una proyección universal y se convierte en el eje central del pensamiento y las manifestaciones culturales occidentales.

Para entender la nueva proyección que este debate adopta a partir del modernismo, hemos de recurrir a una diferenciación fundamental entre los conceptos de “individuo” y “sujeto”. El primero aparece íntimamente ligado al humanismo de Descartes y, más tarde, al de Jean Paul Sartre. En este sentido, el “individuo” cartesiano era una entidad soberana, completa y racional. Como tal, hacía uso del lenguaje como el instrumento que le permitía *reflejar* el mundo exterior. Así, esta herramienta lingüística se concebía como un arma transparente que proporcionaba una representación mimética del mundo, inofensiva en tanto que se limitaba a reproducir lo que ya estaba creado. En radical oposición a esta corriente humanista, el postestructuralismo da vida a su “sujeto”, incompleto y polivalente, y afirma que el lenguaje no es un instrumento inocente, sino que dispone de su propia autonomía, por lo que no *refleja* la realidad, sino que la *crea*.

En este sentido, el lenguaje crea al sujeto y, detrás de esta poderosa arma, se esconde el invencible aparato de la sociedad.<sup>2</sup>

El término “sujeto”, por tanto, ya no alude a un ser soberano y unívoco, sino que nos ayuda a concebir la realidad humana como una construcción. Éste se alza como un receptáculo de multiplicidad que adquiere su identidad por medio del poderoso aparato del lenguaje. Paul Smith (1988: xxxv) ofrece unas definiciones bastante aclaradoras sobre los dos conceptos que venimos analizando:

- (1) *individuo*: “the illusion of a whole and coherent personal organization”;
- (2) *sujeto*: “the term inaccurately used to describe what is actually the series or the conglomerations of *positions*, subject-positions, provisional and not necessarily infeasible, into which a person is called momentarily by the discourses of the world that he/she inhabits”.

A su vez, Jorge Sacido Romero y Margarita Estévez Saá (2001: 209-10) concluyen:

The commonsensical notion of the individual’s identity as a given gradually gave way to the notion of “subjectivity.” To say that “individuals” were becoming “subjects” at this stage implies that human beings were conceived less and less as unified centres of control or *cause efficiens* of meaning, and more and more as effects of determining factors such as history, society, and culture.

Para justificar el éxito del concepto de individuo cartesiano en el mundo occidental, en su prólogo a *The Postmodern Condition* de Lyotard, Jameson (1984: ix) distingue dos grandes “mitos” sobre la individualidad que se pueden concebir como orígenes de este concepto unívoco y soberano. El primero, donde Jameson ubicaría a Lyotard, lo constituye “la liberación de la humanidad”, que ejercita un movimiento político y activista, siguiendo la tradición de la Revolución Francesa y del siglo XVIII francés, mediante el cual el individuo puede conseguir hipotéticamente su liberación. El segundo mito aparece representado por “la unidad especulativa de todo conocimiento”, que se alía con la tradición contemplativa hegeliana y gira en torno al valor de totalidad, con figuras como Jürgen Habermas, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Georg Lúkacs y la Escuela de Frankfurt. Frente a estas nociones totalizadoras del individuo encontramos el sujeto postestructuralista, del que acabarán apropiándose los defensores del postmodernismo, caracterizado por su desmembramiento y falta de autonomía.

---

<sup>2</sup> El papel del postestructuralismo y del lenguaje como vehículo dogmático será analizado en los apartados 1 y 2 del Capítulo III.

Gianni Vattimo (1989b: 44), que concibe el sujeto escindido postestructuralista como la tensión experimental del modernismo y la condición “normal” del hombre postmoderno, traza los orígenes del mismo en los conceptos de “ultrahombre”, de Friedrich Wilhelm Nietzsche, y de “ser viviente-declinante”, de Martin Heidegger. Con respecto al primero, Vattimo (Ibid.: 28) aclara que Nietzsche desenmascara en su obra los contenidos de la metafísica y la moral platónico-cristiana, que plasma en la figura rebelde del *Übermensch*, o ultrahombre. Con respecto al segundo, Vattimo explica que Heidegger, a través del “ser viviente-declinante”, se alza contra las características de armonía, perfección y equilibrio hegelianos con los que hemos distinguido tradicionalmente el pensamiento clásico. De este modo, distingue entre dos realidades: lo “apolíneo” (ser, esencia) y lo “dionisiaco” (apariencia), y concluye que la cultura apolínea, que encontraba su máxima expresión en la cultura griega, no es más que una máscara y una ilusión (1989a: 24). El resultado de la labor de ambos pensadores, Nietzsche y Heidegger, ha sido el sujeto escindido que nos ocupa.

El diálogo de la confrontación que surge entre la esencia y la apariencia, o lo apolíneo y lo dionisiaco, conduce al debate dialógico del sujeto postmodernista. Partiendo de las teorías del filósofo alemán Friedrich Schlegel, la crítica Roxanne J. Fand (1999) propone el concepto de “ser dialógico”, y denomina “ironía romántica” la teoría literaria que trata del análisis de dicho tipo de sujeto. Como explica Fand (1999: 34), este proceso presupone la percepción del universo como un espacio indeterminado en perpetuo cambio, donde nuestra mente produce ilusiones de formas creadas “románticamente”, y luego las desmantela “irónicamente” al descubrir que carecen de realidad y que no son más que ilusiones. En este sentido, la identidad del sujeto es un espejismo, una idealización romántica, tras la cual se esconde un vacío existencial al que tan sólo podemos enfrentarnos de forma irónica, desmantelando esta ilusión de uniformidad. Como afirma Fand (Ibid.: 18): “[i]t now becomes necessary to see the individual less as a stable and seemingly independent entity and more as a dialogic switchboard dynamically plugged into a social network, rerouting messages within and without for interconnected purposes”.

Indudablemente, como esta crítica reconoce, su modelo dialógico de sujeto está basado en las teorías de Bajtín, que analizaremos en el apartado 2.2. del Capítulo IV, y en las tres posiciones del sujeto que distingue Freud: a saber, el “id”, o instintos primarios; el “superego”, o intereses sociales para mantener reprimidos los deseos del “id” y evitar que corrompan las relaciones interpersonales; y el “ego”, o sentido de identidad

del individuo, uniforme y coherente. El hecho de que el “id” jamás sea exterminado por completo es lo que conduce al “sujeto dialógico”, eternamente dividido, si bien es cierto que el sistema imperante trata de concienciar a sus “súbditos” de que disponen de una identidad uniforme, similar a la del individuo cartesiano. Así, como explica Kelly Oliver (1998: 88), el sujeto imagina, por medio de símbolos, que tiene una personalidad unificada y es dueño/a de sus actos, en tanto que puede controlar su cuerpo fragmentado.

De esta distinción freudiana entre “id”, “superego” y “ego” surge el concepto de “máscara”, que jugará un papel central en la comprensión del sujeto escindido. Este concepto, ampliamente teorizado por críticos como Vattimo en su obra de 1974, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, ocupa un lugar relevante en el sujeto postmoderno, puesto que revela que el “superego” constituye una máscara que el sujeto adopta para ocultar sus verdaderos instintos, o “id”. Sin embargo, el objetivo primordial del postmodernismo será demostrar si, tras esa máscara social, existen realmente unos instintos, o “esencia humana”, o si, por el contrario, dicha careta oculta un vacío existencial, dado que dichos intereses sociales han ocupado por completo el espacio del ser sin dejar lugar alguno para la esencia humana, si es que ésta alguna vez existió. Este debate sobre la esencia es el que nos ocupará en las próximas líneas.

## **2.2. Debate sobre la esencia: “lo sublime”**

### **2.2.1. Diferencia entre los sujetos modernista y postmodernista**

Para comprender la diferencia de aproximación al estudio del sujeto escindido que promulgan modernismo y postmodernismo, y que será de vital importancia para entender, más adelante, el tratamiento de dicho sujeto por nuestra autora, hemos de prestar atención a la idea de esencia y totalidad, y al polémico debate sobre este concepto. Es una opinión generalizada que el modernismo, a pesar del desorden y la fragmentación que reconoce en las estructuras que lo componen, los trasciende en su búsqueda de una verdad absoluta, identidad unívoca o esencia; por su parte, el postmodernismo acepta la identidad caótica del sujeto, pero no encuentra ninguna esencia oculta tras este rompecabezas de subjetividades o, al menos, no ofrece ninguna respuesta sobre la existencia de una identidad idiosincrática propia de cada sujeto. Así, dicho movimiento se limita a plantear la duda, sin ofrecer jamás una respuesta contundente y haciendo de los aspectos meramente superficiales y de la fragmentación su credo particular. En este sentido, Eric Mark Kramer (1997: 2, 15-17) describe el modernismo como “platónico” o

“monolítico”, frente al carácter “heráclito” y “radicalmente plural” del postmodernismo. Este crítico aclara que, en el primero, se trata de atomizar el mundo en pequeños elementos para después aprehender su significado global, algo que no sucede en el postmodernismo y su continua fragmentación.

Con respecto al modernismo, nuestra percepción comulga con la distinción que Alan Wilde (1981: 25) hace de dos tipos, o modelos modernistas: de un lado, el representado por figuras como Cleanth Brooks, que se caracteriza por trazar una unidad existente tras el desorden; de otro, el modelo preconizado por escritores como T. S. Eliot o E. M. Forster, incapaces de localizar esta continuidad a pesar de sus grandes esfuerzos. Wilde sugiere que esta última postura es la generalizada en el modernismo, lo cual contrasta abiertamente con la opinión de la mayoría de la crítica, y la nuestra propia, pues percibimos en el modernismo un aspecto totalizador final. En este sentido, la norma general entre los escritores modernistas es aludir a la noción de “self”, o como denomina D. H. Lawrence, “ser alotrópico” (cfr. en Earnshaw, 1995: 61), una identidad esencial e inamovible que se esconde en el individuo, independientemente de los cambios que pueda experimentar en el proceso de aprendizaje de su vida. Esta esencia humana, por tanto, parece ser la tónica dominante de los escritores modernistas.<sup>3</sup> Como afirma Dennis Brown (1989: 2): “The Modernist discourse of selfhood is haunted by the ghost of some lost self which was once coherent and self-sufficient”, que todos estos escritores tratan de localizar.

En radical oposición, Hutcheon (1988: 11) y Steinar Kvale (1996: 24-5) reconocen la paranoia, o desmembramiento, que caracteriza al postmodernismo, hasta tal punto que Selden et. al. (1997: 202) hablan de un descentramiento radical: “Human shock in the face of the unimaginable (pollution, holocaust, the death of the subject) results in a loss of fixed points of reference. Neither the world nor the self any longer possesses unity, coherence, meaning. They are radically ‘decentred’”. Tal es el punto que el postmodernismo prescinde de cualquier noción de esencia y, como afirma Kvale (1996: 24), la imagen y la apariencia se convierten en el todo de este movimiento y, por tanto, en su esencia. Así, la actitud del postmodernismo supone, en palabras de este crítico, “una sospecha de la sospecha”, que conducirá a un rechazo de la esencia humana mediante lo que Kvale denomina “nihilismo liberador”, donde la ironía juega un papel fundamental, como veremos en el Capítulo V. En este sentido, el postmodernismo

---

<sup>3</sup> Ver el ejemplo de Lawrence, que acuña este concepto, o de Eliot, que habla de “[a] substantial unity of soul” (cfr. en Brown, 1989: 2).

contempla lo que Vattimo (1989b: 11) llama “falacia platónica”; es decir, el rechazo a la atribución del carácter de eternidad y estabilidad al ser.

Ésta es la opinión de Brown (1989: 8), Glyn Williams (1999: 63) o Diane Elam (2000: 44), que consideran que el modernismo da por sentada la existencia de una identidad única, frente al carácter “irretrievably fragmented” del sujeto postmodernista y su consiguiente abolición de la subjetividad. Kilian (1998: 19-20) sistematiza las diferencias entre estos dos tipos de sujeto:

The modern subject is accorded an extradiscursive existence (which we will call the Self), whereas its postmodern counterpart is entirely discourse-dependent. This means that the Cartesian subject is transcendently self-identical in the sense that it has an unalterable essence (a Self) that determines its identity, be it outside or within discourse. By contrast, the post-Cartesian subject comes into being and assumes identity only when it is constituted by discourse; it therefore lacks an extratextual Self containing the core of its “real” identity.

Earnshaw (1995: 60) se muestra más contundente al establecer una clara diferencia entre el esencialismo modernista y el anti-esencialismo postmodernista:

If modernist existentialism suggests that there are a number of possible selves we can choose from as we search for our one authentic self, postmodernist existentialism does not, or cannot, countenance notions of authenticity. Postmodernist existentialism relativizes selves and celebrates, or at least flaunts, this variety. There is (was) always the suggestion with modernist existentialism that inauthentic selves were fraudulent copies of some original. The postmodernist existential outlook has copies of selves without originals.

Rosalind E. Krauss (1991: 73), a su vez, es igualmente extrema en sus afirmaciones al considerar que el modernismo reprime el concepto de “réplica”, o “copia”, frente al de “originalidad”, mientras que el postmodernismo expone la ausencia de este último concepto, de tal forma que, desde este paradigma y según Krauss (Ibid.: 79), “we look back on the modernist origin and watch it splintering into endless replication”.

Se trata, por tanto, de una diferencia de actitud ante los conceptos de esencia y originalidad. El modernismo, por su parte, a pesar de reconocer la fragmentación y complejidad del sujeto, se empeña en demostrar la existencia de una esencia inherente al ser y anterior a cualquier influencia social; sólo la idea de imaginar que dicha esencia no exista supone un trauma de por vida. El postmodernismo, sin embargo, cuestiona seriamente la existencia de dicha esencia y habla de un conglomerado de influencias sociales que nos crean. A pesar de que, según veremos, con el concepto de “lo sublime”

el postmodernismo visualiza la posibilidad de una esencia que jamás será demostrada, en general, se muestra positivo ante dicha ausencia de un ser genuino, y enfrenta esta carencia con una actitud irónica y subversiva.

### ***2.2.2. Debate sobre la esencia en el postmodernismo***

A pesar de la distinción general que hemos realizado entre el esencialismo modernista y el anti-esencialismo postmodernista, hemos de profundizar en el estudio del debate sobre la esencia dentro del propio postmodernismo para dilucidar diferentes posturas críticas. La falta de sistematicidad dentro de este movimiento, que complica la distinción general entre éste y el modernismo que hemos ofrecido, no debería causar extrañeza si tenemos en cuenta el concepto de “indeterminancia” inherente al postmodernismo, explicado al comienzo de este capítulo. La falta de consenso en este tema indica, precisamente, la imposibilidad de ofrecer una verdad concluyente, muy en línea con la versatilidad que caracteriza a este movimiento. Así, atenderemos a tres grandes posturas dentro del postmodernismo en relación al debate sobre la esencia que venimos considerando. Acuñaremos tres etiquetas léxicas para referirnos a ellas: “apocalíptica”, “optimista” y “conciliadora”. Concretamente, la postura que defendemos en esta tesis se suma a esta última intención conciliadora que distinguimos, donde concederemos especial atención al concepto postmodernista de “lo sublime”.

#### ***2.2.2.1. Postura apocalíptica***

Dentro del primer grupo ubicamos a quienes, con su percepción nihilista del sujeto, han proporcionado al postmodernismo una fama de movimiento apocalíptico y oscuro, puesto que condenan al ser humano a una pasividad irreversible y a un estado de inercia y coacción que no dejan lugar a su autorrealización personal. Quienes enfatizan este lado negativo y el futuro gris que vaticina para el ser humano se aferran a la percepción del mismo como una construcción social y artificial fruto del poder ineludible del lenguaje. Dentro de esta postura minoritaria, que se opone de lleno a cualquier vestigio de individualidad o rasgos distintivos y esenciales, destacan figuras como Sánchez Vázquez (1990: 10, 13), que secunda esta percepción negativa. Éste considera que se trata de un movimiento que “condena a la impotencia o al callejón sin salida de la desesperación al fundar – ahora sí – la inutilidad de todo intento de transformar

radicalmente la sociedad presente”, por lo que contribuye a “condenar a los hombres a la inacción, la impotencia o la pasividad”. Para corroborar su nihilismo, este crítico alega tres razones fundamentales: la carencia de historia, o lo que denomina “poshistoria”, la absorción del pasado y el futuro por el presente, y la “muerte del sujeto”, cerrando, con ello, las puertas de cualquier subjetividad (Ibid.: 10-11). Esta percepción apocalíptica del postmodernismo ha sido igualmente defendida por figuras críticas como Hassan (1987: 5, 17-19), que reconoce metáforas apocalípticas y de violencia en la literatura postmodernista que suponen un rechazo total de la historia y la civilización occidentales, siendo el resultado una “antiliteratura” que conduce al nihilismo y al silencio; Madan Sarup (1993: 15), que habla de “tragedia”; o Childs (2000: 2), que define este movimiento como “[d]eterminedly self-destructive”.

A su vez, uno de los críticos más apocalípticos es François Raffoul (1998: 72-5) que, siguiendo los postulados lacanianos, concibe el sujeto como “muerto detrás del significante” (“[a] banded subject”), por lo que tan sólo existe como etiqueta léxica. Incluso, cuestiona a figuras tan canónicas como Lacan, cuando pone en tela de juicio su defensa de la esencia del sujeto. Raffoul comienza exponiendo la defensa de esta entidad que, tradicionalmente, se ha asociado a Lacan. Sin embargo, acaba por dismantelar su teoría de la esencia humana tomando sus propias palabras:

The subject of the unconscious is of the order of the discontinuous [...]. This discontinuity, in turn, is so radical that it cannot be derived from or occur to some preexisting entitative subject, some preceding unity, in short, some “subject within the subject”. The subject is split through and through: there lies the crack of the discontinuous. “Is the *one* anterior to discontinuity?” Lacan asks; the answer follows immediately: “I do not think so ....” The split is thus the split *of* the one [...], not in the sense that it would divide or scatter an already extant unity, but as the very tracing of the one, a “folded” one, as it were. The subject, in short, is “essentially” *elusive*; or, to use an expression from Lacoue-Labarthe, it is a subject in “desistance” (Ibid.: 81).

Siguiendo esta línea destructiva y escéptica, Earnshaw (1995: 58) también se muestra radical al considerar el sujeto como un cadáver que nunca gozó de vida propia. Recurre a la definición del *Oxford English Dictionary* para concebir al sujeto de la siguiente forma:

The word can mean a corpse available for dissection: “A body used for anatomical examination or demonstration; a dead body intended for or undergoing dissection” (*OED*). Exactly. As we now use the concept it embodies this sense of offering up material for the intellectual scalpel, of offering up a thing for deconstruction that is dead on arrival.

Esta misma contundencia es la que demuestra Hebert (1992: 17) al concluir que el rastreo de un ser coherente es imposible puesto que “[t]here is no core identity to be discovered *under* all of the apparent contradictions”, opinión sostenida, a su vez, por dos de las figuras más representativas del postmodernismo, Lyotard y Baudrillard, especialmente este último (cfr. en Wheeler, 1993: 209).

#### ***2.2.2.2. Postura optimista***

Radicalmente opuesta a este grupo, podemos trazar una corriente dentro del postmodernismo que podríamos denominar “demasiado optimista”, en tanto que, a pesar de reconocer la fragmentación del sujeto, parece dar por sentada la existencia de una interioridad humana, sin cuestionarla, desarrollando una postura similar a la del modernismo y su defensa a ultranza de la esencia. Éste es el caso de críticos/as que, siguiendo los preceptos de Foucault, Lacan o Derrida, defienden que la fragmentación del sujeto no supone su desaparición y consideran, por tanto, que la existencia del mismo constituye un ineludible punto de partida. Por esta razón, todos ellos, como afirma Michael Zeitlin (2000: 21), hablan de la supervivencia de la esencia modernista en el postmodernismo. Claros ejemplos de los defensores de esta teoría son Brown (1989: 7), Susan J. Hekman (1990: 67, 69), Gabriele Schwab (1994: 45) y Sara Ahmed (1998: 78). Schwab (1994: 45) incluso habla de “[a] core subject [...] formed during the constitution of the subject as an inner area of protection against total usurpation by others or by its absorption in the symbolic order”. Como decimos, esta actitud tan bucólica e idealista es bastante minoritaria dentro del postmodernismo, en el que la tendencia crítica y paródica es la tónica dominante.

#### ***2.2.2.3. Postura de esta tesis: conciliadora***

Finalmente, podemos distinguir un tercer grupo en este debate, formado por quienes consideran desmesurado el nihilismo radical del primer grupo, y demasiado inocente la defensa de la esencia del segundo. De este modo, la intención de esta tercera postura es ofrecer una línea conciliadora entre las dos anteriores. Si bien es cierto que el postmodernismo se caracteriza por dismantelar todas nuestras percepciones tradicionales sobre el sujeto cartesiano, el efecto de tal descubrimiento no tiene por qué ser única-

mente negativo. De hecho, tras dicha consideración, se esconde una intención liberadora, pues nos despierta de nuestra ignorancia y aceptación ciega de preceptos que consideramos “naturales” y, aunque no ofrezca soluciones directas, prepara el terreno para una posible emancipación.

En esta línea encontramos lo que Vattimo (1989a: 313) describe como el “nihilismo activo” de Nietzsche. Para este filósofo, el sujeto está compuesto por interminables máscaras que denotan su construcción social y artificial, por lo que la labor del postmodernismo es una tendencia desenmascarante, no para aceptar pasivamente dicho carácter constructivo, sino para concienciarnos del impacto de la sociedad y luchar abiertamente para mejorar nuestra situación, partiendo de una postura de conocimiento y concienciación. En este sentido, hemos de partir de la consideración de Chris Weedon (1989: 3), que habla de “subject positions” en lugar de dar por sentada la esencia humana y, por tanto, de formas de ser un individuo que aprendemos desde niños debido a que las instituciones sociales en las que entramos nos preceden. Lo importante es sacar el máximo provecho a nuestra situación de falsas apariencias y propiciar la creatividad aceptando dicha situación, porque, como concluye Rorty (1997: 23): “the use of the noun ‘Truth’ as the name of an object of desire is a relic of an earlier time: the time in which we believed that there was a natural order to be grasped”.

Se trata, por tanto, de discernir una actitud positiva ante la aparente ausencia de esencia humana. Woods (1999: 8-9) reconoce este lado positivo del constructivismo del sujeto en el postmodernismo, y admite abiertamente su lado irónico frente a la seriedad y sentimiento trágico propios del modernismo:

Postmodernism is a *knowing* modernism, a *self-reflexive* modernism, a modernism that does not agonise about itself. Postmodernism does what modernism does, only in a celebratory rather than repentant way. Thus, instead of lamenting the loss of the past, the fragmentation of existence and the collapse of selfhood, postmodernism embraces these characteristics as a new form of social existence and behaviour.

Queremos, por tanto, insistir en la proyección optimista de quienes abogan por esta actitud conciliadora, concibiendo el postmodernismo no como un movimiento de ruptura que se dedica únicamente a desbancar los valores tradicionales, sino como una poderosa herramienta de concienciación que puede ocasionar una transformación social mayor de la que normalmente se ha reconocido.

Aclaradas las líneas de actuación de esta tercera postura, nos centraremos en dos críticos que nos parecen ilustrar más claramente esta tendencia, Hassan y Garry Kinnane,

para ofrecer, finalmente, nuestra postura particular dentro de este debate. Hassan, una de las grandes figuras en la aplicación del postmodernismo al ámbito literario, ocupa esta postura conciliadora, en tanto que pasa por los dos estadios que hemos reseñado anteriormente (de la postura apocalíptica a la optimista en el transcurso de apenas unos años). Así, en 1987, afirma categóricamente: “Stated crudely, then, the true self is unknowable and, perhaps like Beckett’s antihero, unnamable” (1987: 8). Parece reconocer la existencia de una interioridad distintiva individual, pero, al mismo tiempo, asegura que, en caso de que existiera, sería prácticamente imposible dilucidarla. Tres años más tarde, en 1990, se contradice a sí mismo al reconocer un sujeto unívoco y coherente, radicalmente opuesto al defendido por el postestructuralismo:

In short, meaning, integrity, even health, derive from *the ability to continue being oneself through longevity* [...]. The insight may seem too simple, too “nostalgic” or “naive”, as some critics would no doubt claim. Yet it also invokes the sense of an *inhabited self*, constituted without the mannered aporias, paradoxes, paralogies, that poststructuralists “deploy” when they “demystify the fiction of selfhood”. The self, then, is no mysticism: it empowers this discourse, any counter discourse, and all the vastations of history. Roland Barthes was wrong to believe that the proper noun had become unspeakable (1990: 12-13).

Este cambio tan radical de opinión no es muy frecuente entre la crítica postmodernista, pero, en el caso de Hassan, denota la enorme complejidad que encierra el debate en torno al sujeto. Este crítico de gran prestigio epitomiza en su contradicción las dos tendencias que hemos reseñado dentro de este debate, hasta tal punto que habla de un ser independiente, que presenta “a certain agility, mobility, nimbleness of spirit, what Lyotard calls ‘svelte’, with regard to all systems” (Ibid. 9). En cualquier caso, el concepto de “sujeto independiente” de Hassan tendría que ser matizado, puesto que reconocemos cierta independencia del sujeto, pero únicamente dentro de las limitaciones discursivas que el postmodernismo ha descubierto, y que analizaremos con detalle en el Capítulo III.

Por su parte, Kinnane (1998: 406) nos parece ofrecer una percepción más consistente de esta posición ambigua con respecto al sujeto. Con su concepto oximorónico de “identidad mutable”, este crítico sistematiza su teoría y ofrece un claro resumen de las premisas de esta posición conciliadora:

In a sense, the term “mutable identity” is an oxymoron, since identity is the term for those features of an individual that do not change. Yet what could these possibly be, since surely it is a condition of life that everything changes? How do we reconcile the

claims for a stable identity with the reality of constant change? [...] Having an identity does not imply, therefore, that the subject does not change, simply that the changes are not of a kind or degree that destroys identity. To have mutable identity, then, would be to exist in a condition in which little or no meaningful sameness functions – the subject moves unrecognized from one social identity to another, or obviously from one personal identity to another, or both.

Kinnane reconcilia la complejidad que caracteriza al sujeto postmodernista con la estabilidad que definía al modernista.

En cualquier caso, consideramos que estos dos críticos, a pesar de intentar una reconciliación entre los paradigmas “apocalíptico” y “optimista”, se acaban aproximando más a este último, prácticamente dando por sentada la existencia de la esencia humana. Así, a pesar de aludir al concepto de esencia como “demasiado nostálgico e inocente”, Hassan acaba reconociendo que éste no es un mito, y cuestiona el anti-esencialismo del propio Barthes. Lo mismo ocurre con Kinnane que, a pesar de reconocer el continuo movimiento y cambio del postmodernismo, percibe un vestigio de esencia que permanece inmutable y, por tanto, da por sentada su existencia. Nos sumamos a esta actitud conciliadora, pero nuestra percepción de la esencia humana es bastante más problemática que la de estos críticos y, para ello, tenemos que recurrir al concepto de lo “sublime”, crucial en el postmodernismo.

Nuestra postura difiere de la sostenida por Hassan y Kinnane en tanto que enfatizamos la ambigüedad que caracteriza al sujeto sin presuponer su esencia y, en este sentido, partimos de dos axiomas centrales al movimiento postmodernista; a saber, lo “sublime” y el código hermenéutico. Comenzamos ofreciendo la definición de estos conceptos para, posteriormente, determinar nuestra aproximación a este debate sobre la esencia, que será la base para nuestro análisis de este aspecto en la obra de Mansfield. El concepto de lo “sublime” en el postmodernismo procede de Lyotard. Este crítico toma la idea, a su vez, de Kant y Nietzsche, siendo este último considerado como el desencadenante del postmodernismo en su vertiente filosófica, como corrobora Rorty (1997: 13). Lo “sublime” alude a una realidad que escapa al conocimiento humano y que únicamente puede ser intuída; no se puede demostrar, pero tampoco negar por completo. Schwab (1994: 11) alude a lo “sublime” al concebir el postmodernismo como la tarea paradójica de representar lo irrepresentable a través de la invención de nuevas formas que trasciendan la codificación gramática, léxica, sintáctica y semántica del lenguaje; Harper (1994: 8), por otro lado, lo define como un vacío cognitivo y la diferencia entre nuestra habilidad para concebir ciertas ideas y nuestra destreza para representarlas. Se trata,

pues, como puntualiza Murphy (1999: 279), de la “tensión irresoluble” entre una idea y la imposibilidad de representarla, de un espacio fuera de lo simbólico y del determinismo lingüístico (Waugh, 1998: 184), del cual podremos intuir su existencia, pero nunca demostrarla.

Esta ambigüedad que plantea el concepto de lo “sublime” en el postmodernismo nos conduce a otro axioma central, propuesto, esta vez, por un postestructuralista de renombre, Roland Barthes. Este crítico y filósofo (1987: 12) acuña su denominado “código hermenéutico”, que define como “un conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento”. Este código, que consiste fundamentalmente en el planteamiento de preguntas y el establecimiento de sus respectivas respuestas, parece encontrarse sólo parcialmente en el postmodernismo. Este movimiento se va a caracterizar por la omnipresencia de lo que Barthes denomina “morfemas dilatorios” (Ibid.: 62), especialmente dos de ellos: la “respuesta suspendida” (o “detención afásica de la revelación”) y el “bloqueo” (o “constatación de la insolubilidad”). Aquí, Barthes conecta con la opinión de críticos/as mencionados/as anteriormente, que consideran este movimiento como aquél que articula preguntas sin ofrecer respuestas, de tal manera que, en palabras de Barthes (Ibid.: 51), se trata de “la tentación y la impotencia de nombrar”, dejándonos siempre con la duda de si existe o no la esencia humana.

Por tanto, aunque existe la posibilidad de que la interioridad humana sea sólo una construcción artificial, también hemos de contemplar la opción de que exista una esencia que permanezca intacta, independientemente de las influencias externas que se reciban. Mientras que el modernismo, según hemos visto, finalmente aboga por la esencia interior en su concepto de “inner self”, resplandeciente tras el caos reinante aunque sea en escasos momentos existenciales, el postmodernismo plantea la duda de tal existencia y jamás proporciona la respuesta, sirviéndose, para ello, de herramientas como su teorización de lo “sublime” y del “código hermenéutico” que acabamos de analizar.

Partiendo de estos conceptos postmodernistas, abogamos por una postura caracterizada por la ambigüedad, conciliadora entre las perspectivas apocalíptica y optimista. Mientras que Hassan y Kinnane finalmente se acercan a la optimista, nosotros mantenemos el escepticismo del postmodernismo más radical, pero dejando una puerta abierta a la existencia de la esencia humana, incluso cuando ésta no se pueda demostrar. En este sentido, comulgamos con Kilian que, en lo que denomina sujeto “postcar-

tesiano”, se aproxima a nuestra percepción del sujeto postmodernista, claramente diferenciado de su homólogo modernista. El argumento central de esta crítica es que las cosas existen sólo cuando están determinadas discursivamente; es decir, cuando son filtradas por medio del lenguaje, siendo así como podemos explicarlas y comprenderlas. Por ello, asegura que la noción de sujeto depende de un marco textual para su existencia, mientras que el concepto de esencia es “prediscursivo” y extratextual, escapando al discurso y a cualquier materialización.

Kilian (1998: 23), por tanto, concluye que “intuition (the feeling rather than the knowledge that there is a Self) remains outside cognition. Since cognition is always discursive, the ‘I’ cannot apprehend the non-textual Self”. Esta crítica reconoce la posición intermedia de esta aproximación al debate sobre la esencia: por un lado, su “sujeto postcartesiano” no puede considerarse como un sujeto artificial “genuinamente” postmoderno, puesto que reconoce, aunque sólo sea intuitivamente, una esencia que antecede a cualquier constructivismo social; por otro, este sujeto tampoco es cartesiano, dado que la unión entre éste y la esencia que buscamos no es cognitiva, sino extratextual, por lo que jamás se puede demostrar la coherencia y univocidad de este sujeto, como ocurría con el cartesiano. Nos unimos, pues, a la teoría de esta crítica y proponemos un sujeto escindido, constantemente fragmentado, cuya interioridad permanece siempre en un estado de interrogación, a pesar de que, a veces, podamos presumirla.

### **2.3. Conclusión**

En este segundo apartado, dedicado al estudio del sujeto escindido, hemos sentado la base teórica para aproximarnos, en la siguiente sección, al tipo de sujeto que desarrollará Mansfield en sus relatos. Nos ha servido, por tanto, para establecer una clara distinción entre el individuo “cartesiano” tradicional (coherente, uniforme y autosuficiente) y el sujeto escindido modernista y postmodernista (sumido en el desorden y la fragmentación). A su vez, hemos distinguido entre la percepción modernista del sujeto y su intención de trazar una esencia más allá del constructivismo social, frente a las tres posturas postmodernistas (“apocalíptica”, o de rechazo frontal de la esencia; “optimista”, o aceptación incuestionable de dicha esencia; y conciliadora, dentro de la cual nos ubicamos en el presente estudio). Contamos, pues, con las herramientas necesarias para abarcar el problema del sujeto en Mansfield y demostrar hasta qué punto

esta autora se aproxima más a los preceptos postmodernistas que a los modernistas, dentro de los cuales se ha ubicado tradicionalmente.

### **3. EL SUJETO ESCINDIDO EN KATHERINE MANSFIELD**

#### **3.1. Material autobiográfico**

##### **3.1.1. Cartas: postura optimista**

Para ilustrar la idea del sujeto escindido en Mansfield, consideramos conveniente comenzar con un estudio detallado de este aspecto en su producción autobiográfica, cartas y diario, antes de enfrentarnos con el análisis textual de su narrativa. Nos parece de vital importancia recurrir a esta producción autobiográfica porque, a través de ella, podemos observar el bagaje filosófico e intelectual que impulsa su escritura, así como la transcendencia de los personajes de su obra a su propia vida, en tanto que Mansfield demuestra ser una más de sus propias creaciones. Antes de proceder al estudio del sujeto escindido en el material autobiográfico de la autora, anticipamos la diferencia de tratamiento del mismo en sus cartas y diario, para lo cual remitimos a un comentario que Mansfield hace a su esposo Murry en una carta, donde, hablando sobre un diario que éste ha empezado a escribir, distingue una serie de rasgos característicos de este tipo de escritura (“independent, personal, detached”, “intimate”; *Letters* 4: 225) frente a la falsedad social característica de las cartas, por el hecho de dirigirse en éstas abiertamente a otra persona en lugar de a uno/a mismo/a. Probaremos que esta diferencia será sustancial para entender la divergencia de tratamiento del sujeto escindido que Mansfield lleva a cabo en sus cartas y diario.

Al hablar de las cartas de la autora, recurrimos al término de “máscara parcial” para diferenciar el uso de la máscara en este tipo de escritura, frente al que despliega en su diario, donde, según veremos, su uso de la máscara social es más consistente. Al igual que en su ficción, en las misivas de esta escritora el debate sobre la esencia humana juega un papel fundamental. Para ello, insiste en la importancia de la máscara social como aquella que portamos diariamente, pero sugiere en todo momento que, tras ella, resplandece la existencia de una esencia íntima, no corrompida por las fuerzas sociales. En el material epistolar se aproxima, por tanto, a la postura optimista sobre la esencia que distinguíamos en el postmodernismo. Es en las cartas donde Mansfield manifiesta más claramente su vinculación con el movimiento modernista y su supuesta comunión con la idea de una esencia humana que trasciende la confusión reinante. En esta

producción, la autora deja clara la conexión del modernismo con la artificialidad y la máscara. Así, en su descripción de un niño “moderno”, se puede desprender la artificialidad de los “modales modernos”, que la horrorizan hasta tal punto que se alegra cuando se llevan a este niño de su vista (*Letters* 1: 352). Más explícitamente, asocia el modernismo con el concepto de máscara cuando le dice a su amiga Ottoline Morrell: “Nowadays one of the chief reasons for ones dissatisfaction with modern poetry is one can’t be sure that it really does belong to the man who writes it. It *is* so tiring – isnt it – never to leave the Masked Ball – never – never –” (*Letters* 2: 334). En ambos casos manifiesta cierto rechazo por la artificialidad que representa la máscara modernista, dejando entrever su defensa de una esencia auténtica y espontánea que, sin embargo, como probaremos en los siguientes apartados, no es la tónica dominante de su producción escrita.

En cualquier caso, incluso cuando “finge” rechazar esta artificialidad modernista y abogar por una esencia incorrupta, sus cartas están repletas de ejemplos en los que Mansfield admite su multiplicidad y su comunión con el sujeto escindido. En una carta a su esposo, de 1918, reconoce la complejidad y eterna fragmentación de su personalidad cuando contrasta “a pussy’s nine lives” con las casi novecientas vidas que ella debe de tener (*Letters* 2: 229). Además, admite que la escritura es el medio adecuado para poder poner en práctica todas estas facetas de la subjetividad, descubriendo, de este modo, la potencialidad de este medio para plasmar el sujeto escindido que tanto la cautiva, a pesar de “fingir” en sus cartas que ella se decanta por una esencia inmutable. Ejemplos de esta relación entre la escritura y la adopción de una máscara los encontramos tanto al principio como al final de su vida. Así, en 1906, con tan sólo 18 años de edad, confiesa a su prima y amiga Sylvia Payne: “Would you not like to try *all* sorts of lives – one is so very small – but that is the satisfaction of writing – one can impersonate so many people –” (*Letters* 1: 19). Más tarde, cercana ya a su muerte, Mansfield reconoce a su marido en 1920 que no puede evitar la falsedad cuando escribe, sugiriendo su infinita adopción de máscaras: “As I write I falsify slightly. I can’t help it; its all so difficult” (*Letters* 4: 92). Igualmente, la pluralidad del sujeto escindido que defiende salta a la vista en ocasiones como ésta, cuando increpa al hermano de Murry: “LETS LIVE to the very uttermost – lets live all our lives” (*Letters* 3: 196), o cuando admite su naturaleza camaleónica (*Letters* 1: 348).

Sin embargo, esta máscara de Mansfield en sus cartas es tan sólo “parcial”, puesto que, a lo largo de las mismas, reivindica abiertamente la existencia de una esencia

que hace su aparición en momentos infinitesimales, en los cuales reluce nuestra verdad más allá de las influencias del poderoso aparato social. En este acto de dar por sentada la esencia humana, Mansfield comulga abiertamente con el resto de sus contemporáneos y participa de la postura “optimista” explicada anteriormente. Donde se observa más claramente la defensa de esta interioridad humana es en la obsesión constante de la autora por conocer la esencia de sus amigas más allegadas. En todas ellas, distingue la existencia de esta esencia a la que, sin embargo, le cuesta acceder, tal vez precisamente porque es una quimera. Esto le ocurre con Sylvia Payne (*Letters* 1: 8, 13, 40-1), Mary Hutchinson (*Ibid.*: 273), Ottoline Morrell (*Letters* 3: 183-4), e incluso con su hermana Vera, con la que, a pesar de no llevarse bien, habla abiertamente de un “[i]nner You, which I prise and delight in” (*Letters* 1: 49), reconociendo, por tanto, su defensa de esta interioridad humana.

No obstante, su apología de esta idea se observa fundamentalmente con su esposo, John Middleton Murry. Con él, mucho más que con sus mejores amigas, admite tener un lado social y otro inédito, que tan sólo él conoce. Así se lo hace saber, cuando hablando de las máscaras, le confiesa: “Ill reserve those tricks for the rest of mankind – you wont know them in me” (*Letters* 2: 43), admitiendo que ambos son “two manifestations of *the same being*” (*Ibid.*: 109). Por el contrario, nuestra opinión es que Mansfield adopta una estrategia cuidadosamente meditada con Murry. Sus cartas son una constante fluctuación entre las posiciones de fuerte y víctima, ambas poses reveladoras de una identidad tan construida con Murry como con el resto de la gente que la rodea. Como ejemplo de su rol de víctima, citamos uno de los grandes momentos de depresión que sufre mientras está en Francia, corroída por el sentimiento de soledad, por lo que confiesa a su marido: “I *am* weak: I feel my hold on life is fainting-weak. But that is ME, the real real me. I can’t help it” (*Letters* 4: 114). Sabe que la única manera de llamar su atención es hacerse la víctima ante él. Contrastando con esta imagen, encontramos casos en los que Mansfield se presenta a sí misma como una vampiresa o mujer fatal (*Letters* 3: 84, 150; *Letters* 4: 272), y el propio Murry reconoce que su esposa fingía incluso con él (*Journal*: 329). Especialmente después de empeorar de su enfermedad y convertirse en una eterna dependiente de Murry, tanto emocional como físicamente, Mansfield adopta la pose de “naturalidad” para llamar su atención y hacerle creer que su vida sólo tiene sentido por él.

De este modo, aunque al final de su carrera literaria, concretamente en 1920, en una de sus cartas a Sydney Schiff habla de “[a] deepest self”, “[a] truest self” (*Letters* 4:

181), realmente vemos en su optimismo de las cartas una estrategia meditada. Encontramos dos explicaciones para ésta. Por un lado, las misivas representan el lado social y la proyección del sujeto hacia el exterior, creando una imagen de sí mismo/a ante unos receptores. Mansfield reconoce esta proyección en su diferencia entre cartas y diario con que abríamos este apartado. Así, siendo consciente de que las cartas acabarían siendo publicadas antes o después, crea su propia identidad en las mismas, caracterizada por una falsa “naturalidad”. Ésta es la imagen que trata de vender socialmente para marcar su alianza con el movimiento del que forma parte por su entorno social, el modernismo, y su defensa de una esencia humana, en la que Mansfield habría deseado creer para alcanzar cierta seguridad en su vida.

Por otro lado, estas cartas le sirven, también, para poner en práctica su estrategia con Murry, para mantenerlo a su lado con esa supuesta esencia débil y para alimentar su propio idealismo. A pesar de su actitud subversiva y paródica, Mansfield era una mujer de su tiempo, fraguada por los valores sociales imperantes, que había interiorizado los roles de género al igual que el resto de sus personajes. Por ello, a pesar de su rebeldía, en el fondo soñaba con los ideales femeninos transmitidos por la sociedad: un matrimonio perfecto, unos hijos, un hogar, un amor eterno, valores que, como veremos en el apartado 2.2. del Capítulo IX, jamás alcanzó. En Mansfield existía una fricción entre la rebeldía de su producción literaria y el convencionalismo del deseo real de la autora. La creencia en la esencia humana no es más que otro espejismo con el que pretendía engañar a los demás y, tal vez, a sí misma. Su estrategia surtió el efecto deseado, cuando vemos cómo su biógrafo más canónico, Antony Alpers (1980: 279), asume, igualmente, la existencia de “[a] real self” en la autora.

### ***3.1.2. Diario: postura conciliadora***

Frente a la máscara parcial de las cartas, encontramos la total del diario. Tras haber desmantelado el falso optimismo epistolar de Mansfield con respecto al debate sobre la esencia, nos adentramos ahora en el estudio de su diario para alcanzar lo que consideramos la visión definitiva de la autora. Frente a la falsa adopción de la máscara en sus cartas, o adopción “parcial”, en su diario aboga abiertamente por dicha artificialidad y fragmentación del sujeto, sugiriendo, incluso, el vacío existencial que puede ocultarse tras dicha máscara. Su diario está cargado de referencias a esta artificialidad, multiplicidad y evanescencia del ser tras estas capas superficiales. De hecho, ya desde el

principio de su carrera, recibe la influencia de Oscar Wilde, como manifiesta la nota de éste que cita en su diario: “Being natural is simply a pose – and the most irritating pose I know” (*Journal*: 11). En 1907, cuando apenas tiene 19 años, Mansfield revela la influencia de Wilde en la consideración de que hasta la esencia más recóndita del ser es, en último término, una construcción artificial. No es de extrañar que la autora adoptara tal multiplicidad de nombres a lo largo de su corta existencia, cada uno de ellos denotando una personalidad diferente.<sup>4</sup>

Mansfield admite portar una máscara especialmente al escribir su ficción (“I am not crystal clear”; *Ibid.*: 255) y, a partir de entonces, numerosas imágenes se suceden, todas las cuales apuntan a esta fragmentación y polivalencia: acepta su propia bisexualidad como síntoma de esta mutabilidad del ser (“I am a child, a woman, and more than half man”; *Ibid.*: 13); se compara con arcoiris y cristales, en tanto que los primeros se desvanecen y los segundos se quebrantan en miles de pedazos adiamantados, desapareciendo igualmente, imagen que sugiere la fragmentación e inexistencia final del ser (*Ibid.*: 22-3); o habla de sus “selves (who were like ancient sea-weed gatherers)” (*Ibid.*: 203), multiplicidad no sólo indicada por el uso en plural de “self”, sino también por esta imagen de recolectores de algas, que sugiere la idea de una labor interminable. Todos estos retratos dibujan un ser forjado por infinitas máscaras, tras las cuales se intuye una carencia de esencia. Detrás de la máscara se oculta otra y, así, sucesivamente, como si de muñecas rusas se tratara. La propia Mansfield lo confiesa en una de sus cartas a Murry, como si, a pesar de la estrategia de la que hemos hablado, no pudiera contenerse en expresar esta idea: “dont lower your mask until you have another mask prepared beneath – As terrible as you like – but a *mask*” (*Letters* 1: 318).

En radical oposición al optimismo que manifiesta en sus cartas, en su diario, sin embargo, adopta la actitud contraria, casi rozando el apocalipsis. De hecho, algunas de sus imágenes sugieren el vacío existencial más sordo que podamos imaginar. Una de las más trágicas es la siguiente imagen de las cabinas de teléfonos:

---

<sup>4</sup> Alpers (1980: 83) y Claire Tomalin (1987: 5) resumen algunos de los múltiples nombres que adoptó la escritora, y mencionan, a lo largo de su estudio, muchos otros que fue adquiriendo en diversas situaciones y con distintas personas. Sally Brown (1988: 155) ofrece también algunos de los apelativos de Mansfield y las infinitas identidades que cada uno de ellos representaba. Pero es Lydia Wevers (1997: 27) quien ofrece una lista detallada de nombres, todos ellos adoptados por Mansfield en algún momento de su vida y según diversas situaciones: Kass, Katie, K.M., Mansfield, Katherine, Julian Mark, Katherine Schonfeld, Matilda Berry, Katharina, Katiushka, Kissienska, Elizabeth Stanley, Tig, Jones, Lili Heron, Sally, la señora Bowden, la señora Beauchamp-Bowden, la señora Murry, la señora Trowell, etc. Este listado es suficiente para comprender la cantidad de identidades diferentes que cada uno de estos nombres suponía.

I positively feel, in my hideous modern way, that I can't get into touch with my mind. I am standing gasping in one of those disgusting telephone boxes and I can't "get through".

"Sorry. There's no reply," tinkles out the little voice.

"Will you ring them again – Exchange? A good long ring. There must be somebody there."

"I can't get any answer."

Then I suppose there is nobody in the building – nobody at all. Not even an old fool of a watchman. No, it's dark and empty and quiet ... above all – empty (*Journal*: 133).

La imagen no puede ser más desoladora; alude claramente a la modernidad y la nueva situación que conlleva. A pesar de los esfuerzos desmesurados por trazar la existencia de una esencia que nos conforte y constituya nuestros cimientos, el resultado es un gran vacío que Mansfield enfatiza al final de estas líneas.

También encontramos una imagen parecida, asociada con una tendencia apocalíptica, cuando la autora habla del sujeto escindido en los siguientes términos:

True to oneself! Which self? Which of my many – well, really, that's what it looks like coming to – hundred of selves? For what with complexes and repressions and reactions and vibrations and reflections, there are moments when I feel I am nothing but the small clerk of some hotel without a proprietor, who has all his work cut out to enter the names and hand the keys to the wilful guests (*Ibid.*: 205).

En este fragmento reconoce la multiplicidad del sujeto escindido, del cual ella se considera un claro ejemplo. En su comparación con la "pequeña recepcionista" de un hotel sin propietario, vuelve a sugerir el vacío de esa esencia que tanto anhela, al igual que los invitados ilusionados y expectantes del hotel, ajenos a que dicho local carece de autenticidad, pues su dueño no existe.

Sin embargo, a pesar de este aparente pesimismo, Mansfield reconoce, una vez más, el concepto postmodernista de lo "sublime". Todo parece apuntar a la ausencia de una esencialidad humana, pero siempre queda esa esperanza de que esté ahí, intacta, aunque jamás logremos demostrarla. Por ello, Mansfield habla de "our persistent yet mysterious belief in a self which is continuous and permanent" (*Ibid.*), enfatizando este misterio, similar al de lo sublime, que nunca podremos comprender. En relación con este concepto, la autora ofrece su última confesión sobre el asunto en septiembre de 1922, un año antes de su muerte. Hablando de sí misma confiesa lo siguiente: "Let me take the case of K.M. She has led, ever since she can remember, a very typically false life. Yet, through it all, there have been moments, instants, gleams, when she has felt the possibility of something quite other" (*Ibid.*: 330). En esta confesión única, Mansfield

reconoce la máscara que ha estado portando toda su vida, incluso con Murry, cuando en una de las entradas de su diario asegura que él nunca la conocerá puesto que es diferente de cómo piensa (Ibid.: 63), coincidiendo con la opinión de críticas como Tomalin (1987: 15, 57), que la perciben como una mentirosa compulsiva, a pesar de que sus mentiras se pueden justificar al considerar que su vida fue también una ficción. Tras esta falsedad, no obstante, Mansfield deja abierta la rendija hacia la “posibilidad” de intuir esa esencia que no encuentra, ese “sublime” que la acerca al postmodernismo. Es entonces cuando la autora comprende una teoría que ya venía anticipando: el escritor es como Dios, por cuanto crea, manipula y camufla esta artificialidad bajo la apariencia de naturalidad (Ibid.: 51). Por tanto, este constructivismo no es negativo porque conduce a una existencia que hemos de aceptar como artificial y ecléctica, postura que recoge en sus dos últimos relatos completos, “The Canary” y “The Fly”.

### ***3.2. Análisis textual***

#### ***3.2.1. “The Daughters of the Late Colonel”: postura conciliadora***

##### ***3.2.1.1. Debate dialógico: la máscara***

Tras haber analizado el impacto del sujeto escindido en las cartas y diarios de Mansfield, nos centramos, a continuación, en un análisis más detallado de su narrativa. Comenzamos con uno de sus relatos más conocidos, “The Daughters of the Late Colonel”, donde el sujeto escindido se manifiesta en las dos categorías que hemos reconocido, la máscara y lo “sublime”, y donde Mansfield se decantará, al igual que en su diario, por una postura conciliadora en el debate sobre la esencia humana. El título original que dio a este relato fue “The Non-Compounders”. Este título inicial es enormemente significativo porque refleja, en nuestra opinión, la preocupación obsesiva de la autora por el sujeto escindido. El término “non-compounders” era utilizado en Queen’s College, donde Mansfield estudió, para referirse a aquellas alumnas que asistían a las clases sin estar matriculadas, lo que encaja perfectamente con la descripción de las dos protagonistas, a la vez miembros y figuras marginadas del sistema patriarcal. Esta idea sugiere, a su vez, el concepto de “barned subject” que proponía Raffoul (1998); es decir, un sujeto sin esencia, un significante vacío de significado. Desde el primer momento, las hermanas son presentadas como víctimas de un sistema que les proporciona una aparente personalidad, pero, en el fondo, las priva de ésta. El título inicial del relato, “The Non-Compounders”, refleja la posición trágica de las protagonistas por

cuanto son “alumnas” que asisten a la clase de la vida sin estar matriculadas; su presencia es quimérica, pues, en realidad, no están registradas en las listas de admisión. Ya desde el principio de la historia, en el título, Mansfield anticipó el debate sobre la esencia que constituiría el eje central de la misma, si bien más tarde se percató de que este título era demasiado evidente para sugerir dicha polémica, y prefirió cambiarlo para que este debate se desarrollara progresivamente con la lectura del relato sin estar claro desde el primer momento.

Contituye uno de los mejores relatos de la autora, admirado por escritores tan distinguidos como Thomas Hardy que, incluso, sugirió a Mansfield la redacción de una segunda entrega (Lawrence, 1998: 35). La historia narra en doce secciones la situación de dos hermanas, Constantia y Josephine (Con y Jug), que acaban de perder a su padre, un prestigioso coronel que representa la típica figura autoritaria y dictatorial. Josephine es más activa y práctica, mientras que Constantia es más soñadora y evasiva, pero, en último término, ambas son presentadas como infantiles e inmaduras debido a la represión del padre que han sufrido durante años. Tal es la opresión que, incluso después de su muerte, estas mujeres son incapaces de liberarse de su autoridad, siendo descritas como superficiales, irrisorias y dignas de pena, pues han sido castradas de por vida.

En relación con el sujeto escindido, la primera intención de Mansfield en este relato es mostrar la omnipresencia de los valores sociales, artificialmente impuestos a los ciudadanos, concretamente a las mujeres, que son obligadas a llevar una vida al servicio del varón y a portar una identidad femenina que no es más que una máscara manufacturada por el sistema. Con ello, la autora pretende demostrar que dichos valores sociales son tan ubicuos que acaban sofocando cualquier vestigio de esencia humana, si es que ésta existía con anterioridad, y las mujeres acaban convirtiéndose en seres al servicio del sistema, ignorantes de sus propios deseos. Para entender el triunfo del lado social en la personalidad de las protagonistas, hemos de analizar el efecto aniquilador del patriarcado sobre ellas y su poder ineludible, que en pocas historias se observa tan claramente como en ésta. En primer lugar, el relato está marcado por dos símbolos que representan la superioridad del varón y el falocentrismo del sistema.<sup>5</sup> Todos los varones llevan sombreros de algún tipo que podrían simbolizar la corona del rey y el poder del hombre: el difunto coronel porta un sombrero de copa, el portero un bombín y el sacerdote un som-

---

<sup>5</sup> Por falocentrismo queremos decir el poder simbólico del falo, que beneficia a los varones dentro del sistema patriarcal, si bien, como veremos en el Capítulo IX, tan sólo un grupo de hombres es privilegiado por este falocentrismo, mientras que el resto ocupa una posición marginal similar a la femenina.

brero negro de paja (CS: 262, 268). Además, en todos los casos, el sombrero se relaciona con la idea de muerte: el de copa pertenece a un difunto, el portero utiliza su bombín en funerales y el del sacerdote es negro y lo lleva mientras ofrece su ayuda a las hijas en el funeral de su padre. Mansfield sugiere el efecto aniquilador del poder patriarcal, que se materializa en las protagonistas femeninas.

Otro elemento limitador es el bastón del coronel que aparece mencionado constantemente en el relato (Ibid.: 269, 277, 282), representando el otro complemento del rey junto a la corona (el cetro de su dominio), y el poder simbólico del falo atribuido al varón en este sistema. Así, la visita del nieto del coronel, Cyril, al lecho de muerte de su abuelo resulta significativa para vislumbrar este falocentrismo del que hablamos. Josephine trata de interceder por él ante su padre, pero éste la aparta con su cetro simbólico para escuchar a su nieto: “And he waved Josephine away with his stick, then pointed with his stick to Cyril. ‘Tell me what she’s trying to say,’ he said” (Ibid.: 277). Esta escena sugiere que las mujeres no tienen voz ni voto en el sistema patriarcal cuando han de competir con un varón; en este caso, es éste quien recibe la palabra mediante el poder que le concede el falocentrismo del sistema, representado por el bastón.

Tras mostrar mediante este simbolismo la autoridad patriarcal, Mansfield critica abiertamente su efecto sobre las mujeres para demostrar que este poder es totalmente simbólico, no real, como el simbolismo vinculado al falo. Las mujeres son aleccionadas para interiorizar esta superioridad y autoridad, sin darse cuenta de que son ficticias y el efecto que ejerce sobre ellas es psicológico, no real. Por ello, aún después de la muerte del padre, las hijas no se atreven a sublevarse, porque los prejuicios sociales están dentro de ellas, no fuera. Así, Mansfield denuncia la omnipresencia del sistema patriarcal y el carácter todopoderoso de sus instrumentos e instituciones. El episodio donde se observa más claramente el poder simbólico del sistema sobre estas mujeres es la escena en que las dos hermanas entran en el dormitorio del difunto padre para ordenar sus pertenencias. La autoridad de éste se vuelve a recordar: “It had been a rule for years never to disturb father in the morning, whatever happened. And now they were going to open the door without knocking even .... Constantia’s eyes were enormous at the idea; Josephine felt weak in the knees” (Ibid.: 270). El miedo de las dos hijas ante la idea de rebelarse contra una autoridad de tantos años es supremo, y el fantasma del padre se percibe en el ambiente:

But how could she explain to Constantia that father was in the chest of drawers? He was in the top drawer with his handkerchiefs and neckties, or in the next with his shirts and pyjamas, or in the lowest of all with his suits. He was watching there, hidden away – just behind the door-handle – ready to spring (Ibid.: 271).

Frente a esta actitud sumisa, Constantia muestra un mínimo de rebeldía al conseguir superar su miedo por un instante y cerrar con llave el armario, acto simbólico que representa el rechazo de la figura paterna. Sin embargo, automáticamente el miedo imbuido en las mujeres salta a la vista:

If the huge wardrobe had lurched forward, had crashed down on Constantia, Josephine wouldn't have been surprised. On the contrary, she would have thought it the only suitable thing to happen. But nothing happened. Only the room seemed quieter than ever, and bigger flakes of cold air fell on Josephine's shoulders and knees. She began to shiver (Ibid.: 272).

En este divertido pasaje, Mansfield satiriza el grado de subyugación femenina, indicando hasta qué punto las mujeres son instigadas a permanecer oprimidas por un sistema ideado para favorecer al varón, de tal manera que el miedo es infundado e interiorizado por éstas, cuando los efectos reales son inexistentes. Tras perpetrar una acción prohibida por el sistema patriarcal, en este caso representado por el coronel, Josephine espera un castigo físico que nunca ocurre y, con ello, Mansfield incita a las mujeres a rebelarse, haciéndolas caer en la cuenta de la farsa montada por el orden social. Actos de rebeldía como el llevado a cabo por Con se observan sutilmente a lo largo del relato; por ejemplo, cuando ésta confiesa que empujó a su hermano a un lago, imponiendo simbólicamente su superioridad frente al falo, o cuando, tras la muerte de su padre, las dos mujeres deciden despedir a su sirvienta, Kate, después de muchos años de servicio, puesto que no pueden aguantar su autoridad, similar a la de su difunto progenitor y equiparable, en este sentido, a una figura fálica (Ibid.: 272, 279-81).

No obstante, a pesar de esta rebeldía incipiente y de la enorme creatividad que ambas hermanas demuestran poseer (por ejemplo, cuando Josephine se imagina la creación de un paquete de forma extrañísima para ocultar un simple reloj; Ibid.: 274), el retrato final que se ofrece es el de dos mujeres totalmente infantilizadas e incapaces de tomar las decisiones más triviales, cuanto menos las más fundamentales. Constantemente, posponen la toma de las mismas (Ibid.: 262, 281), y su inseguridad se muestra en la incapacidad de decidir sobre aspectos cotidianos. Así, cuando Kate les pregunta que si quieren el pescado frito o cocido, Constantia responde: “I think it might be nice to have it

fried. On the other hand, of course, boiled fish is very nice. I think I prefer both equally well ... Unless you ... In that case –” (Ibid.: 279). Otro claro ejemplo de infantilismo surge cuando, a la hora de entrar en el dormitorio del padre, y debido al miedo que esta figura simbólica les produce, se inventan excusas totalmente irrisorias para no pasar: Constantia le dice a Jug que ella ha de entrar primero porque es la mayor, mientras que Jug responde que ha de ser Constantia porque es la más alta (Ibid.: 270).

El propio título de la historia sitúa a estas protagonistas como víctimas del sistema, pues no son Constantia y Josephine, sino las “hijas” del coronel. Jamás dispondrán de una identidad propia, sino que siempre estará ligada a la figura dictadora del padre, a quien han dedicado su vida de servicio en cuerpo y alma. Esta dedicación al hombre se justifica con su opinión del apetito masculino: “We know what a man’s appetite is” (Ibid.: 275) y, por tanto, conciben su labor como proveedoras de cualquier actividad que sea necesaria para satisfacer las necesidades del varón. Sin embargo, la ironía de Mansfield llega tan lejos que sugiere que estas dos hermanas ni siquiera saben desarrollar el papel doméstico que se espera de ellas. Su dependencia del padre ha sido tan fuerte que no saben cocinar o hacer la compra (Ibid.: 280). Son seres totalmente inútiles, atrapados en un sistema en el que no tienen existencia alguna. Otro ejemplo de infantilismo surge durante el funeral, cuando Josephine se siente culpable por haber permitido que entierren a su padre. Constantia parece mostrar un poco más de sentido común que su hermana cuando responde: “But what else could we have done?” (Ibid.: 269). No obstante, su patetismo es tan desmesurado como el de Josephine cuando continúa diciendo: “We couldn’t have kept him, Jug – we couldn’t have kept him unburied. At any rate, not in a flat that size” (Ibid.). Con razonamientos como éste, Mansfield demuestra el grado de infantilismo en que la subyugación patriarcal ha sumido a estas dos mujeres, incapaces de enfrentarse a asuntos serios de la vida real. El impacto de la autoridad de su padre, aún después de su muerte, se observa en la conclusión de Jug: “father will never forgive us for this – never!” (Ibid.), mostrando, una vez más, la transcendencia simbólica del poder patriarcal.

### ***3.2.1.2. Debate sobre la esencia: “lo sublime”***

En relación con el debate sobre la esencia humana que venimos analizando en la autora, en este relato Mansfield reproduce, incluso en personajes aparentemente simples como las hermanas, el sujeto dialógico y fragmentado que hemos considerado en este

capítulo. Así, a pesar de ser figuras aparentemente superficiales y bidimensionales, Constantia y Josephine representan el sujeto escindido del que Mansfield hace gala en sus relatos. Éstas demuestran ser no “individuos”, en el sentido cartesiano del término, que supone una identidad unívoca y compacta, sino “sujetos dialógicos” en el sentido con que utiliza Fand (1999) esta etiqueta. El “dialogismo” de estos personajes se observa en la dicotomía entre un evidente rol social impuesto y la sugerencia de un deseo personal que contrasta fuertemente con la máscara social que se ven obligadas a portar. Mientras que ésta las define como seres aquiescentes, indecisos, inmaduros, inútiles, superficiales y bidimensionales, la interioridad que intuimos en ellas apunta a una tridimensionalidad, naturaleza creativa y rebelión incipientes, que podrían haberse desarrollado dando a luz a unos personajes con carácter y carisma, de no haberse impuesto la superioridad del elemento social que las reduce a meros fantoches. Tal es el caso que la máscara social reemplaza totalmente a la supuesta esencia humana y se convierte en la esencia del sujeto: su naturaleza construida.

El eje central del relato es este maniqueísmo entre lo social y lo personal en las dos protagonistas. Desde el principio de la historia, a pesar de que nuestra impresión dominante será la bidimensionalidad de los personajes, Mansfield sugiere la complejidad psicológica de estas dos mujeres y su continua adopción de una máscara social. El relato comienza con la siguiente descripción: “The week after was one of the busiest weeks of their lives. Even when they went to bed it was only their bodies that lay down and rested; their minds went on, thinking things out, talking things over, wondering, deciding, trying to remember where ...” (Ibid.: 262). Coincidiendo con la opinión de Don W. Kleine (1978: 423), que concibe este relato como uno de los que reivindican con más fuerza la modernidad radical e introspectiva de la autora, estas primeras líneas apuntan hacia la gran riqueza del mundo interior de estas dos hermanas, frente al estancamiento al que se ven forzadas en la sociedad patriarcal. A pesar de seguir fielmente los preceptos patriarcales manufacturados, Con y Jug demuestran no sentirse satisfechas con estos roles sociales, y continuamente deducimos un fuerte deseo por su parte de rebelarse contra estos valores y atender a sus propios instintos, que ellas mismas desconocen y que se muestran incapaces de verbalizar. Ya veíamos anteriormente ejemplos de su sublevarción incipiente.

Hablando sobre el funeral de su padre y la posibilidad de donar su sombrero de copa al portero, Jug no puede contener su risa contagiosa: “And suddenly, for one awful moment, she nearly giggled. Not, of course, that she felt in the least like giggling”, a lo

que añade: “The giggle mounted, mounted; she clenched her hands; she fought it down; she frowned fiercely at the dark and said ‘Remember’ terribly sternly” (Ibid.: 262). El dialogismo entre el deseo de Jug y la represión del mismo por el peso de la figura de su padre es evidente. La naturaleza viva y desenfrenada de Josephine es sofocada por el peso dictatorial de la figura paterna y por todos los prejuicios inculcados por la sociedad en la que vive, según la cual ha de adoptar una seriedad extrema en todo momento. Observamos el esfuerzo de Jug por contener la risa y cómo el peso social finalmente triunfa cuando responde en un tono “terriblemente serio”. No obstante, con este episodio denotamos la trivialidad con que las hermanas se toman la muerte de su padre, como si constituyera, en realidad, una liberación para ellas, a pesar de que, en último término, no sean capaces de superar el yugo del coronel incluso después de muerto.

Esta misma idea se deduce de otro episodio en el que las dos hermanas discuten sobre el color de sus camiones ahora que su padre ha muerto, surgiendo el debate sobre el luto y su importancia social. Mientras que éstos son de color rojo oscuro y verde, Con sugiere tintarlos de negro para guardar el luto a su padre; Jug responde que no hay necesidad ya que nadie las ve (Ibid.: 263), a lo que Con rebate que sí que las ven la criada Kate y el cartero. Volvemos a observar el peso de las apariencias sociales y la carencia de una verdadera convicción de valores. Las dos hermanas son castradas en vida, se les limita su multiplicidad de “pavos reales” cargados de colorido y se les impone el color negro del luto, a la par que un deseo implícito late continuamente entre bastidores.

Los ejemplos anteriores muestran la adopción de una máscara social por parte de las protagonistas. Tras exponer la omnipresencia del sistema, Mansfield se adentra de lleno en el debate sobre la esencia humana y convierte la historia en un foro donde se cuestiona la existencia o no de la misma, o “ser alotrópico”. En una primera aproximación se sugiere que las protagonistas poseen dicha esencia, pues, debajo de esta máscara, Mansfield añade la posibilidad de que exista ese aspecto tan ansiado por los escritores modernistas. Por ello, el relato está plagado de símbolos de dicha duplicidad. Especialmente, en la última sección de la historia, la autora juega con la idea tentadora de la existencia de una interioridad mediante la alusión a algunos símbolos. De repente, las dos hermanas escuchan el sonido embriagador de un organillo que toca justo al lado de su casa. Cuando su padre vivía, éste les ordenaba que lo hicieran callar. Ahora que no vive, las dos hermanas disfrutan de sus cadencias musicales que presagian el final del yugo patriarcal y la posibilidad de que estas dos mujeres encuentren su esencia y la

libertad que tanto anhelan. Así, la música del organillo les susurra: “[the stick] will never thump again; [a] week since father died” (Ibid.: 282). Esta música sugiere las notas musicales polivalentes del orden semiótico,<sup>6</sup> que permite la máxima expresión femenina frente al lenguaje restrictivo patriarcal, que analizaremos en el siguiente capítulo. De hecho, las dos hermanas parecen afrontar ese lado oscuro que jamás se habían atrevido a reconocer dentro de sí mismas: “And Josephine, too, forgot to be practical and sensible; she smiled faintly, strangely” (Ibid.: 282). La figura de la fuente emerge, a su vez, ligada a la de la música: “A perfect fountain of bubbling notes shook from the barrel-organ, round, bright notes, carelessly scattered” (Ibid.). Ésta simboliza la multiplicidad femenina en su continuo fluir de agua y su conexión con la sugestividad de la música frente a la limitación del lenguaje. Indica una identidad compleja e inabarcable y un sujeto infinitamente escindido, como las notas musicales, “carelessly scattered”.

Tras estas dos imágenes del organillo y la fuente, Mansfield continúa con la cuestión de la esencia humana y, de este modo, toda la última sección parece apuntar a la revelación de la verdad sobre nuestra existencia, pues la autora sigue haciendo uso de más imágenes que subrayan tal revelación. En este sentido, el sol impregna esta parte del relato. La voz narradora comienza diciendo que “[o]n the Indian carpet there fell a square of sunlight, pale red; it came and went and came – and stayed, deepened – until it shone almost golden” (Ibid.: 282). El sol podría interpretarse como la iluminación suprema, o descubrimiento de una verdad absoluta, relacionada con el conocimiento de la esencia humana que Mansfield cuestiona desde el primer momento. El hecho de que el sol aparezca y desaparezca sugiere que el conocimiento de esta verdad se aproxima, y la autora, con ello, va creando expectación. Para enfatizar la vinculación de este astro con el hallazgo de esta esencia humana, se alude a un nuevo símbolo, la figura de Buda que es la favorita de Constantia. Sobre esta escultura se nos revela la siguiente información: “the stone and gilt image, whose smile always gave her such a queer feeling, almost a pain and yet a pleasant pain, seemed to-day to be more than smiling. He knew something; he had a secret” (Ibid.). Esta estatua oriental, asociada con el misticismo y la transcendencia metafísica, parece conocer el secreto de la feminidad y esencia de estas dos mujeres. El “ser alotrópico”, ese ser distintivo y eterno, está a punto de ser revelado.

Junto a las imágenes del sol y Buda, Mansfield también recurre a otra tradicional, la ventana, hacia la que Josephine se siente atraída, conducida hacia ella por la luz del sol

---

<sup>6</sup> Ver la teoría de Julia Kristeva sobre los órdenes simbólico y semiótico en el apartado 2.2.2.2. del Capítulo VIII.

(Ibid.: 283). Esta ventana simboliza todo un mundo espiritual que se abrirá ante las dos protagonistas si logran descubrir ese ser alotrópico y transcendental. Para denotar esta libertad que se les ofrece, se las compara con pequeños gorriones que, por su juventud, gozan de toda una vida por delante y están preparados para alzar el vuelo. La conexión entre estas aves y las dos hermanas se hace obvia cuando se nos dice que el gorrion “was inside her, that queer little crying noise” (Ibid.). De repente, esa esencia femenina grita en su interior y sienten la necesidad de explorarla, descubrirla y aceptarla. Para ello, la autora recurre a otros símbolos, tradicionalmente asociados con la feminidad: el mar, la música, el agua, la luna, la noche y la oscuridad: “[Constantia] remembered too how, whenever they were at the seaside, she had gone off by herself and got as close to the sea as she could, and sung something, something she had made up, while she gazed all over that restless water” (Ibid.: 284). La sugerencia es que, rodeada de estos elementos femeninos, Constantia encuentra su verdadera esencia. Así, camina sola sin recurrir a la ayuda de un hombre; se acerca a las aguas turbulentas del mar, en perpetuo estado de cambio, como su propia identidad; canta en lugar de hablar, expresando sus múltiples sensaciones; e, incluso, inventa una melodía frente a las restricciones del sistema patriarcal.

Sin embargo, el deseo por trazar la esencia humana en estas dos mujeres resulta quimérico. Así parece reconocerlo la propia Constantia: “But it all seemed to have happened in a kind of tunnel. It wasn’t real” (Ibid.), y Mansfield empieza ya a sugerir el vacío existencial que se oculta tras el sujeto escindido; plantea numerosas preguntas sobre la esencia humana: “Oh, what was it, what could it be? And yet she had always felt there was ... something” (Ibid.: 282); “Ah, what was it crying, so weak and forlorn?”; “But now? But now?” (Ibid.: 283); “What did it mean? What was it she was always wanting? What did it all lead to? Now? Now?” (Ibid.: 284). Todas estas preguntas esperan una respuesta convincente, sobre todo considerando los símbolos del sol, Buda y la ventana. Mansfield crea la expectativa en su público, pero acaba por defraudarlo, pues concluye con el patetismo de las dos protagonistas que se muestran incapaces de articular lo que han experimentado y de comprenderlo:

She turned away from the Buddha with one of her vague gestures. She went over to where Josephine was standing. She wanted to say something to Josephine, something frightfully important, about – about the future and what... “Don’t you think perhaps –” she began (Ibid.: 284).

Es el momento de la anagnórisis, cuando esperamos la revelación del secreto, pero se trata de una falsa alarma y surge el código hermenéutico de Barthes (1987) con una “respuesta suspendida” a lo largo de todo el relato y un “bloqueo” final que provoca la “constatación de la insolubilidad” de dicha cuestión. Es decir, Mansfield plantea estas preguntas sobre la esencia humana que acabamos de reflejar, pero no ofrece la respuesta sobre si existe o no dicha esencia, participando, por tanto, del concepto de “poetics” o “problemática” sugerido por Hutcheon (1988). Las protagonistas son incapaces de entender lo que han experimentado y, mucho menos, de articularlo con palabras. Josephine interrumpe las divagaciones de su hermana y ya ninguna de las dos es capaz de articular esos pensamientos transcendentales:

“Go on, Con,” said Josephine. “No, no, Jug; after you,” said Constantia. “No, say what you were going to say. You began,” said Josephine. “I ... I’d rather hear what you were going to say first,” said Constantia. “Don’t be absurd, Con.” “Really, Jug.” “Connie!” “Oh, *Jug!*” A pause. Then Constantia said faintly, “I can’t say what I was going to say, Jug, because I’ve forgotten what it was ... that I was going to say.” (CS: 284-5).

Automáticamente la imagen del sol es sustituida por la de un gran nubarrón con que se cierra pesimistamente el relato: “Josephine was silent for a moment. She stared at a big cloud where the sun had been. Then she replied shortly, ‘I’ve forgotten too’” (Ibid.: 285).

En consonancia con este pesimismo, encontramos las imágenes de las protagonistas como cadáveres, lo cual parece apuntar al aparente escepticismo de Mansfield con respecto a la existencia de una esencia humana, aniquilada por completo. Ya al comienzo del relato, la descripción de Constantia es sumamente significativa en este sentido: “Constantia lay like a statue, her hands by her sides, her feet just overlapping each other, the sheet up to her chin. She stared at the ceiling” (Ibid.: 262). La imagen nos recuerda la de un cadáver en un tanatorio, inmóvil, tapado con una sábana blanca, inerte como una estatua, como el propio nombre de la protagonista que sugiere carencia de movimiento. Además, su mirada al techo indica un vacío existencial y una pérdida del norte de la vida.

A su vez, la referencia a unos ratones es igualmente iluminadora. Este vacío también es aludido con la alusión a estos animales que buscan migas de pan, ignorantes de que no hay tal alimento y de que, finalmente, no encontrarán nada de comida. Ante esa meditación, Constantia se cuestiona “how they manage to live at all” (Ibid.: 264). Los ratones simbolizan a las dos hermanas, su carácter indefenso y frágil en un sistema que las maneja como marionetas, y su vacío existencial, como la carencia de ese

alimento que tanto anhelan. Las imágenes del cetro y la corona, que analizábamos anteriormente, aluden a la figura de un rey y, en este sentido, el relato comienza con el mito patriarcal de la “muerte del rey o del dios agonizante” (i.e. el sol del invierno), que supone una regeneración (i.e. el sol de primavera), como la muerte de Cristo. Sin embargo, en la historia, Mansfield parodia este mito puesto que las sucesoras del difunto patriarca no conllevan una regeneración, sino todo lo contrario, la muerte definitiva, como apreciamos en estas imágenes de la estatua y los ratones.

En este punto comprendemos, tras el análisis de las dos perspectivas de Mansfield con respecto al debate sobre la esencia, que su respuesta final comulga con el concepto de lo “sublime” defendido por el postmodernismo. Mientras que Angela Smith (1999: 219) opina que en este relato “[t]he sisters’ secret selves show in half-conscious moments”, nosotros hemos demostrado que en ningún momento a lo largo del mismo Mansfield asegura su existencia, pues, de hecho, llega a sugerir que es una quimera y comulga con los postmodernistas en que se trata de un concepto inexplicable e incomprensible a través del discurso. Sugiere que el sol, ese conocimiento de la verdad, es una estrategia patriarcal que esconde tras de sí un enorme vacío existencial. Así, este astro ilumina el retrato de la madre de las dos protagonistas y revela su ausencia como persona: “it lingered as though puzzled to find so little remained of mother, except the ear-rings shaped like tiny pagodas and a black feather boa” (CS: 282-3). Con esta descripción considera que el patriarcado castra a sus mujeres, dejándoles tan sólo el rol femenino que oculta una ausencia existencial, como veremos con detalle en los Capítulos VIII y IX. Esta feminidad está representada por la boa de plumas, un elemento decorativo que potencia el narcisismo que se espera de las mujeres. Mansfield especifica el modo en que esta feminidad artificial aniquila a las mismas: “Josephine remembered standing on a chair and pointing out that feather boa to Constantia and telling her that it was a snake that had killed their mother in Ceylon” (Ibid.: 283).

La esencia humana es un concepto que escapa a la realidad creada por el lenguaje y que tan sólo podemos intuir, como hacen las dos protagonistas y quienes leemos el relato, pero su existencia jamás se podrá demostrar ni verbalizar. Según nuestra interpretación, Mansfield difiere de sus colegas modernistas en dos aspectos: por un lado, a pesar de desear fervientemente alcanzar y corroborar ese sujeto alotrópico, prueba su inexistencia, al menos verbalizable dentro del discurso; por otro, se muestra positiva ante dicha ausencia de esencialidad y se lo toma con filosofía, por lo que recurre al sarcasmo y a la ironía, ridiculizando a las protagonistas del relato pero, a la vez, simpatizando con

ellas y demostrando que han sido victimizadas por un sistema todopoderoso. La tragedia-comedia de esta historia revela la intención subversiva de Mansfield, puesto que pretende dismantelar la artificialidad del sistema y, al menos, hacernos conscientes de la misma, poniendo en práctica nuestra estrategia “desdogmatizadora”.

### **3.2.2. “The Garden-Party”: postura conciliadora**

#### **3.2.2.1. Debate dialógico: la máscara**

En estrecha relación con el relato que acabamos de analizar, encontramos este otro, uno de los más reconocidos de la autora, donde se vuelve a adentrar en el controvertido tema de la esencia humana que plasma en el binomio vida/muerte. La protagonista es Laura Sheridan, una joven de clase alta que prepara junto a sus padres, hermanas y hermano una impresionante fiesta en el jardín de su casa. El día es perfecto para celebrar este festejo y extrema la excitación de todos los miembros de la familia. De repente, conocen la noticia de que uno de sus vecinos, el carretero Scott, ha caído de su caballo al chocar con un tractor, muriendo en el acto y dejando atrás a su esposa y cinco hijos. Mostrando su calidad humana y simpatizando con el dolor de sus vecinos, Laura propone cancelar la fiesta, pero su madre y hermanas se oponen y logran convencer a la joven de que ha de celebrarse. Cuando el evento concluye, la señora Sheridan envía a Laura con una cesta de restos de comida a la casa de los Scott, mostrando una “falsa” caridad. Una vez allí, la joven trasciende la hipocresía social de la fiesta y se enfrenta con el lado oscuro de la vida: la pobreza y la muerte.

Al igual que hace en “The Daughters of the Late Colonel”, Mansfield parte en “The Garden-Party” de la omnipresencia de la artificialidad e imposición sociales, que representan el punto de vista dominante del relato. Con ello, pretende mostrar, desde el principio, la ineludible fuerza del patriarcado y el asfixiante efecto que provoca en sus súbditos, hasta tal punto que resulta extremadamente difícil descubrir si existe o no una esencia anterior a dicha influencia. La máscara social será, pues, la tónica dominante de las mujeres del relato, obligadas a adoptar una identidad forjada desde el exterior. Para ilustrar el lavado de cerebro del sistema en las mujeres, que acaban aceptando ciegamente los preceptos que se les imponen, Mansfield recurre a la figura de la madre de Laura. La señora Sheridan se alza como la transmisora más directa de estos prejuicios sociales y representa el prototipo de la mujer que interioriza los valores patriarcales para convertirse en la más ferviente defensora de los mismos. Arropada por los preceptos del

sistema, la señora Sheridan ejerce una poderosa influencia sobre sus hijas Meg y Jose, e incluso sobre la rebelde Laura, que acaba obedeciéndola e imitándola (“‘Good morning’, [Laura] said, copying her mother’s voice”; CS: 246).

Para demostrar el triunfo del lado social, el relato sugiere un desprecio hacia las clases pobres, que automáticamente atribuimos al punto de vista de la señora Sheridan y de sus hijas Meg y Jose, especialmente esta última, descrita como “practical” (Ibid.: 252) y como la personificación más clara de su madre. En este sentido, nos parece interesante que los nombres de estas dos hijas mayores de los Sheridan se correspondan con los de las dos hermanas mayores de la novela de Louise May Alcott, *Little Women*, donde, curiosamente, las jóvenes protagonistas se van fraguando para convertirse en mujeres según las convenciones sociales. Ejemplos del prejuicio social hacia las clases inferiores se observan en fragmentos como los siguientes: “they had no right to be in that neighbourhood at all. They were little mean dwellings painted chocolate brown” (Ibid.: 254); “I can’t understand how they keep alive in those poky little holes” (Ibid.: 255); “People of that class are so impressed by arum lilies” (Ibid.: 258). En definitiva, prácticamente todas las mujeres del relato, con la excepción de Laura, como veremos más adelante, demuestran estar completamente influenciadas por los preceptos de la sociedad en la que viven.

Para ilustrar la artificialidad social de las mujeres, Mansfield escoge a la señora Sheridan, epítome de la teatralidad e hipocresía sociales. En relación con este personaje, hemos detectado varios aspectos intertextuales que han pasado desapercibidos en el análisis de este relato. El apellido de la madre nos parece haber sido cuidadosamente elegido por la autora, pues remite al dramaturgo irlandés Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), famoso por sus comedias de costumbres, muy en línea con la mentalidad dieciochesca y las apariencias sociales características de este período histórico que el dramaturgo vio nacer, y que la señora Sheridan comparte. De hecho, y para marcar la artificialidad de este personaje, nos parece que Mansfield alude, de forma indirecta, a la obra de Shakespeare, *Macbeth*, cuando, al confesarle Laura la muerte del carretero, la primera respuesta de la señora Sheridan es: “Not in the garden?” (Ibid.: 255). Estas palabras nos remiten a la obra de Shakespeare, donde Macbeth es el heredero del trono y se convertirá en rey si fallece el ya existente. Con la ayuda de su esposa, Lady Macbeth, asesinan al soberano en su castillo clavándole una daga. Cuando se le comunica la noticia del asesinato a Lady Macbeth, ésta responde hipócritamente, “What, in our house?”. Con esta conexión intertextual, Mansfield insiste en la falsedad de la señora

Sheridan, que prefiere disfrutar de una fiesta superficial en lugar de demostrar su calor humano tras la muerte de un vecino, y cuya voz delata igualmente su artificialidad: “mother’s voice [...] sounded so fearfully affected” (Ibid.: 246).

Para insistir en esta apariencia social, la autora recurre a la imagen del sombrero, que repite una y otra vez en la historia. Éste es un elemento por el que manifiesta cierta predilección, pues lo utiliza con frecuencia en sus relatos: cuando lo portan los hombres, representa el poder falocéntrico de éstos en una sociedad que los favorece, como si de una corona se tratase, según veíamos en “The Daughters of the Late Colonel”; cuando lo utilizan las mujeres, ilustra la feminidad construida que se les impone, bella y atrayente, pero artificial. La señora Sheridan muestra una obsesión atroz por los sombreros y comulga, por tanto, con esta falsedad del sistema. Así, ésta insiste a Laura para que le pida a su amiga Kitty traer “that sweet hat she had on last Sunday” (Ibid.: 248). En la escena principal donde Laura pide a su madre interrumpir la fiesta, se nos dice que la señora Sheridan “was trying on a new hat”, del que no se separa ya que, incluso cuando se lo quita de la cabeza, lo mantiene en sus piernas (Ibid.: 255).

No obstante, esta imposición social no sólo afecta a mujeres como la señora Sheridan, fieles al sistema, sino también a figuras tan rebeldes como su hija Laura, cuya rebeldía estudiaremos más adelante. Así, como buena portavoz del sistema, la señora Sheridan obliga a su hija a ponerse el sombrero y su identidad social artificial:

Mrs. Sheridan got up and came over to her, carrying the hat. Before Laura could stop her she had popped it on. “My child!” said the mother, “the hat is yours. It’s made for you. It’s much too young for me. I have never seen you look such a picture. Look at yourself!” And she held up her hand-mirror. “But, mother,” Laura began again. She couldn’t look at herself; she turned aside (Ibid.).

La imposición en contra de la voluntad de Laura es evidente. El hecho de que el sombrero haya sido “creado para ella” apunta claramente a su artificialidad, al igual que la idea de la “fotografía” que sugiere la madre, que destruye cualquier vestigio de naturalidad al sugerir una pose. Laura muestra su actitud rebelde, pues se niega a mirarse en el espejo. Sin embargo, el peso social es mucho más fuerte y, al final, acaba cediendo a él cuando, minutos después, entra en su dormitorio y “the first thing she saw was this charming girl in the mirror, in her black hat trimmed with gold daisies and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that. Is mother right? she thought. And now she hoped her mother was right” (Ibid.: 256). Con esta imagen insiste en que el sombrero, que simboliza la feminidad artificial que se impone a las mujeres, es

atrayente y hermoso, al igual que su decoración, pero negro y mortuario, presagiando el funeral de las mujeres y su castración personal.

Este fragmento ilustra cómo éstas son finalmente persuadidas por el sistema para adoptar el rol de “princesas” de cuento, hasta tal punto que cualquier resquicio de rebeldía y reivindicación personal acaba siendo aparcado. De este modo, para Laura, su actitud rebelde, de repente, “seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper” (Ibid.). Además, la alabanza que las mujeres reciben por esta belleza artificial las incita a seguir ese sendero construido, como es el caso de Laura, halagada constantemente por su madre y los miembros de la fiesta: “Darling Laura, how well you look!”, “What a becoming hat, child!”, “Laura, you look quite Spanish. I’ve never seen you look so striking” (Ibid.: 257). Esta última asociación con lo español, en un entorno colonial como Nueva Zelanda, sugiere la sofisticación europea frente al primitivismo y naturalidad coloniales, enfatizando, con ello, la artificialidad del rol que está adoptando y que se ha materializado en el sombrero. Mansfield, por tanto, logra plasmar esa ubicuidad patriarcal en tanto que todas las mujeres del relato son influenciadas por sus valores restrictivos.

### ***3.2.2.2. Debate sobre la esencia: “lo sublime”***

No obstante, a pesar de esta invasión de los valores del sistema, desde el primer momento la autora establece un claro contraste entre civilización y naturaleza, entre lo social y lo personal, volviendo a dejar una rendija abierta hacia la posibilidad de rastrear una esencia humana que trascienda los límites impuestos por la sociedad, dando pie al debate sobre la esencia que venimos observando. Como hiciera en “The Daughters of the Late Colonel”, Mansfield juega con nuestras expectativas a lo largo del relato, sugiriendo un espacio distintivo del ser que podría existir más allá de las influencias sociales. El propio título, “The Garden-Party”, ofrece la clave de los binomios máscara/esencia, sociedad/naturaleza, centrales en la historia e ilustrativos del debate que nos ocupa. “Party” indica un acontecimiento social, artificialmente preparado, donde un grupo de personas se reúnen para socializar; “garden” sugiere una vinculación con la naturaleza a través de las diversas plantas que crecen en él. En el título, “party” constituye el núcleo del sintagma nominal, mientras que “garden”, a pesar de ser un sustantivo, desempeña una función adjetival al complementar al núcleo del sintagma. Mansfield, por tanto, atribuye un mayor peso al elemento social y artificial de la fiesta. Pero, además, para

marcar esta artificialidad, escoge un escenario que, si bien está directamente emparentado con la naturaleza, comulga con el elemento social del que hablamos, puesto que el jardín siempre se ha concebido, frente al bosque, como una “naturaleza artificialmente creada”, en cuanto a que reproduce la vegetación natural, pero dicha naturalidad es quimérica al ser el resultado de la mano del hombre. Desde el primer momento, por tanto, la autora sugiere con esta imagen la similitud entre el ser humano y el jardín, dado que ambos están ligados a la naturaleza y los instintos, pero siempre a través del filtro del elemento social y artificial.

Ésta es la respuesta que Mansfield anticipa en su relato; de hecho, utiliza una gradación para indicar el triunfo final de lo social, cuando Laura despierta de su sueño de rebeldía y regresa como una oveja mansa al redil de la sofisticación. Así, tras ser requerida por una llamada de teléfono, que representa la llamada del sistema a través de un aparato completamente artificial, la joven responde obedientemente, “Coming!”, y leemos: “Away she skimmed, over the *lawn*, up the *path*, up the *steps*, across the *veranda* and into the *porch*. In the *hall* her father and Laurie were brushing their *hats* ready to go to the *office*” (énfasis añadido; *Ibid.*: 248). Progresivamente, hay un retroceso desde la naturaleza a la sociedad, con el consiguiente triunfo final de esta última.

Continuando con la imagen del título, Mansfield ofrece un paralelismo similar dentro del relato entre “the karaka trees”, asociados con una naturaleza salvaje, y la carpa que están montando los trabajadores para la fiesta, que refleja el lado social. Cuando uno de los trabajadores sugiere colocar la carpa delante de estos árboles, la voz narrativa, filtrando el punto de vista de Laura, explica:

Against the karaka trees. Then the karaka trees would be hidden. And they were so lovely, with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. They were like trees you imagined growing on a desert island, proud, solitary, lifting their leaves and fruits to the sun in a kind of silent splendour. Must they be hidden by a marquee? They must (*Ibid.*: 247).

Las imágenes que se contrastan son bastante significativas. Estos árboles con nombre maorí sugieren una identidad distintiva, ajena al eurocentrismo desde donde Mansfield escribe. La autora se empeña en rastrear una esencia humana y, por ello, describe estos árboles que escoge para simbolizarla como aislados, solitarios y silenciosos, pues florecen en el anonimato. Esta esencia es “aniquilada” por la sociedad, representada aquí por la carpa que, además, no deja opción al florecimiento del ser alotrópico, puesto que “debe” taparlo (el verbo modal de obligación es bastante significativo). La autora, por

tanto, sugiere la existencia de esa esencia, pero no la demuestra, y deja claro que su máxima demostración es la intuición.

Para ilustrar esta idea, la autora recurre a la figura de Laura. El binomio de lo social y lo innato o personal, que Mansfield representa con las imágenes que acabamos de analizar, se materializa a lo largo del relato en este personaje que representa el sujeto escindido o dialógico. Esta joven se debate entre las imposiciones sociales y su carácter visionario e intuitivo, que le permite simpatizar con la marginalidad que el sistema social ignora. Existen una serie de rasgos que la diferencian del resto de su familia y de la sociedad que la rodea, convirtiéndola en una visionaria dotada de una sensibilidad especial y de una enorme potencialidad para revolucionar su entorno. En este sentido, se nos dice que Laura tiene una vena artística (Ibid.: 246), y su rebelión contra el sistema se observa, fundamentalmente, en su transgresión de los estamentos sociales, prefiriendo relacionarse con los trabajadores que no con los aburridos e hipócritas miembros de su casta social: “Why couldn’t she have workmen for friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these” (Ibid.: 247). En este sentido, considera “absurdas” y “estúpidas” las distinciones de clase y las convenciones sociales; “for her part, she didn’t feel them. Not a bit, not an atom” (Ibid.: 267-8). Lo mismo ocurre con su simpatía por el carretero muerto y su familia, cuando pide interrumpir la fiesta, afirmando que “they’re nearly neighbours!” (Ibid.: 255).

Frente a la sofisticación social que sugieren la fiesta del jardín y los sombreros, Mansfield se decanta por la introspección hacia la esencia humana en el rechazo de estas convenciones, aproximándose, por tanto, a las clases pobres y su conexión más directa con el mundo de los instintos primarios, que los acercan a un estadio más innato y primitivo del ser. Para ello, la autora adentra a la protagonista en un viaje hacia el submundo de los instintos en un intento desesperado por alejarse de la sociedad y sus convenciones y dilucidar si realmente existe una esencia humana ajena a dicha influencia. Como aclara el relato, “a broad road ran between” (Ibid.: 254), separando el mundo social de la fiesta y el submundo primario de la pobreza. Laura se atreve a traspasar esta frontera y, como afirma Morrow (1993: 75-6), su paseo para llevar la cesta de restos de comida a la familia del difunto, bajando la colina y adentrándose en esa zona de chabolas, “seems to symbolize an inward voyage of discovery into undiscovered areas of herself”.

Una vez más, como hiciera en “The Daughters of the Late Colonel”, Mansfield recurre al simbolismo para sugerir la noción de esencia. La luminosidad del día mientras tenía lugar la fiesta contrasta con el final de la misma, y el sol, símbolo de conocimiento y claridad, contrasta con el atardecer, sugiriendo que Laura va a enfrentarse a una realidad oscura y difícil de comprender: “And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed” (CS: 257). La joven está a punto de descubrir una nueva realidad, la de la muerte, pero el hecho de que los pétalos se cierren anticipa que los pétalos del conocimiento de la joven acabarán cerrándose igualmente, sin llegar a comprender lo que ha experimentado. Así, en penumbra total, comienza su camino de descenso hacia el subconsciente:

It was just growing dusk as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead (Ibid.: 258).

Frente a la luz solar, que simboliza el conocimiento pleno, aquí encontramos la luz de la luna, sugerida por la blancura del brillo de la carretera. Una vez más, se dibuja el ámbito de lo semiótico, del caos del subconsciente, asociado con la feminidad y ese subespacio representado por la luna y la noche donde todo lo incomprensible tiene cabida.

El enorme perro negro con que se cruza Laura parece un ser profético, la mascota de las brujas que habitan el mundo que la joven está visitando. En efecto, este submundo, con la excepción del difunto, está completamente habitado por mujeres, que son presentadas como si fueran brujas:

This was the house. It must be. A dark knot of people stood outside. Beside the gate an old, old woman with a crutch sat in a chair, watching. She had her feet on a newspaper. The voices stopped as Laura drew near. The group parted. It was as though she was expected, as though they had known she was coming here (Ibid.: 259).

Para enfatizar esta imagen de la bruja, se nos dice que una de las habitantes del submundo “smil[ed] queerly” (Ibid.). Estas mujeres parecen disponer de un conocimiento superior que no expresan, pero cuya energía capta Laura. Mansfield, muy inteligentemente, escoge el tópico de la muerte que escapa a nuestra comprensión, y equipara nuestro esfuerzo por buscarle una explicación con el de conocer nuestra identidad innata. Hasta este momento de la historia, la esencia humana parece alcanzable

y su secreto, guardado celosamente por esta mujeres-brujas, parece estar a punto de ser descifrado.

No obstante, la autora recurrirá al concepto postmodernista de lo “sublime” y al código hermenéutico de Barthes (1987), haciendo gala de la “indetermanencia” postmodernista de la que hablaba Hassan (1987) y de la “multiphrenia” de Anderson (1996). Tanto en el tema de la esencia humana como en el de la muerte, Laura experimenta cierta paz interior que sugiere su intuición de una realidad trascendental, pero, en ningún caso, logra probar su existencia, sólo intuirlo, como la sublimidad postmodernista. Éste es el momento en que se enfrenta directamente con la idea de la muerte:

There lay a young man, fast asleep – sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from them both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy ... happy .... All is well, said that sleeping face. This is just as it should be. I am content (CS: 261).

Ya en este instante, Laura se muestra incapaz de verbalizar lo que experimenta al observar al difunto. El sentimiento es tan fuerte que las únicas palabras que articula son los típicos clichés que se usan cuando nos quedamos sin palabras: “wonderful” o “beautiful”. Su conexión con lo “sublime” es sobrecogedora. En su comparación de la muerte con el tema de la esencia humana, Mansfield insiste en cuán lejanos estamos de comprender una realidad que escapa a nuestro alcance: “he was far, far away”, “so remote”, pero, al menos, Laura parece haber entendido la artificialidad del sistema cuando, antes de escapar corriendo, se excusa diciendo: “Forgive my hat” (Ibid.: 261), el símbolo de la artificialidad social que hemos detectado anteriormente. La autora insiste en la idea de que podemos intuir los significados trascendentales, pero nunca verbalizarlos ni comprenderlos. Al menos, reconocer la falsedad del sistema es un paso adelante en nuestra lucha contra el mismo.

Al final del relato, se nos dice que Laura es rescatada por su hermano “[a]t the corner of the lane” (Ibid.: 261). Con ello, Mansfield insiste en la zona intermedia donde se cruzan lo consciente y lo subconsciente y donde, en teoría, sería posible verbalizar esto último. Laura intenta explicar a su hermano Laurie lo que acaba de contemplar (el nombre del hermano nos recuerda, igualmente, al del amigo de Jo en *Little Women*). Cuando éste le pregunta si fue horrible su visión, Laura responde sollozando que no y

continúa: “‘It was simply marvellous. But Laurie –’ She stopped, she looked at her brother. ‘Isn’t life,’ she stammered, ‘isn’t life –’ But what life was she couldn’t explain. No matter. He quite understood. ‘Isn’t it, darling?’ said Laurie” (Ibid.: 261). Con estas palabras se cierra el relato. Laura sigue empleando clichés para definir su experiencia (“marvellous”), y se muestra incapaz de verbalizar lo que ha experimentado, tartamudeando y quedándose en blanco. Laurie parece entenderla, siendo también incapaz de verbalizar nada, pues recurre a una coletilla interrogativa de asentimiento. El hecho de que Laurie sea el hermano favorito de Laura y la similitud de sus nombres sugieren que ambos son el lado masculino y femenino de la misma persona, de ahí su compenetración. Sin embargo, aunque el joven parece comprender, nuestra impresión es que ninguno de los dos, en realidad, es plenamente consciente de este significado transcendental. Sobre todo Laura parece estar en un estado de trance, como si su mente hubiese recibido un impacto superior al que puede aguantar. Mansfield, por tanto, insiste en que éste es el máximo descubrimiento que podemos realizar ante la transcendencia humana. Sólo podemos intuirlo, jamás explicarla ni comprenderla. Por tanto, jamás podremos demostrar su existencia.

A pesar de todo, la autora insiste en que nuestra meta no ha de ser la comprensión de lo sublime, sino demostrar el engaño de que somos presa y, al menos, reconciliarnos con el sistema que nos crea; de ahí que Laura sea consciente de la artificialidad social al pedir perdón por su sombrero al final del relato. En esta historia, Mansfield ofrece su alternativa de cambio: la literatura como herramienta “desdogmatizadora” para denunciar la aparente naturalidad del patriarcado. Recurre a la imagen de la escritora visionaria que nos abre los ojos y nos conduce a la comprensión de la verdad, que no es otra que una ausencia de verdad absoluta. Laura, con esa naturaleza artística que mencionábamos antes, es uno de los ejemplos de las figuras que nos pueden conducir a esta concienciación. Aún no ha desarrollado su talento como escritora ni ha conseguido despojarse de la influencia social, como cuando su madre consigue persuadirla para seguir adelante con la fiesta y le impone el sombrero.

No obstante, casi desde el primer momento, Mansfield sugiere la escritura como una poderosa arma de concienciación social. Utiliza la imagen tradicional del sol como elemento iluminador, y se vale de éste para apuntar el camino a la rebeldía contra el sistema: “And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots. Especially the one on the inkpot lid. It was quite warm. A warm little silver star. She could have kissed it” (Ibid.: 249). Por un

lado, el sol ilumina el tintero, sugiriendo que uno de los caminos del conocimiento es la escritura; por otro, la fotografía llama nuestra atención sobre el sentido de la vista y la necesidad de ser conscientes de la artificialidad que nos rodea, simbolizada ésta por el marco de la foto. El material de este marco, la plata, podría aludir al color de la luna y, por tanto, a una escritura alternativa que nos conduce a la literatura femenina que analizaremos en el Capítulo VII. De este modo, Mansfield parodia el uso tradicional del sol: lo utiliza para mostrar una verdad, que no es otra que la ausencia de la misma. Por medio de la escritura femenina, caracterizada fundamentalmente por la parodia del sistema para dismantelar sus artimañas, descubrimos esta carencia de una verdad suprema y aprendemos a convivir con ella. En “The Daughters of the Late Colonel” empieza a sugerir su uso estratégico de la literatura, pero a través de personajes aquiescentes que, mediante la ironía dramática, despiertan el espíritu rebelde en el público. En “The Garden-Party”, sin embargo, la protagonista es abiertamente una futura escritora y apunta con claridad hacia la escritura como el vehículo revolucionario más efectivo. La proyección política y social de Mansfield, anticipada en nuestro capítulo introductorio a esta primera parte, será estudiada con más detalle en capítulos sucesivos.

### 3.2.3. “*Je Ne Parle Pas Français*” y “*A Married Man’s Story*”: *postura apocalíptica*

Aunque analizaremos estos dos relatos con detalle más adelante,<sup>7</sup> hemos querido completar el análisis de las dos historias anteriores con estas dos, puesto que ilustran, con mayor claridad que ninguna otra, la percepción del sujeto humano en Mansfield como irreversiblemente escindido. Dado que los protagonistas masculinos de ambos relatos son cínicos y amargados, el pesimismo de su concepción del sujeto cae por su propio peso, y muestra, de manera más directa, la visión escéptica de la autora, a pesar de su deseo por localizar la esencia del individuo. Mientras que en relatos como “The Daughters of the Late Colonel” y “The Garden-Party” juega con la posibilidad de la existencia del sujeto alotrópico, incluso cuando al final de los mismos deja clara la imposibilidad de demostrarlo, en “Je Ne Parle Pas Français” sugiere, desde el primer momento, la ausencia de dicha individualidad, mostrándose más tajante y apocalíptica en sus afirmaciones.

En este relato, ofrece su visión del sujeto al principio, en el segundo párrafo:

---

<sup>7</sup> Concretamente, al tratar la paraliterariedad en el apartado 3.2.2. del Capítulo III y la desconstrucción de los roles de género masculinos en el apartado 3 del Capítulo IX.

I don't believe in the human soul. I never have. I believe that people are like portmanteaux – packed with certain things, started going, thrown about, tossed away, dumped down, lost and found, half emptied suddenly, or squeezed fatter than ever, until finally the Ultimate Porter swings them on to the Ultimate Train and away they rattle ... (CS: 60).

La comparación del ser humano con una maleta de viaje sugiere que, de entrada, está vacío de contenido, surgiendo así el concepto de “barned subject”. Estas maletas, como el sujeto, se “compran” para llenarlas de ropa o utensilios *a posteriori*; de ahí se desprende que nuestra interioridad es el resultado de imposiciones sociales, de ropas y artefactos construidos por la mano del hombre, como la maleta. Por tanto, primero se impone el bagaje cultural y, después, se empieza a rodar en la vida (“packed with certain things, started going”). En este sentido, el protagonista deja bien claro que no cree en el alma humana, o espacio distintivo e innato previo a las imposiciones sociales. Esta visión del sujeto aproxima a Mansfield en esta historia a la postura “apocalíptica” más que a la conciliadora que le hemos otorgado.

Lo mismo ocurre en “A Married Man’s Story”. Ya en la segunda sección del relato, que está inacabado y se divide en ocho (suponemos que, al igual que “Prelude”, “At the Bay” o “The Daughters of the Late Colonel”, Mansfield lo habría dividido en doce secciones), el protagonista, tan cínico y escéptico como el de la historia anterior, ofrece su visión del sujeto humano:

And it may be that it's something entirely individual in me – this sensation (yes, it is even a sensation) of how extraordinarily *shell-like* we are as we are – little creatures, peering out of the sentry-box at the gate, ogling through our glass cage at the entry, wan little servants, who never can say for certain, even, if the master is out or in ... (Ibid.: 427).

En primer lugar, resulta significativo que Mansfield cierre esta definición, al igual que la del protagonista en “Je Ne Parle Pas Français”, con puntos suspensivos, sugiriendo la imposibilidad de ofrecer una respuesta final al asunto, así como nuestra incapacidad para comprender la esencia humana. Además, este personaje considera su opinión no como una verdad absoluta, sino como una percepción totalmente personal, utilizando el verbo modal “may”, que indica posibilidad e incertidumbre, y considerando su visión como una sensación.

Esta aproximación apunta, de nuevo, al concepto de lo “sublime”, de esa realidad inexplicable e incomprensible que sólo podemos intuir, como es el caso de este personaje

y su “sensación” frente a una afirmación tajante. A pesar de compartir el cinismo de Raoul en “Je Ne Parle Pas Français”, este hombre casado insiste en el carácter tentativo de su definición y reconoce, más humildemente que el anterior, la posibilidad de una esencia humana dejando al menos abierta la rendija hacia esa alternativa. Como Mansfield, pues, concibe lo “sublime” como algo que se puede intuir, pero nunca demostrar. Frente a la comparación que hace Raoul del ser humano con maletas de viaje, el hombre casado lo concibe como una concha: inferimos que dentro está el manjar o esencia, pero no lo podemos demostrar con seguridad. Nos esforzamos por vislumbrar el interior, pero nunca lograremos saber con certeza si el amo está dentro o ha salido.

A su vez, la referencia a la “urna de cristal” insiste en la fragilidad de este tema, escurridizo para la comprensión humana. De hecho, este personaje, al final de esta segunda sección del relato y en consonancia con esta definición del ser, concluye diciendo: “That is how I long to write. No fine effects – no bravura. But just the plain truth, as only a liar can tell it” (Ibid.: 428). Su última palabra es afirmar que la verdad absoluta no existe; todo es un engaño y, por tanto, la única alternativa a la verdad que tenemos es concienciarnos de la artificialidad que nos ha creado y aceptarla. Propone la escritura como un vehículo hacia la concienciación que coincide con la propuesta de Mansfield en numerosos relatos, como “The Garden-Party” que acabamos de estudiar, y continúa con la idea de que esta imposibilidad de comprender lo “sublime” ha de servirnos para dismantelar el constructivismo social que nos ha creado y otorgar a la marginalidad un lugar más central dentro de la cultura que la rechaza. Ya en estas dos historias, Mansfield presenta una evolución de la postura más apocalíptica de su carrera en “Je Ne Parle Pas Français” (1919) a una más suavizada en “A Married Man’s Story” (1921).

### **3.3. Conclusión**

Tras el análisis detallado de la percepción del sujeto escindido en Mansfield, tanto en su material autobiográfico como en su ficción, nos encontramos en una posición idónea para extraer ciertas conclusiones. En su material autobiográfico existe una clara escisión. En sus cartas, donde ha de mostrar una proyección social, construye la imagen de una esencia humana que trata de vender a sus lectores/as, tanto a los/as receptores/as de sus cartas, en primer término, como al público en general, en segundo. De manera explícita, establece su conexión con el modernismo literario dominante en aquel momento y con su defensa de una esencia inmutable oculta tras el desorden reinante. Sin

embargo, en su diario, su defensa de un sujeto escindido que se aproxima al postmodernismo es evidente, oponiéndose radicalmente al sujeto alotrópico modernista. Es en este punto donde surge nuestra pregunta: ¿por qué encontramos tal disparidad entre la imagen del sujeto defendida en sus cartas y la de su diario? La respuesta que obtenemos es que, en este último, puede expresar más abiertamente su opinión controvertida sobre el sujeto, porque es un material totalmente personal que Mansfield no tenía intención de publicar en ningún momento. De hecho, su letra ininteligible, especialmente en el diario, que tantos problemas ocasionó a su esposo al tratar de transcribirlo, apunta a que no tenía una público en mente cuando lo estaba escribiendo, y lo concebía como algo únicamente suyo. Incluso, si pensamos que Mansfield era consciente de ser una figura pública y de que su esposo finalmente publicaría incluso sus escritos más personales, es en este medio donde la autora expresó su última visión sobre el sujeto escindido, porque sabía que, de salir a la luz, sería lo último que sus lectores/as leerían, después de sus cartas y ficción, por lo que hemos de otorgar un papel privilegiado a dicho vehículo de expresión.

Frente a este material autobiográfico, tenemos que situar su producción literaria, que comulga con las cartas en su defensa ulterior de lo sublime y de una esencia que nunca podremos demostrar. La diferencia entre su ficción y su diario, sin embargo, es que la primera aboga por este concepto de lo “sublime” de una forma implícita, recurriendo constantemente a la ambigüedad y a múltiples símbolos. En este sentido, podemos decir que, en su producción epistolar, Mansfield se muestra modernista, en su producción narrativa oscila entre modernismo y postmodernismo, inclinándose más por los valores de este último movimiento, y en su diario aboga abiertamente por una proyección postmodernista, al tratarse de su producción más personal y secreta. Si consideramos que sus cartas estaban escritas de manera estratégica, no es difícil comprender que la autora trascendió su época y defendió una imagen del sujeto con claros tintes postmodernistas.

Haciendo balance de este primer aspecto postmodernista en Mansfield, podemos decir que la postura que adopta con respecto al sujeto escindido es, mayoritariamente, la que hemos denominado dentro del postmodernismo como “conciliadora”, puesto que, a pesar de reconocer la artificialidad del sujeto escindido y su interminable fragmentación, no niega la existencia de una esencia humana, aunque ésta tan sólo pueda ser intuida y jamás demostrada, realidad a la que responden los conceptos postmodernistas de lo “sublime” y el código hermenéutico, con sus correspondientes morfemas dilatorios. Éste es el caso de su diario y la mayoría de sus relatos, que aparecen representados por los que

hemos seleccionado y estudiado: “The Daughters of the Late Colonel”, “The Garden-Party” o “A Married Man’s Story”, especialmente este último donde, a pesar de hacernos observar a un hombre cínico que parece inicialmente estar defendiendo la postura apocalíptica del sujeto, finalmente acaba reconociendo la sublimidad postmodernista y se acerca a la postura conciliadora. En cualquier caso, también hemos demostrado, aunque su estudio detallado será el objeto de capítulos sucesivos, que Mansfield trasciende el concepto postmodernista de lo “sublime” para quedarse con el efecto palpable de concienciar a su público sobre la marginalidad social de sus personajes y promover un cambio social que trascienda los límites textuales mediante el vehículo de la literatura.

Tan sólo hemos encontrado excepciones a esta aproximación postmodernista conciliadora en el relato “Je Ne Parle Pas Français” y en su obra epistolar. En el primer caso, Mansfield se aproxima a la postura apocalíptica, o radical, del postmodernismo, que niega rotundamente la posibilidad de cualquier esencia. No es de extrañar cuando la autora presenta al que es, sin duda, su personaje más cínico y, con ello, anticipa el postmodernismo radical que se materializará años más tarde. En el caso de las cartas, ya explicábamos que la autora se aproxima a la postura optimista donde modernismo y postmodernismo parecen confluír momentáneamente. Su intención es no desligarse del movimiento modernista al que pertenece cronológicamente y, a la vez, no distanciarse totalmente de los preceptos postmodernistas que no desmienten por completo la existencia del ser alotrópico modernista. A pesar de estas fluctuaciones esporádicas y experimentales, en su tratamiento del sujeto escindido, en último término, Mansfield demuestra empuñar con firmeza la espada metafórica que abre incipientemente el camino hacia el postmodernismo.

