

## ***1. INTRODUCCIÓN: SUJETO, LENGUAJE Y POSTESTRUCTURALISMO***

El presente capítulo está estrechamente relacionado con el anterior, puesto que la interminable escisión del sujeto humano surge como resultado de las influencias sociales y las máscaras que éste se ve obligado a portar, siendo el lenguaje una de las herramientas más poderosas del sistema para mantenerlo bajo su poder y crearle la ilusión de una identidad falsa. El estudio del lenguaje que llevaremos a cabo en este capítulo y el desmantelamiento del dogmatismo que conlleva, frente a su aparente inocencia, supondrá un paso más en la comprensión de la artificialidad del sujeto, puesto que éste es el resultado directo de una creación intencionada a través del lenguaje. Nuestro interés en esta herramienta lingüística, por tanto, estará supeditado en todo momento a explicar con más profundidad el tipo de sujeto que ya hemos analizado en el capítulo anterior. Schwab (1994: 1) reconoce esta relación entre lenguaje y sujeto:

the subject is indivisible from the language it speaks; yet this language may only constitute it as a lack, a void to be filled with phantasms. Respectively, language is filled with an as yet unknown power and agency, but it nonetheless becomes as ubiquitous and problematic as the subject itself. Language may well “speak the subject” instead of being spoken by a subject, but simultaneously communication appears often as reduced to what Lacan terms “empty speech”.

Para completar la tipología del sujeto escindido que realizábamos anteriormente, y considerando el lazo inseparable entre éste y el lenguaje, nos parece bastante ilustrativa la categorización realizada por Hutcheon atendiendo a la relación del sujeto con este instrumento de comunicación. Siguiendo a Émile Benveniste, Hutcheon (1988: 169) distingue dos tipos: “el sujeto hablante” (“the agency of discourse”) y “el sujeto del discurso” (“the ‘I’ of the discourse itself which acts as the anchor for the subjectivity of the speaking subject”). Ambos conceptos conllevan una posición de dominio del sujeto con respecto al lenguaje que utiliza para expresarse, de tal manera que, en los dos casos, adopta un rol activo dentro del mismo. Sin embargo, utilizando la terminología de Kaja Silverman, Hutcheon distingue un tercer tipo de sujeto, el “hablado” (“the subject produced *through* discourse”). Para Hutcheon este último es el protagonista de la ficción postmodernista, debido a que este concepto refleja la autonomía problemática atribuida gratuitamente al sujeto, percibido tradicionalmente como dueño y señor de sus propios actos. Este “sujeto hablado”, sin embargo, apunta a la manipulación que sufre por parte del sistema y a través del lenguaje. Mientras que cree ingenuamente ser su manipulador

para expresar lo que siente, el postmodernismo demuestra que, detrás de la aparente inocencia de este instrumento que, supuestamente, se limita a “reflejar” una realidad ya existente, se oculta su manipulación de dicha realidad y su constructivismo social. El lenguaje, por tanto, es destronado de su posición inocente e instrumental, dejando al descubierto su carácter problemático y concluyente en la formación del sujeto postmoderno. Este sujeto hablado y su pasividad distintiva serán la tónica dominante en este movimiento.

Antes de adentrarnos en el estudio del lenguaje, hemos de realizar una pequeña matización del término “postestructuralismo”. Aunque nuestro centro de atención será el postmodernismo, cuando hablamos de lenguaje y su relación con el sujeto escindido, el concepto de postestructuralismo hace su inevitable aparición. Ambos, postmodernismo y postestructuralismo, son a menudo confundidos y usados indiscriminadamente por la propia crítica, de ahí que debamos aclarar sus diferencias. El término “postmodernismo” es más global y genérico, de tal modo que, como indican Hutcheon (Ibid.: 188) y Hassan (1987: 85), lleva consigo una heterogeneidad de movimientos prácticamente inabarcable, entre ellos el propio postestructuralismo, la desconstrucción, el feminismo, el psicoanálisis o el marxismo. Con respecto a sus orígenes, la diferencia que distingue ambas perspectivas teórico-críticas es que el postestructuralismo es una corriente de origen francés, mientras que el postmodernismo es de origen americano, siendo el francés Lyotard el punto de unión entre ambas, puesto que fue uno de los postestructuralistas más prominentes que adoptó el término de postmodernismo (Bertens, 1995: 6).

No obstante, donde estos dos movimientos difieren entre sí es en la orientación abiertamente política del postmodernismo, frente a la obsesión inmanente del postestructuralismo con el lenguaje (Ibid.: 17). Por eso, cuando hablamos de éste y su influencia constructivista sobre el sujeto, hemos de aludir al movimiento filosófico de corte francés asociado directamente con el estudio del lenguaje. Debemos mantener siempre en perspectiva la contribución del postestructuralismo al postmodernismo al “cederle” a este último el debate lingüístico en relación con el sujeto escindido.

## **2. LENGUAJE, DOGMATISMO Y ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS**

### **2.1. Ideología**

Ya hemos anticipado el poder dogmático del lenguaje, en tanto que aparenta cierta inocencia en su supuesta reproducción mimética de la realidad, pero oculta tras de

sí una intención dogmática y constructivista. Es aquí donde surge el concepto de “ideología”, estrechamente ligado a la intención oculta del lenguaje como herramienta básica del sistema patriarcal. Una de las figuras más significativas en teorizarlo ha sido el post-estructuralista marxista Louis Althusser. En su influyente ensayo “Ideology and the State”, Althusser (1997: 53, 57) desarrolla este concepto, así como su transmisión por medio de lo que él denomina “aparatos ideológicos estatales”, es decir, aquellas instituciones que hacen funcionar la sociedad patriarcal y que propagan, de forma implícita, sus fundamentos teóricos; a saber: instituciones religiosas, educativas, familiares, legales, políticas y sindicalistas. Por medio de lo que este crítico llama “interpelación”, estas instituciones hacen que el sujeto sufra un proceso de “misrecognition”, de tal forma que acaba asumiendo que es el/la autor/a de su propia identidad e ideología. Este proceso provoca en el sujeto una ilusión de identidad sin que se dé cuenta, a menos que se autoanalice, de que su identidad es ficticia, tan sólo una proyección de los roles sociales manufacturados por la sociedad patriarcal.

De esta forma, la ideología se convierte en un factor mediador entre el sujeto y la realidad, hasta tal punto que la herramienta más necesaria para la comunicación y el sustento de la sociedad, el lenguaje, se ve totalmente impregnado de ella, alzándose como un vehículo indirectamente transmisor de la misma. Éste, por tanto, aparece como un claro ejemplo de los “aparatos ideológicos estatales” de los que habla Althusser, siendo teorías como las de este pensador las que nos despiertan de nuestro sueño idílico para afrontar la realidad de una manipulación superior que estamos sufriendo por parte del sistema que nos forja. Por ello, utilizaremos la teoría de este pensador como argumento de partida para dismantelar la inocencia del lenguaje que se ha venido asumiendo desde antaño, surgiendo en esta acción el concepto de “desdogmatización” propuesto por Hutcheon (1988), que hemos analizado anteriormente. Mediante la “desdogmatización” de esta herramienta al servicio del sistema se produce la concienciación social sobre el poder creador del lenguaje, dismantelando, así, su falsa objetividad.

## ***2.2. Catacresis: denotación y sistema pronominal***

El debate en torno al lenguaje surge estrechamente ligado al del sujeto escindido. Mientras que el individuo cartesiano concebía el lenguaje como el instrumento que le permitía *reflejar* el mundo exterior y, por tanto, como una herramienta transparente que proporcionaba una representación mimética e inofensiva de un mundo ya creado, el

postestructuralismo afirma que éste no es un instrumento inocente, sino que dispone de su propia autonomía: no *refleja* la realidad sino que la *crea*. En este sentido, el lenguaje hace al sujeto y, detrás de esta poderosa arma, se esconde el invencible aparato de la sociedad y la ideología a la que se refiere Althusser. Muy en consonancia con este crítico, Pam Morris (1996: 137) aclara:

[Language] continually “reproduces” reality as a hierarchy of values which sustains the interests of dominant power. Language is the means by which these hierarchical values seem to us natural and true. It is in the interest of power to impose this ideological perception of reality as the only possible one, the unitary “Truth”.

Barthes (1989: 118), a su vez, rompe radicalmente con la consideración “inocente” de este vehículo de comunicación cuando afirma que: “El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y que toda clasificación es opresiva”. Siguiendo la línea de las teorías de Sapir y Whorf, este crítico (1990: 229) concibe esta herramienta como generadora de la realidad, no a la inversa, de ahí que concluya con la idea de que es el lenguaje el que habla, no el autor, y que escribir es alcanzar ese punto donde sólo aquél actúa, no el sujeto. Este último, por tanto, *existe* y adquiere su identidad a través del primero, idea que Jacques Lacan (1972: 96) matiza al especificar que “[e]s el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas”. Otros importantes pensadores que comulgan con Barthes y Lacan en este asunto son John Lechte (1990: 67) o François Raffoul (1998: 67), que insisten en el sujeto hablado que hemos desarrollado en la introducción a este capítulo.

Al hablar de la mujer, aunque podríamos generalizarlo a cualquier sujeto postmodernista, Ahmed (1998: 79) denomina “catacresis” al lugar que ocupa el sujeto dentro del lenguaje, un lugar carente de referencia, o una etiqueta sin significado; en definitiva, una ausencia. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000: 52) definen este concepto como una “[m]etáfora de uso corriente, ya lexicalizada y no advertida como tal. La traslación, o sea, la extensión del sentido, sirve de hecho para colmar un vacío semántico, la falta de una palabra específica para designar un objeto”. En consonancia con esta definición, y teniendo en cuenta la utilización del término que hace Ahmed, el sujeto es un claro ejemplo de “catacresis”, por cuanto ha sido lexicalizado y dado por hecho, pero conlleva un vacío semántico y nocional. Lenguaje y sociedad, por tanto, van cogidos de la mano y actúan como filtro en la creación de la subjetividad humana.

Existen dos aspectos concretos del lenguaje a los que se ha recurrido para demostrar la intención constructiva e ideológica que se esconde tras su apariencia inofensiva: la denotación y el sistema de los pronombres, aspectos que abordamos a continuación.

El primer nivel donde encontramos la dogmatización del lenguaje es su supuesta denotación. Este concepto es definido por Marchese y Forradellas (Ibid.: 92-3) como “el valor informativo-referencial de un signo, indicado con precisión por el código. En este sentido la denotación está ligada a la función referencial del lenguaje”. Se trata del “conjunto de semas constantes ligados a una unidad léxica” y del “elemento estable, analizable fuera del discurso y no subjetivo de la significación”. De esta definición se desprenden los valores de objetividad y veracidad atribuidos al concepto de denotación, lo que conecta con la visión tradicional del lenguaje como un instrumento que se limita a reproducir lo ya creado con una proyección “informativo-referencial”. Además, el hecho de que se hable de semas “constantes” y “estables”, que son invariables independientemente del contexto en el que se utilice el lenguaje, es indicativo del nivel de imposición del mismo y de su aceptación de ciertos valores como “naturales” y generalizados, incluso irrefutables.

Sin embargo, con el postmodernismo se empieza a poner en tela de juicio el carácter denotativo y transparente del lenguaje, siendo Barthes (1987: 6) una de las figuras más destacadas en cuestionar este aspecto:

La denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo; bajo esta ilusión no es finalmente sino la *última* de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza.

Concluye que la denotación es “una vieja deidad vigilante, astuta, teatral, encargada de *representar* la inocencia colectiva del lenguaje”. De este modo, Barthes rompe radicalmente con la percepción natural y meramente instrumental de esta arma lingüística, y revela el carácter ideológico y político que se esconde tras su apariencia inocente. Su objetividad no es más que una quimera de la que se vale el sistema para imponer una verdad subjetiva, que ha sido interiorizada como el axioma sobre el que se funda el orden social imperante.

El sistema de los pronombres constituye el otro ámbito al que se ha recurrido para demostrar el carácter catacrésico del lenguaje en su creación de realidades artificiales y semánticamente vacías. Benveniste es una de las figuras pioneras en este estudio

pronominal. Antes de analizar a fondo el sistema de los pronombres, parte de la consideración de que el lenguaje crea la categoría de persona y la subjetividad, tanto dentro de sí mismo como fuera de él, y afirma: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (1971: 180). Para corroborar esta idea recurre a los pronombres como la herramienta más clara de que dispone el lenguaje para crearnos. Éstos se caracterizan por su duplicidad y adecuación a cualquier contexto, de modo que “yo” puede ser asumido por cualquier sujeto, adquiriendo con su uso una presencia en el discurso y en la realidad. Benveniste (Ibid.: 175) habla de “signos ‘vacíos’, no referenciales por relación a la ‘realidad’, siempre disponibles, y que se vuelven ‘llenos’ no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso”. Los pronombres contribuyen a crear la ilusión de la subjetividad humana, haciendo que cada sujeto se sienta único e irreplicable al hablar de “yo”.

No obstante, como matiza este crítico, el pronombre de primera persona es un signo único, pero móvil y, por tanto, encierra en sí mismo la ambigüedad subjetiva que caracteriza al postmodernismo; se trata, a la vez, de un signo vacío y lleno que, en último término, traiciona el carácter artificial y constructivo del lenguaje. Esta movilidad de los pronombres se materializa en el concepto bajtiniano de “sujeto dialógico” que concibe Benveniste. En su opinión, la razón de ser del lenguaje es su proyección social, su utilización entre los miembros de una sociedad con fines comunicativos, lo que explica su ductilidad. Así, afirma que esta condición de diálogo es constitutiva de la persona, pues los pronombres “tú” y “yo” son complementarios y reversibles (Ibid.: 181). Este dialogismo y movilidad pronominales explican la utilidad del lenguaje más para fines sociales y colectivos que individuales. De este modo, se produce un sentimiento de alienación del sujeto cuando se da cuenta, en palabras de Raffoul (1998: 69-70), de que no existe una coincidencia entre “the subject of enunciation” y “the subject of statement”, en cuanto que el “yo” que habla no coincide con el “yo” del que se habla, lo que provoca la difuminación o desaparición completa del sujeto bajo el significante.

### ***2.3. Desdogmatización del lenguaje: estrategias subversivas***

#### ***2.3.1. Silencio***

Los dos aspectos que acabamos de comentar, denotación y sistema pronominal, ilustran la catacrexis que teoriza Ahmed, puesto que exponen el vacío existencial que

oculta el lenguaje tras su apariencia de objetividad y existencia discursiva, pero, en último término, estudios postestructuralistas y postmodernistas lo presentan como un instrumento restrictivo que impone sus propios criterios y crea una nueva realidad, la única que conocemos. Su carácter opresor es reconocido por Barthes (1989: 121): “Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es una puerta cerrada”. Esta visión parece eliminar cualquier vestigio de esperanza por escapar a la fuerza todopoderosa de esta herramienta. Sin embargo, desde el postmodernismo y el feminismo encontramos dos tendencias subversivas, cuyo objetivo primordial es criticar y poner al descubierto el despotismo lingüístico: las estrategias del silencio y la para-literariedad.

La primera arma subversiva encuentra sus orígenes en el feminismo. Aunque dedicamos la segunda parte de este trabajo a los recursos feministas utilizados por Mansfield en sus relatos, consideramos conveniente desarrollar en este apartado la estrategia del silencio de esta autora, dada su vinculación directa con la problemática del lenguaje en el postmodernismo. Desde esta perspectiva, el lenguaje, de por sí limitador para el sujeto independientemente de su género, se percibe como una herramienta completamente ajena a las mujeres (Marks y de Courtivron, 1981: ix). Si observamos las siguientes afirmaciones de Kristeva (1986c: 140), la disociación de la mujer con respecto al orden lingüístico y a la presencia que éste otorga resulta evidente:

Divided from man, made of that thing which is lacking in him, the biblical woman will be wife, daughter or sister, or all of them at once, but she will rarely have a name. Her function is to assure procreation – the propagation of race. But she has no direct relation with the law of the community and its political and religious unity: God generally speaks only to men [...]. woman’s knowledge is corporal, aspiring to pleasure rather than tribal unity (the forbidden fruit seduces Eve’s senses of sight and *taste*).

Kristeva simplemente verbaliza la tradición que asocia al hombre con el orden racional del conocimiento y del lenguaje, y a la mujer con el orden irracional de la intuición, la naturaleza y el cuerpo. Además, añade que el silencio es el dominio del extranjero y la figura marginal (1991: 15), siendo las mujeres un claro ejemplo de figuras oprimidas, especialmente en el intervalo temporal que cubre la obra de Mansfield.

No obstante, de acuerdo con figuras como Alice Jardine (1985: 116), podemos trazar un lenguaje que escapa del individuo cartesiano, carente de la sistematicidad y

univocidad del instrumento lingüístico patriarcal, al cual podrían tener acceso las mujeres, lo que ella, acuñando un término lacaniano, denomina “*lalangue*” o “*mother’s language*”. Este concepto se aproxima al de “lo semiótico” de Kristeva, que ésta (1986d: 133) define de la siguiente forma:

What I call “the semiotic” takes us back to the pre-linguistic states of childhood [...]. In this state the child doesn’t yet possess the necessary linguistic signs and thus there is no meaning in the strict sense of the term. It is only after the mirror phase or the experience of castration in the Oedipus complex that the individual becomes subjectively capable of taking on the signs of language, of articulation as it has been prescribed - and I call that “the symbolic”.<sup>1</sup>

El orden de lo simbólico, estrechamente ligado al patriarcado con su tendencia aniquiladora, se muestra más ajeno a la feminidad, que acaba siendo asociada al orden de lo semiótico del que habla Kristeva. Este dominio incoherente, heterogéneo e incomprensible presenta numerosos puntos de contacto con el silencio, puesto que, al fin y al cabo, ambos eluden la comprensibilidad que proporciona el lenguaje. Probablemente, esta asociación del orden semiótico con *lalangue*, o lenguaje de la madre, ha conducido a la consideración de que el silencio es una parte constitutiva de la literatura escrita por mujeres. En este sentido, Kate Fullbrook (1991: 55) opina que para muchas escritoras modernistas, como Mansfield, Richardson, Stein o Woolf, el carácter indirecto de su ficción estaba ligado a lo desconocido, lo silenciado y lo oculto, como constitutivos de la condición de las mujeres.

No se trata, por tanto, de ver este silencio como algo negativo en la escritura de mujeres, sino como un arma de subversión: utilizarlo, no para reproducirlo, sino para exponer su carácter aniquilador en la figura femenina y atraer la atención del público hacia la opresión que ejerce sobre ésta el poder patriarcal. Manuela Palacios González (2001: 203) teoriza sobre el carácter estratégico de este uso del silencio al afirmar:

silence as a strategy for resistance can only be envisaged as a first stage in the production of alternative ideologies. It is difficult to imagine how it can win other individuals and increase its power if it is not in circulation. In spite of its limitations and of our awareness that silence is the effect of power, it may be considered as a potential temporary strategy for the destabilization of hegemonic interests.

---

<sup>1</sup> Para comprender los conceptos de “lo semiótico” y “lo simbólico” en Kristeva, ver nuestra explicación detallada de estos aspectos en el apartado 2.2.2.2. del Capítulo VIII.

Se trata, pues, de un arma de desestabilización de valores largamente anclados en nuestro bagaje cultural y, por tanto, un primer paso hacia una alternativa de cambio.

### ***2.3.2. Paraliterariedad: metaficción historiográfica***

La segunda estrategia contra el poder del lenguaje consiste en utilizarlo contra sí mismo. Como testimonia Vidal (1989: 25), la posmodernidad se concentra en el código, tomando el lenguaje como fin en sí mismo y jugando con él. En lugar de emplearlo como un mero instrumento utilizado para alcanzar un fin ulterior, el propio lenguaje se convierte en ese fin, lo que Lyotard (1984: 10) denomina “an agonistics of language”. En este sentido, en el postmodernismo podemos hablar de “hedonismo” y “juego” (Woods, 1999: 13), produciéndose, incluso, una “trivialización del arte” (Vidal, 1989: 27). Sin embargo, en nuestra opinión, dicha trivialización es sólo superficial, puesto que, tras de ella, se esconde una poderosa crítica que trasciende los límites textuales y provoca una reacción palpable en el público.

Este concepto de artificio y juego lingüísticos se encuentra estrechamente ligado a otro aspecto del postmodernismo, la paraliterariedad, que consiste en aludir, dentro de la propia narrativa, a los aspectos formales que delatan el proceso de composición de la misma. Ésta representa uno de los rasgos más distintivos del postmodernismo en su intento por delatar el carácter constructivo y artificial no sólo del lenguaje, sino también del arte y la literatura como productos culturales, que son el resultado de la confluencia del lenguaje como elemento manipulador y la ideología que se esconde tras su apariencia inocente. Con esta paraliterariedad, el postmodernismo pretende concienciar del proceso de construcción de la obra de arte, frente a la aceptación incuestionable de la misma como un producto meramente estético y carente de finalidad ulterior. En radical oposición a la percepción tradicional de la paraliterariedad como un dominio intrínseco a la literatura centrado únicamente en aspectos formales, el postmodernismo defiende la transcendencia política y subversiva de este tipo de literatura, en tanto que pone en tela de juicio la naturalidad concedida al proceso creativo, empresa que lleva a cabo junto al ataque del lenguaje como instrumento inocente.

Hutcheon (1988: 11) atribuye a Rosalind Krauss el uso del término “paraliterariedad”, que concibe como “el espacio del postmodernismo”, al igual que Vidal (1989: 12-13), que lo considera un ataque a la obra literaria y un espacio que propicia el debate y la carencia de unidad y de resolución. En esta línea, la paraliterariedad se alza como

una clara estrategia de subversión, y no como un simple juego lingüístico y retórico. Se trata de un mecanismo de “desenmascaramiento”, como afirma Vattimo (1989a: 127-8), caracterizado no sólo por su tendencia destructiva y autocrítica, sino “por tener también un alcance positivo y constructivo”, que conduce a un descubrimiento “del carácter de ficción y de mentira que es inseparable del conocimiento mismo”.

Sin embargo, más que de metaficción como tal, deberíamos usar el término acuñado por Hutcheon, “metaficción historiográfica”. Esta crítica (1988: 5) define su concepto como “those well-known and popular novels which are both intensely self reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages”. Este tipo de narrativa supera el concepto de “metaficción” o “paraliterariedad” a secas, que se caracteriza por su concentración exclusiva en la autorreflexividad sin trascender a niveles histórico-sociales. En su proyección socio-política, el concepto de metaficción historiográfica de Hutcheon aparece ligado al de “parodia”. Así, propugna una redefinición de la misma como una repetición acompañada de un distanciamiento crítico, que permite a la ironía señalar diferencias partiendo de similitudes; además, aclara que, en la metaficción historiográfica, esta parodia, paradójicamente, potencia tanto un cambio como una continuidad cultural, remitiendo, para ello, al prefijo griego “παρὰ”, que puede significar “contra” o “junto a”/“cerca de” (Ibid.:26). En el Capítulo V aclararemos el escurridizo concepto de “parodia” frente al de “ironía”, pero, a estas alturas de nuestra argumentación, conviene destacar que este recurso dominante en la narrativa postmodernista hace de ella una perfecta fusión entre pasado y presente, entroncando, a su vez, con otro de los rasgos más significativos del postmodernismo, la intertextualidad, que será nuestro objeto de estudio en el próximo capítulo. Se trata, pues, de recoger narrativas y valores del pasado y reproducirlas irónicamente en el presente, de tal forma que este tipo de escritura, por un lado, desarrolla una cierta nostalgia por los valores tradicionales, pero, por otro, lleva a cabo una reestructuración significativa de los mismos hasta el punto de ofrecer un producto nuevo y diferente. El concepto de metaficción historiográfica propugnado por Hutcheon entronca con el debate político que ha caracterizado al postmodernismo desde sus orígenes, el cual esbozábamos en nuestra introducción a esta parte.

Aclarado el concepto de paraliterariedad y nuestra consideración de una “metaficción historiográfica” que trasciende los límites ficcionales, contemplamos la

distinción llevada a cabo por Luigi Cazzato entre dos tipos de metaficción. Este crítico (1995: 27) concibe dicho fenómeno como ubicuo dentro del mundo contemporáneo:

Our culture is the culture of *meta*, the culture of metapolitics, metalanguage, metarhetoric, metaliterature, metacriticism, metadrama, metapoetry, metafilm, metatelevision, metafiction. *Metaculture* is the product of our civilization, the ultimate product of the Western historical-cultural process.

Tras dicha afirmación y el testimonio que proporciona sobre la relevancia de la metaficción en el postmodernismo, distingue dos tipos: “fuerte” y “débil”. La primera se encuentra en aquellas novelas que exponen abiertamente su ficcionalidad; la segunda sólo implícitamente apunta a su artificialidad y constructivismo (Ibid.: 28). Cazzato (Ibid.: 28-9) puntualiza que:

Hard metafiction, paradoxically, is fiction against fiction; fiction against its disguised contriving function; fiction in which the reader’s horizon of expectation is constantly bound to be upset because he or she is asked to be alert and not relaxed, to detect fiction rather than identify with it. Ultimately, it is fiction against its fictionality and the *possible fictionality of reality*.

Trazar qué tipo de metaficción domina en Mansfield, así como el uso de ésta como estrategia subversiva, será nuestro cometido en la parte del análisis textual dedicada a este aspecto.

#### **2.4. Conclusión**

Este apartado dedicado a establecer la base teórica sobre lenguaje, dogmatismo y su influencia en el sujeto escindido nos ha conducido a comulgar con la perspectiva postestructuralista de desdogmatización del lenguaje y su aparente proyección mimética de la realidad. Hemos estudiado el concepto de ideología teorizado por Althusser (1997) y el poderoso aparato patriarcal que se esconde tras esta herramienta lingüística aparentemente inofensiva. En consonancia con el concepto de ideología, hemos explicado el término de “catacresis” de Ahmed (1998) y el vacío semántico que conlleva a través de la denotación y el sistema pronominal del lenguaje. Finalmente, hemos señalado dos estrategias subversivas para dismantelar su dogmatismo, silencio y paraliterariedad, que exploraremos con detalle en la narrativa de Mansfield, tarea a la que dedicamos el siguiente apartado.

### **3. LENGUAJE, DOGMATISMO Y ESTRATEGIAS SUBVERSIVAS EN KATHERINE MANSFIELD**

#### **3.1. Silencio y paraliterariedad**

Nuestra opinión de que Mansfield recurre a la estrategia del silencio en sus relatos la comparten ciertos miembros de la crítica, incluso cuando algunos tan sólo reconocen la presencia ubicua del silencio en su obra, pero no el trasfondo subversivo de la autora. Clare Hanson (1991: 61) considera que “Katherine Mansfield expresses her anger at the way in which she and her readers are not only confined to a female ghetto but also patronized and robbed of effective speech – for effective speech is that which promotes response, dialogue or action, not silence”. En nuestra opinión, la ira de esta autora se encuentra bastante camuflada en sus relatos, de ahí que, en apariencia, se limite a proyectar figuras femeninas aquiescentes; sin embargo, según veremos, su intención es paródica y su uso del silencio es totalmente estratégico. Puesto que el lenguaje constituye una herramienta todopoderosa e infranqueable, Mansfield, como la mayoría de las escritoras modernistas, opta por parodiar el uso del mismo o por utilizar la carencia de lenguaje como arma de doble filo.

La catacreción que supone el lenguaje, o el vacío semántico que encierra, es aludida por la escritora en varias ocasiones, tanto en sus cartas como en su diario. La cita con la que abrimos este capítulo es significativa de la pobreza y limitación que ocasiona el lenguaje en quienes lo utilizan: “Words are so restricting and writing to you I feel they are but pebbles thrown into a bottomless sea – they create ripples on the surface of a great depth” (*Letters* 1: 59). Esta misma idea es la que transmite a Garnet Trowell cuando le pregunta retóricamente: “Isn’t it terrible to have to translate ones passion into words – such agitating, bitter sweet words which yet are only ripples on the surface – of a boundless, untried ocean” (*Ibid.*: 67), o su consideración del lenguaje como “beating about the bush” (*Ibid.*: 189). En todos estos casos reconoce la denotación de esta herramienta lingüística y su incapacidad para reflejar aspectos que bien podrían pertenecer a lo “sublime” y que, por tanto, son irrepresentables por medio del lenguaje.

Esta percepción limitadora del mismo conduce a Mansfield a utilizar constantemente en sus relatos dos niveles de significación a menudo contradictorios que, como puntualiza Andrée-Marie Harmat (1991: 117), conducen a Gillian Boddy-Greer (1988: 167) a hablar de un estilo oblicuo en la autora. La propia Mansfield nos increpa pidiéndonos: “You must read between the lines” (*Letters* 1: 60). Por un lado, trazamos la

lectura “oficial”, aquella que surge del “sentido común” según los cánones establecidos por el orden imperante. Siguiendo esta interpretación superficial, la autora parece ser una cómplice del mismo y no poner en tela de juicio sus valores; de ahí que a menudo haya sido concebida como una escritora femenina que se limita a proyectar retratos veraces de las mujeres de su época. Por otro lado, sin embargo, una lectura más intuitiva nos hará descubrir un nivel significativo más profundo en sus relatos, trascendiendo, de esta forma, la punta del iceberg. Es en esta segunda lectura donde encontramos un mundo preñado de significados y de posibilidades. En este sentido, el silencio está estrechamente ligado a la composición de Mansfield, a este dominio implícito de significaciones que jamás expone claramente, y que han de ser deducidas por el público.

No obstante, más que de silencio deberíamos hablar de sugerencias o fuerzas semióticas, en el sentido que le da Kristeva, heterogéneas y polivalentes, que nos permiten hablar de una voz implícita más que de un silencio generalizado. Se trata de silencio en tanto que esta segunda voz no se oye, sino que se intuye. Mansfield se inclina hacia el orden de lo semiótico, impregnado de posibilidades, al que asocia con la riqueza interior femenina que ha sido asfixiada por el orden patriarcal y su herramienta más potente, el lenguaje. De ahí que el silencio o, en nuestra percepción, la segunda lectura de sus relatos, acabe siendo asociado con el ámbito femenino y su deseo silenciado por la cultura dominante. En este sentido, David Coad (2000: 234) afirma:

As for the speaking and writing of feminine desire, Mansfield tends to point to the difficulty in finding an appropriate language for its expression. Both characters and author are faced with an aporetic hesitation: silence becomes more meaningful than discourse, the gaps and interstices of the text become pregnant with latent desire.

Aunque Ana María Moix (1999: 15) habla del “dolido silencio que queda al final de sus relatos”, preferimos quedarnos con su percepción de que Mansfield “logra plasmar sin describir”, consigue comunicar “sin utilizar la digresión, sin nombrar el hecho, sino señalándolo a base de sensaciones, de atmósferas, de elipsis”. Armine Kotin Mortimer (1994: 49) no ahonda en este concepto, pero afirma que, en la narrativa de Mansfield, se silencia el discurso del deseo, siendo uno de los aspectos que la narrativa tiene que sacrificar. Es cierto que el deseo femenino es apenas verbalizado en los relatos, pero no se trata de un sacrificio sin recompensa. Nos enfrentamos con una estrategia de subversión de gran poder, puesto que el efecto concienciador en el público es indiscutible.

Mansfield sugiere el efecto subversivo de su silencio: “Now I deliberately choose to tell no living soul. I keep silence as Mother kept silence. And though there are moments when the old habit ‘tempts’ me and I may even get so far as to write a page, they are only moments, and each day they are easier to conquer” (*Journal*: 254). De estas palabras se desprende su asociación del silencio con la figura materna, con esa *lalangue* o “lenguaje de la madre” del que hablaba Lacan (1972), que Kristeva transfiere a su orden semiótico. Cuando Mansfield habla de “un viejo hábito”, se refiere al lenguaje y su ubicuidad social; se siente tentada por usarlo pero, finalmente, logra “conquistarlo” y triunfar sobre él por medio del silencio, al que le concede un papel activo y reivindicativo. Ésta es la función que trataremos de demostrar en los relatos que hemos seleccionado para ilustrar este punto.

Con respecto a la segunda estrategia subversiva contra la ideología del lenguaje, la paraliterariedad, en el caso de nuestra escritora la tipología dominante es la que Cazzato denomina metaficción débil. Mansfield no se muestra obsesionada por desmantelar el proceso de creación a través de esta técnica, sino que, indirectamente o en ocasiones puntuales, según veremos, sugiere esta paraliterariedad, e incluso sus propios personajes son conscientes de ella. Sin embargo, a pesar de que su uso de esta estrategia se encuentra más restringido que en escritores propiamente postmodernistas, Mansfield se adhiere a otros recursos para conseguir la misma finalidad de denunciar el proceso de construcción de la obra de arte. Sus armas más potentes son la ironía y la parodia, a las que dedicaremos el Capítulo V, mediante las cuales, si disponemos de la sensibilidad adecuada, caemos constantemente en la cuenta de que todo es una farsa y de que estamos asistiendo a la lectura de una obra ficticia creada por Mansfield. A pesar de ser considerada a menudo como una escritora que reproduce fielmente la realidad con descripciones muy precisas, esta autora trasciende dicha representatividad para denunciar el aspecto constructivo de la obra. Así, paraliterariedad e ironía/parodia se encuentran estrechamente vinculadas en su obra y, a pesar de que el uso de la primera resulta bastante incipiente, sin duda anticipa la “metaficción dura” que será una de las técnicas dominantes del postmodernismo que vendrá más tarde. En el caso de Mansfield, por tanto, la paraliterariedad es un rasgo distintivo, pero incipiente.

### 3.2. *Análisis textual*

#### 3.2.1. *Silencio*

##### 3.2.1.1. *“Weak Heart”*

El relato “Weak Heart” parece sistematizar la posición de Mansfield frente al lenguaje y su alternativa del silencio subversivo. La protagonista es una joven de 14 años, Edie Bengel. Esta historia incompleta sugiere que Edie es una niña débil y enferma con problemas de corazón, aislada del resto de la sociedad e incapaz de articular sus propios deseos y pasiones que, no obstante, exterioriza a través de su piano. Las cadencias de este instrumento musical atraen a todos los transeúntes que pasan por delante de su casa y producen en ellos un efecto hipnótico. Edie mantiene una relación especial con un chico llamado Roddie que, al final del relato, descubre que la joven ha muerto repentinamente, suponemos que de un infarto, por el título del relato.

La historia comienza con una descripción del jardín de la madre de la protagonista, la señora Bengel, repleto de violetas. Este jardín, junto con las cadencias del piano que toca su hija, ocasiona que toda la gente se sienta obligada a parar frente a la casa:

it was in the spring, when Bengel’s violet patch inside the gate was blue with flowers, that that piano [...] made the passers-by not only to stop talking, but slow down, pause, look suddenly – if they were men – grave, even stern, and if they were women – dreamy, even sorrowful (CS: 501-2).

El piano, junto con el olor embriagador de las violetas, simboliza el entorno asfixiante que castra tanto a hombres como a mujeres. Ante su sonido y el olor hipnótico de las violetas nadie puede resistirse. Como afirma Angela Smith (1999: 142), el piano representa uno de los instrumentos patriarcales y eurocéntricos por excelencia, cómplice de la hipocresía burguesa, mortal para la mujer pianista y, por tanto, una alternativa al lenguaje patriarcal que oculta tras de sí esa ideología del sistema que camufla bajo una aparente inocencia. Este lenguaje alternativo de la música, en realidad otra personificación del lenguaje falocéntrico, subyuga tanto a hombres como a mujeres. Así, en el relato, a éstas les hace adoptar una actitud soñadora e incluso melancólica, en línea con el romanticismo nocivo que Mansfield critica en ellas y que analizamos en el Capítulo V, mientras que los hombres son descritos como “grave and stern”, obligados a desempeñar un papel serio del que tampoco pueden escapar.

Mansfield quiere llamar la atención sobre la manera indirecta que este sistema imperante tiene para captar a sus víctimas. No lo hace mediante palabras, sino mediante mensajes subliminales, que la autora ilustra metafóricamente con su referencia a los sentidos del olfato y del oído, insistiendo en que, a veces, otros medios ajenos al lenguaje pueden ejercer un poder superior a las palabras. El narrador describe el resultado embriagador, igualmente efectivo, de las violetas y el piano: “But nobody had violets that grew, that smelled in the spring sun like Bengel’s. Did they really smell like that? Or did you shut your eyes and lean over the fence because of Edie Bengel’s piano?” (Ibid.: 502). Mansfield llega un poco más lejos al sugerir el efecto nocivo y castrador del olor de las violetas para las mujeres:

A little wind ruffles among the leaves like a joyful hand looking for the finest flowers; and the piano sounds gay, tender, laughing. Now a cloud, like a swan, flies across the sun, the violets shine cold, like water, and a sudden questioning cry rings from Edie Bengel’s piano (Ibid.).

En este párrafo encontramos la referencia a diversos agentes que ejercen su poder sobre otros elementos pasivos. El viento tenue representa la acción sublime del patriarcado sobre sus delicadas mujeres (“the finest flowers”), al igual que el piano que suena amistoso y cálido, pero oculta esa risa sardónica que denota sus segundas intenciones. Las violetas, a su vez, brillan, hermosas en apariencia, pero “frías” en el efecto que originan en las mujeres, representadas por el agua, tradicionalmente un símbolo del origen de la vida que ellas proporcionan y de la multiplicidad que las caracteriza.

Tras la presencia ubicua pero camuflada del sistema y su ideología a través del piano y las flores, Mansfield aboga por el silencio de la protagonista. Como afirma Morrow (1993: 113), el piano de Edie “is her substitute voice, for it can pour out all the frustration and longing Edie feels without its heart suffering. The piano is eloquent and passionate; it can seize life and attention the way Edie can’t”. Inicialmente, podemos pensar que el lenguaje musical se presenta para las mujeres como una alternativa al lenguaje propiamente dicho, que les permite expresar sus múltiples deseos silenciados por el patriarcado; es decir, su proyección semiótica, en términos de Kristeva. Esto mismo ocurre en la película *El Piano* (1993), dirigida y escrita por Jane Campion. Existen numerosos puntos de contacto entre esta película y el relato que nos ocupa, empezando porque Campion y Mansfield son neocelandesas y el paisaje descrito en ambas historias es Nueva Zelanda. Tanto la protagonista del *Piano*, Ada, como Edie en

“Weak Heart” rechazan conscientemente el lenguaje limitador del patriarcado para refugiarse en la música de sus pianos, que les ofrece todo un mundo de expresión silenciada a través de las cadencias musicales. Así, en el relato se nos dice: “Edie and the piano seem to plunge together into deep dark water, into waves that flow over both, relentless” (Ibid.: 503). En este sentido, estamos, de nuevo, frente al orden “semiótico” de Kristeva, que permite la autorrealización femenina y su confrontación con el espacio materno, prelingüístico y polivalente, representado en el texto por la referencia al “agua profunda y oscura”, subconsciente e insondable, llena de vida y pasión, como esas olas que se mencionan. Con esta acción parece que Edie logra escapar a la limitación del lenguaje patriarcal.

No obstante, la crítica de Mansfield llega aún más lejos. Aunque inicialmente el piano se describe como “gay, tender, laughing” (Ibid.: 502), finalmente demuestra ser una nueva personificación del poder castrante del patriarcado y una prolongación del lenguaje patriarcal que, si bien limita a los varones, en el caso de las mujeres conlleva una aniquilación total. Estamos, pues, ante un claro ejemplo de “catacresis”, ya que el lenguaje del piano parece representarlas, pero, en el fondo, no son más que una ausencia dentro de ese sistema. Éste es el caso de Edie que, aunque parece fundirse con el piano y encontrar en él una salida a sus frustraciones, muestra el efecto castrante de dicho instrumento musical; la joven muere, pues su corazón femenino es demasiado débil para sobrevivir en una sociedad donde sólo los fuertes triunfan y, desgraciadamente, las mujeres suelen ser una presa fácil. Tras su muerte, descubrimos la “catacresis” del lenguaje patriarcal sobre éstas, puesto que, cuando Roddie pregunta por Edie al piano, este instrumento cobra vida mediante una personificación y responde: “There is nobody here of that name, young man!” (Ibid.: 505). La descripción que se hace del piano indica el poder indestructible del patriarcado frente a la debilidad de la joven: “When the door is open the sound of the piano coming up through the silent house is almost frightening, so bold, so defiant, so reckless it rolls under Edie’s fingers” (Ibid.: 503), y su omnipresencia se marca cuando, al principio del relato, se nos informa de que el piano “sounded all the year round” (Ibid.: 501), ubicuidad que contrasta con la ausencia de Edie al final de la historia.

En este relato, Mansfield alude, indirectamente, a la importancia del silencio para las mujeres en un sistema cuyo lenguaje supone la castración de las mismas. A pesar de que, según veremos, en la mayoría de los relatos el uso del silencio es estratégico y esconde tras de sí un poderoso efecto revulsivo contra el sistema, en “Weak Heart”

Mansfield parece criticarlo cuando éste no se emplea estratégicamente. Así, la autora coincide con la filosofía del poeta Thomas Hood, escogida para introducir la película *The Piano*, cuando en uno de sus poemas considera: “There is a silence where hath been no sound/There is a silence where no sound may be in the cold/grave/In the cold grave, under the deep deep sea”.<sup>2</sup> El silencio, según sus palabras, se asocia con las profundidades del mar, un entorno inabarcable del subconsciente femenino que, al no ser expresado, acaba asemejándose a una tumba fría, confinada bajo las profundidades del océano. Aunque en un momento de la historia Edie parece “expresar” su rebeldía (“and a sudden questioning cry rings from Edie Bengel’s piano”; *Ibid.*: 502), este grito imperceptible es tan débil como su corazón y acaba siendo sofocado por la brutalidad del sistema imperante.

En este relato, la autora empieza a delimitar su doble estrategia con respecto al uso del silencio, que desarrollará en todas las historias donde recurre a esta arma subversiva. En un primer nivel, Mansfield demuestra cuán nocivo y aniquilante es el silencio en sus protagonistas femeninas, por cuanto sucumbir al lenguaje y renunciar a él las conduce bien a la muerte real, como en el caso de Edie, bien a una muerte simbólica, como, por ejemplo, las hijas del coronel, según veremos. En un segundo nivel, este efecto nocivo del silencio para sus heroínas tiene implicaciones para el público, puesto que conlleva una multiplicidad de significados no verbalizados en el relato, pero susceptibles de inferencia en nuestra mente, los cuales provocan nuestra concienciación sobre los efectos limitadores del lenguaje en el sujeto humano. Así, en la mayoría de los casos, la ignorancia y el silencio de los personajes conduce a la iluminación y reacción del público lector mediante la ironía dramática.

### 3.2.1.2. “*The Doll’s House*”

En una historia más madura como “*The Doll’s House*”, Mansfield aboga más abiertamente por el silencio como estrategia subversiva y como instrumento para denunciar el poder limitador del lenguaje. Este tema absorbe la atención de la autora y, en “*The Doll’s House*”, así como en “*Weak Heart*”, ambos cronológicamente contiguos, Mansfield explora diversas proyecciones del silencio como estrategia: frente a su negatividad en “*Weak Heart*”, que conduce al desvanecimiento del sujeto, contrasta la

---

<sup>2</sup> Ver <http://www.fys.uio.no/magnushj/Piano/summary.html>.

luminosidad que se le concede a la ausencia de lenguaje en “The Doll’s House”, donde el silencio se convierte en un aliado de seres visionarios, capaces de trascender la limitación del sistema patriarcal. En cualquier caso, en ambos relatos Mansfield destaca la importancia de esta herramienta en el impacto que ejerce sobre el público, ofreciendo el silencio como una alternativa polivalente a la falsa verdad impuesta por el sistema.

En “The Doll’s House” las hijas de los Burnell (Isabel, Kezia y Lottie) reciben una enorme casa de muñecas como regalo. Ilusionadas, al día siguiente se llevan la casa a la escuela para presumir de ella ante sus compañeras. Todas las niñas pueden verla, excepto las pequeñas Kelvey (Lil y Else) que, por ser hijas de una lavandera y pertenecer a un estamento social inferior, son discriminadas del resto. Kezia se rebela contra las normas sociales y decide mostrar la casa de muñecas a las Kelvey. En su intento, es sorprendida por su tía Beryl, quien expulsa a las Kelvey de la casa como si fuesen animales y regaña a la pequeña Kezia por su atrevida proeza. En el relato existe una marcada división entre dos puntos de vista: la opinión general de la comunidad y el punto de vista marginal de quienes, por una u otra razón, son excluidos del sistema dominante, como será el caso de Kezia y las pequeñas Kelvey. El primer punto de vista está claramente ligado al uso del lenguaje, mientras que el segundo se vincula al silencio. Esta dicotomía origina dos niveles de significación en el relato, que se producen con frecuencia en la narrativa de Mansfield: por un lado, un nivel superficial, o lectura “oficial”, que transmite los valores estereotípicos manufacturados por el patriarcado, y que puede conducir a la percepción de la autora como una defensora del sistema patriarcal; por otro, un nivel subyacente, resultado de las infinitas sugerencias que Mansfield esparce a lo largo del relato, que tan sólo son captadas por un público lector intuitivo, y que revelan la sublevación de la autora con respecto al sistema en el que vive.

La historia juega constantemente con las relaciones de poder: la superioridad de la hermana mayor, Isabel, frente a las pequeñas, Lottie y Kezia, con su consiguiente privilegio para liderar la muestra de la casa de muñecas al resto de las compañeras; la superioridad de los adultos frente a los niños, como cuando la tía Beryl regaña a Kezia por enseñar la casa de muñecas a las Kelveys y hace uso de su autoridad expulsándolas del recinto; la superioridad de las clases acomodadas frente a las trabajadoras, los Burnell frente a los Kelveys; implícitamente, la superioridad masculina frente a la femenina, simbolizada por la opresión de las mujeres destinadas al enclaustramiento en casas de muñecas. Mansfield, sistemáticamente, invierte esta tabla de valores mediante el uso estratégico del silencio, de tal forma que demuestra que el elemento más desfavorecido

en estos binarismos acaba siendo el más iluminador y visionario. La crítica social y clasista, sin duda, predomina en el relato, como se puede observar en el elitismo de los Burnell: “For the fact was, the school the Burnell children went to was not at all the kind of place their parents would have chosen if there had been any choice. But there was none. It was the only school for miles”, lo que conlleva a que los hijos de distintas clases sociales “were forced to mix together” (Ibid.: 385). Sin embargo, la línea tenía que trazarse en algún sitio, y fue en las Kelvey, a quienes el resto de niños no dirigían la palabra. La discriminación social es prevalente a lo largo del relato en el rechazo de estas dos niñas.

La voz de la comunidad predomina y representa la ideología que se oculta tras el lenguaje, que la mayoría de los sujetos interiorizan y aceptan como natural. Esta voz general se aprecia en el enjuiciamiento que se hace de las Kelvey y de sus padres constantemente. Las palabras empleadas en su descripción transmiten los prejuicios sociales de la comunidad hacia ellos: “Lil Kelvey came up to her desk with a bunch of dreadfully common-looking flowers” (CS: 386);

[t]hey were the daughters of a spry, hard-working little washerwoman, who went about from house to house by the day. This was awful enough. But where was Mr. Kelvey? Nobody knew for certain. But everybody said he was in prison. So they were the daughters of a washerwoman and a gaolbird. Very nice company for other people’s children! And they looked it (Ibid.).

Tras ofrecer una descripción despectiva de Lil, la voz narrativa apunta: “What a little guy she looked! It was impossible not to laugh” (Ibid.) y, a su vez, la sonrisa de Lil es descrita como “silly, shamefaced” (Ibid.: 387, 388). La opinión de la comunidad impregna el relato, mientras que los pensamientos de las pequeñas Kelvey son inaccesibles. Así, tras insultar una de las niñas, Lena, a la pequeña Lil y recibir como respuesta una tranquilidad sobrecogedora por parte de ésta, la voz narrativa nos informa: “She didn’t seem to mind the question at all” (Ibid.: 388). Todo son conjeturas con respecto a las Kelvey, puesto que el único punto de vista evidente en el relato es el de las niñas privilegiadas por el sistema.

Para enfatizar esta opinión general de la comunidad, cuando las niñas son sorprendidas por la tía Beryl, las pequeñas Kelvey son comparadas con animales, marcando, así, su inferioridad social. Inicialmente son asociadas con “two little stray cats” (Ibid.: 390) y suponemos que esta comparación procede de Kezia, la niña que comulga con los valores de las clases pobres. En este caso, Kezia muestra una mezcla de

la opinión de la comunidad, al compararlas con animales, y de su propio deseo por sublevarse, que se refleja en la pena que le producen las dos niñas. No obstante, una vez sorprendidas por Beryl, son comparadas primero con pollos y luego con pequeñas ratas (Ibid.), lo cual supone una degradación y contribuye a delimitar los dos puntos de vista reinantes en el relato. En cualquier caso, esta percepción dominante en el relato no supone que Mansfield lo defienda, sino al contrario. Como veremos en su defensa implícita del silencio, estas voces dominantes de la comunidad demuestran no ser más que “sujetos hablados”, en palabras de Silverman y Hutcheon (1988), puesto que, aunque parecen llevar la iniciativa en el relato y ser “sujetos hablantes”, en realidad no son más que víctimas de la ideología del sistema que, a través del proceso de “interpelación” del que hablaba Althusser (1997), acaban creyendo en una identidad propia (o “mis-recognition”), superior a la de las clases marginales, pero, en último término, artificial y un claro ejemplo de “catacresis”. Beryl será el caso más significativo de “mis-recognition” y “catacresis” en este relato, cuando acaba siendo descrita como una de las muñecas de la casa, como veremos a continuación.

Sin embargo, esta verbalización de la inferioridad de las Kelvey contrasta con el silencio total procedente de las pequeñas. A lo largo del relato, ni Lil ni su hermana pequeña Else articulan palabra alguna. Constantemente son aludidas con gestos que nos ayudan a hacernos una idea de lo que piensan, pero sin llegar a saberlo con certeza. Desde el primer momento se nos informa de que la pequeña Else “scarcely ever spoke” (Ibid.: 386), marcando su rechazo del lenguaje. No obstante, a pesar de esta ausencia verbal, Mansfield insiste en que “[t]he Kelveys never failed to understand each other” (Ibid.), parodiando, por tanto, el uso del lenguaje y cuán equivocados estamos al pensar que esta herramienta conduce necesariamente a la comunicación. Desde el principio, la autora sugiere el poder subversivo del silencio que defiende a ultranza en este relato. Las siguientes descripciones dejan claro el rechazo del lenguaje en estas dos niñas: “Lil, as usual, gave her silly, shamefaced smile, but our Else only looked” (Ibid.: 386-7); las Kelvey “[were] always listening”; “[d]ead silence. But instead of answering, Lil only gave her silly, shamefaced smile” (Ibid.: 388); “Lil gave her silly smile. Our Else stared”; cuando Kezia les ofrece enseñarles la casa, Lil no responde, se limita a refutar con la cabeza, aunque la oímos hablar por primera y única vez; los gestos continúan cuando intuimos que Else desea fervientemente ver la casita de muñecas:

Suddenly there was a twitch, a tug at Lil's skirt. She turned round. Our Else was looking at her with big, imploring eyes; she was frowning; she wanted to go. For a moment Lil looked at our Else very doubtfully. But then our Else twitched her skirt again. She started forward (en este último caso, observamos un claro ejemplo de comunicación entre las dos hermanas sin recurrir al lenguaje; *Ibid.*: 389-90);

tras contemplar el juguete, en lugar de verbalizar la emoción, de nuevo se intuye: "There was a pause. Lil breathed loudly, almost snorted; our Else was still as stone" (*Ibid.*: 390). En todos estos casos existe un predominio de las acciones de sonreír, en Lil, y de mirar, en Else, y una ausencia perceptible del lenguaje en estas niñas.

Mansfield recurre a las imágenes para sugerir el segundo nivel de significación del relato y ofrecer este silencio como una alternativa inteligente a la ignorancia patriarcal. En este sentido, presenta a las tres figuras disidentes, Kezia y las dos Kelvey, como seres visionarios que trascienden la ignorancia del resto de los personajes. Las imágenes que escoge son las de la luz y los ojos, tradicionalmente asociados con el conocimiento. Por un lado, Kezia se nos presenta como una niña visionaria capaz de captar y criticar la realidad social que le rodea. Después de recibir la casa de muñecas y de la descripción tan atrayente de la misma, llena de colorido y con un asombroso parecido a una casa de verdad, se nos describe un defecto de la misma: "the smell of paint was quite enough to make anyone seriously ill, in Aunt Beryl's opinion. Even before the sacking was taken off. And when it was ..." (*Ibid.*: 383). Mansfield alude intertextualmente a la obra dramática de Henrik Ibsen del mismo título que este relato, donde la protagonista, asfixiada por el entorno doméstico, acaba finalmente escapando de él para encontrar su propia libertad. En este sentido, el olor nocivo y venenoso de la pintura contrasta con la apariencia atrayente y colorida de la casa. La sugerencia es que el ámbito doméstico y la feminidad son una creación artificial, como la casa de muñecas, ideada para atraer a las mujeres y enclaustrarlas de por vida en esa jaula de diseño.

De repente escuchamos la voz de la comunidad: "But perfect, perfect little house! Who could possibly mind the smell. It was part of the little joy, part of the newness" (*Ibid.*), que incita a la aceptación pasiva de este entorno castrador, mientras que el mensaje subliminal es el efecto limitador del papel doméstico sobre la mujer. Kezia aparece como la visionaria que logra dismantelar la artificialidad de la casa. Así, por un lado, la posibilidad de abrir la casa por delante y poder visualizar todas las habitaciones de una sola vez le concede una omnisciencia casi divina: "Perhaps it is the way God opens houses at the dead of night when He is taking a quiet turn with an angel" (*Ibid.*: 384); por otro, Kezia se obsesiona con la lamparita ("what she liked frightfully, was the

lamp”; Ibid.), que considera el único elemento “real” entre toda esa artificialidad. Por ello, mientras los muñecos de la casa le parecen inapropiados, la lámpara exhuma realidad:

The father and mother dolls, who sprawled very stiff as though they had fainted in the drawing-room, and their two little children asleep upstairs, were really too big for the doll’s house. They didn’t look as though they belonged. But the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, “I live here.” The lamp was real (Ibid.).

Sugiere, por tanto, que el ámbito doméstico es limitador para el ser humano, siendo sólo aceptado con reticencia (“sprawled very stiff”). Dicho entorno se queda pequeño para el individuo y acaba sofocándolo y provocando su muerte en vida; de ahí que describa a los muñecos como “desmayados”. El ejemplo más claro de “muñeco desmayado” dentro de la jaula del sistema lo representa su tía Beryl. La insatisfacción de esta mujer con el entorno tan sólo es sugerida en este relato, mientras que resulta más evidente en los de “Prelude” y “At the Bay”, según veremos. Al final del mismo se nos dice que ha recibido una carta de un tal Willie Brent, que la amenaza con venir a buscarla si no acude a su cita. Deducimos que Beryl se siente incómoda con esta relación, suponemos que forzada, y con claras vistas hacia el matrimonio y el consiguiente enclaustramiento doméstico. De hecho, su odio hacia dicha carta y todo lo que conlleva la conduce a pagar su ira con Kezia (Ibid.: 390). Beryl, por tanto, constituye el más claro ejemplo de “catacresis” y “misrecognition”, al probarse finalmente su frustración y aniquilación dentro del sistema.

El carácter visionario de Kezia frente al resto de las niñas se observa cuando Isabel está describiendo la casa y pasa por alto la lamparita. Ante tamaño despiste, la reacción de Kezia no se hace esperar: “‘The lamp’s best of all,’ cried Kezia. She thought Isabel wasn’t making half enough of the little lamp. But nobody paid any attention” (Ibid.: 387). La joven protagonista, al igual que las Kelvey, posee el espíritu crítico y rebelde típico del postmodernismo, que rechaza el sistema imperante y lo desconstruye para descubrir la imposición de valores. Kezia percibe la artificialidad de la casa de muñecas y lo único que le parece real es la lámpara; es decir, el descubrimiento de esa artificialidad. Además, su posición privilegiada le permite reconocer el elemento marginal, materializado en el relato por la inferioridad social de las Kelvey, y aceptarlo como parte de su propia identidad escindida. En este sentido, Mansfield equipara a Kezia con las Kelvey en su proyección visionaria, y todas ellas representan un claro ejemplo

del tipo de sujeto que la autora defiende: complejo, escindido y próximo al postmodernismo.

Al igual que Kezia, Else es otra visionaria. Las referencias al verbo “look” y a los ojos de la niña son constantes a lo largo del relato. La pequeña Else es descrita con unos ojos enormes: “She was a tiny wishbone of a child, with cropped hair and enormous solemn eyes – a little white owl” (Ibid.: 386). El hecho de que, justo después de esta descripción, se nos diga que apenas articulaba una palabra conduce a la asociación del silencio y el sentido de la vista con el conocimiento y la iluminación. La solemnidad y magnitud de sus ojos sugieren una seriedad y amplitud de percepción en esta pequeña, al igual que su comparación con un pequeño búho blanco nos transmite la idea de su sabiduría, incluso entre la oscuridad que impone el sistema imperante. Una vez más, se insiste en la magnitud de sus ojos, “big, imploring eyes” (Ibid.: 389), que contrasta con la pequeñez de los de las niñas privilegiadas como, por ejemplo, cuando se nos dice que Lena Logan, la chica que insulta abiertamente a Lil, tenía “little eyes” (Ibid.: 388). Simbólicamente, Mansfield contrasta la ignorancia de la comunidad con la sabiduría silenciosa de las personas marginales, que en esa marginalidad están más predispuestas a criticar el sistema que las oprime. Al igual que Kezia, la pequeña Else logra ver la lamparita, cuando al final articula sus primeras y últimas palabras al comentar con su hermana Lil: “‘I seen the little lamp,’ she said softly. Then both were silent once more” (Ibid.: 391). Con estas palabras Mansfield concluye el relato, regresando al silencio. Incluso cuando Else habla, lo hace suavemente, como si tuviera miedo a utilizar el lenguaje.

Mansfield aboga por el silencio y todo ese nivel de significaciones ocultas y sugeridas que nos conducen al ámbito de lo semiótico con su multiplicidad castrada por el sistema falocéntrico. La autora insiste en la imposibilidad de verbalizar toda esta pluralidad, que nos conduce al concepto de lo “sublime” postmodernista, esa realidad o esencia que jamás podremos probar, aunque sí intuir. Por ello, Mansfield sugiere los pensamientos de las pequeñas a lo largo del relato a través de sus gestos, siendo más claramente sugeridos al final: “Dreamily they looked over the hay paddocks, past the creek, to the group of wattles where Logan’s cows stood waiting to be milked. What were their thoughts?” (Ibid.: 391). Intuimos la riqueza interior de estas dos niñas, como la de Kezia, pero sólo logramos intuir sus pensamientos, pues éstos son mucho más complejos de lo que las palabras podrían expresar. Por todo ello, se insta a una lectura del silencio como estrategia subversiva y a dudar de las apariencias de las cosas, como,

por ejemplo, del punto de vista aparentemente objetivo de la comunidad, que domina el texto y revela la supuesta denotación del sistema, cuando, en realidad, nos damos cuenta de que, en su mayoría, se trata de juicios de valor. Por ello, se nos instiga a desconfiar del sistema y de su instrumento de comunicación, el lenguaje. Mientras que al principio del relato Mansfield asocia “the thick buttercups” con la clase alta representada por las hijas de los Burnell (Ibid.: 384), al final del mismo las Kelvey acaban alcanzando, metafóricamente, este nivel superior cuando se nos dice: “The Kelveys came nearer, and beside them walked their shadows, very long, stretching right across the road with their heads in the buttercups” (Ibid.: 389). De estas palabras deducimos que, si atendemos a este segundo nivel de significación, las distinciones de poder desaparecen. Este nivel es implícito e intangible, como las sombras de las niñas, pero tan rico de significaciones como la magnitud de dichas sombras cuando se reflejan en las flores. Mansfield, en silencio, defiende esta estrategia y reivindica el poder subversivo de la misma, especialmente ante nuestros ojos, al poner en funcionamiento, una vez más, la desdogmatización del lenguaje patriarcal.

### 3.2.1.3. “*The Daughters of the Late Colonel*”

En este relato, analizado con detalle en el apartado 3.2.1. del Capítulo II, el uso estratégico del silencio es evidente. Tras la máscara social y el elevado nivel de interiorización de los valores patriarcales en las dos protagonistas, late un segundo nivel de significación bastante complejo, incluso inexplicable; de ahí que Mansfield lo plasme a través del silencio como ese ámbito que permite una pluralidad de discursos sin verbalizar ninguno. Parte de la idea de que el patriarcado fuerza a las mujeres a adoptarlo como posición ontológica, frente al lenguaje, que favorece al varón a pesar de distorsionar la representación de ambos. Por ello, simbólicamente, el coronel pide a su hija Josephine que se calle para dar la palabra 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” (CS: 277). Curiosamente el nombre del nieto, no demasiado frecuente, es significativo en este universo de personajes mansfieldianos, donde, a menudo, los apelativos están cargados de significados simbólicos. Cirilo fue un famoso teólogo cristiano (?827-869) que inventó un alfabeto derivado del griego para la escritura de las lenguas eslavas. Con este nombre, Mansfield parece enfatizar la idea de que los varones son quienes tienen acceso al lenguaje, desde antaño, mientras que la posición de las mujeres

es precisamente la “no posición”, o catacresis, que proporciona el silencio y su falta de voz en el sistema. Cuando, siguiendo la línea de sucesión familiar, esperaríamos que las hijas del coronel continuasen con el imperio del padre tras su muerte, éste rompe dicha continuidad para traspasar su cetro al nieto por ser un varón, garantizando, de este modo, el poder masculino del sistema patriarcal. Así, pone en práctica, metafóricamente, la llamada “Ley Sálica”, según la cual las mujeres no pueden “reinar” y, con ello, se asegura la línea de sucesión masculina. La propuesta de Mansfield, en consonancia con las tendencias feministas que estudiaremos en los Capítulos VIII y IX, es aprovecharse de esta imposición patriarcal del silencio en las mujeres para invertirla y utilizarla estratégicamente.

A pesar de que Con y Jug hablan constantemente la una con la otra, su lenguaje tan sólo refleja la artificialidad del sistema y de los roles sociales que éste impone. Numerosas pinceladas, sin embargo, sugieren la complejidad psicológica de estas dos mujeres, según veíamos en nuestro análisis de este relato, y la música se ofrece como alternativa al lenguaje restrictivo patriarcal, pues es sólo este medio el que refleja la rebeldía contra el falocentrismo del sistema, cuando la música del organillo solicita el fin de la opresión del padre: “It never will thump again”, “[a] week since father died” (Ibid.: 282). Un complejo mundo interior de deseos femeninos silenciados se detecta a lo largo del relato y se hace más evidente en el último fragmento. Las dos hermanas están a punto de descubrir todo ese intrincado ontológico que les permita escapar de las restricciones del sistema y, sin embargo, cuando llega la hora de verbalizar lo que han experimentado, ninguna de las dos lo consigue. Reproducimos el final del relato para ilustrar el poder del silencio:

“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.” 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.: 284-5).

Tras la obvia torpeza por recurrir al lenguaje en un intento por articular la experiencia transcendental que han experimentado, el silencio reina por un momento, y el patetismo de las dos hermanas se convierte en la nota dominante. En este caso, Mansfield emplea la ironía dramática, según la cual el público lector se percata del efecto mediador del

lenguaje, mientras que los personajes regresan a la ignorancia y al papel manufacturado para ellas. De este modo, a través del uso del silencio, comprendemos la necesidad de trascender esta postura y hacer uso del lenguaje para reivindicar un cambio social, convirtiéndose, por tanto, en una poderosa arma de concienciación.

#### 3.2.1.4. “*The Garden-Party*”

En “*The Garden-Party*”, otra historia que analizábamos con detalle en el apartado 3.2.2. del Capítulo II, trazamos igualmente dos niveles de significación. A pesar de que la señora Sheridan es el epítome de la artificialidad social, incluso en ella percibimos un nivel más allá de estas apariencias, caracterizado por una serie de deseos subconscientes e in verbalizables, donde surge, de nuevo, la estrategia del silencio. Recurriendo a una imagen, Mansfield equipara el deseo carnal femenino con unos lirios rosados, sugiriendo este segundo nivel de significaciones ocultas. Laura habla de “a wide, shallow tray full of pots of pink lilies”, enfatizando que no había flores de otra clase, “[n]othing but lilies – canna lilies, big pink flowers, wide open, radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems” (Ibid.: 249). El despertar sexual en Laura como resultado de esta invasión de flores rosas se infiere en el siguiente párrafo: ““O-oh, Sadie!’ said Laura, and the sound was like a little moan. She crouched down as if to warm herself at that blaze of lilies; she felt they were in her fingers, on her lips, growing in her breast” (Ibid.). La descripción no puede ser más física: la referencia a docenas de flores rosadas sugiere la imagen de la carne humana; el calor de la pasión también es aludido (“warm”, “blaze”), al igual que la referencia puramente física a partes del cuerpo como los dedos, los labios o los pechos, y el gemido que desprende la joven. De hecho, como reconocen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986: 651-2), la propia flor, “the lily” (lirio o azucena), simboliza el deseo sexual, puesto que se asocia con la diosa Venus y se ha utilizado tradicionalmente en literatura para simbolizar el despertar sexual femenino, como es el caso de Perséfone, que coge un lirio antes de bajar al mundo subterráneo, o de “*Lady of Shalott*”, que despierta al deseo carnal al tomar entre sus manos “a water lily”.

Este despertar sexual subyace a la versión oficial del relato; a él también sucumbe la madre de Laura, cuando, en un tono frívolo y wildeano, como si estuviésemos escuchando a la mismísima Lady Bracknell en *The Importance of Being Earnest*, confiesa ser la responsable de tal cantidad de flores rosas: “I saw them in the window. And I suddenly thought for once in my life I shall have enough canna lilies. The garden-

party will be a good excuse” (Ibid.). Esta sensualidad de Laura se materializa en el mordisco que le da a su madre en la oreja (Ibid.: 250), acto que nos conduce al ámbito de lo semiótico, donde el bebé aún no se ha despegado de la figura materna y ambos comulgan inseparables de una identidad plural. De hecho, la señora Sheridan confiesa ser una “madre ilógica” (Ibid.) y deja entrever un lado “soñador” e introspectivo (Ibid.: 251), contribuyendo a esta idea del orden semiótico como un entorno que se encuadra dentro del subconsciente, múltiple y caótico, marcado por los instintos y los deseos irrefrenables. Mansfield sugiere que estas dos mujeres comparten ciertos rasgos de este ámbito previo al sistema falocéntrico, que no pueden materializarse con palabras y que, por tanto, sólo se pueden intuir. El silencio, una vez más, demuestra su polivalencia y su alianza con el concepto de *lalangue* teorizado por Lacan (1972).

Como ocurre en “The Daughters of the Late Colonel”, en este relato la música también juega un papel fundamental, pues, a través de una canción, se anticipa el ámbito de lo “sublime” que, al final del relato, demostrará ser inexplicable e incomprensible. Siguiendo la idea romántica clásica, que percibe la música como la representación del lenguaje del alma y los sentimientos que no puede ser traducido en palabras lógicas, para Mansfield las cadencias musicales constituyen una alternativa a las limitaciones del lenguaje por su capacidad sugestiva y la multiplicidad de interpretaciones a las que pueden conducir. Así, la canción que toca Jose al piano presagia el significado transcendental del relato: “This Life is Wee-ary/A Tear – a Sigh./A Love that *Chan*-ges,/This Life is Wee-ary,/A Tear – a Sigh./A Love that *Chan*-ges,/And then ... Good-bye!” (CS: 250). A pesar de todas estas inferencias, Mansfield opta por la alternativa del silencio materializada en la incapacidad de Laura para verbalizar su enfrentamiento a una realidad ulterior como la muerte. Tras salir corriendo de la casa del difunto y encontrarse con Laurie, el relato concluye de la siguiente forma: “‘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). Este final difiere del de “The Daughters of the Late Colonel”. Mientras que, en este último relato, el narrador utiliza la ironía dramática y parodia a las dos muchachas, incapaces de hacer frente a una realidad superior, en “The Garden-Party” la voz narradora simpatiza directamente con Laura. Ésta parece haber comprendido la dimensión de su descubrimiento, a pesar de que, debido a la naturaleza transcendental y sublime del mismo, es incapaz de comprenderlo y, menos aún, de verbalizarlo. En este caso, compartimos con Laura un mismo nivel de concienciación, si

bien una lectura más intuitiva puede lograr captar más significados ocultos, como el despertar sexual de Laura, del que ella misma no es consciente. El silencio, una vez más, constituye la herramienta que permite a Mansfield sugerir niveles de significación más profundos. La dificultad añadida que nos crea tener que descifrar estos significados hace que, una vez hallados, el efecto concienciador sea aún mayor.

### **3.2.2. Paraliterariedad**

#### **3.2.2.1. “Miss Brill”**

En “Miss Brill” encontramos un claro ejemplo de paraliterariedad, en tanto que la protagonista, la señorita Brill, percibe la vida como una obra de teatro y es consciente de su papel como actriz, creadora y directora de dicha obra metafórica. Esta mujer es una solterona de edad avanzada que pasea todos los domingos por el parque para escuchar la banda de música y observar a la gente que se mueve a su alrededor. Por tratarse del primer domingo de una nueva temporada, la señorita Brill decide celebrarlo poniéndose un abrigo de pieles que tenía encerrado en un arcón desde hacía tiempo. Su forma de entretenerse es observar y escuchar las conversaciones de la gente que la rodea desde su asiento “especial”, percibiendo la vida como una obra de teatro en la que todos tenemos un papel, incluida ella misma. Sin embargo, su sueño idílico de pertenencia al mundo se desvanece tras el comentario de una pareja de jóvenes, que se sienta a su lado y se ríe de ella, haciéndola caer en la cuenta de su edad y de su terrible soledad. Cavizbaja, regresa a casa sin comprar el pastel de miel de cada domingo, se encierra en su oscura habitación, lanza las pieles al arcón y se oye un llanto en el fondo del mismo.

A pesar de que críticos como Richard F. Peterson (1978: 385) consideren “Miss Brill” como una mala historia, “better suited for melodrama than the delicate art of the modern short story”, el uso de la paraliterariedad en este relato es muy representativo. A través de ella, Mansfield intenta dismantelar la artificialidad del lenguaje: el modo en que éste crea ilusiones de identidad, pertenencia y realidad, como en el caso de la señorita Brill para, finalmente, revelar que los seres humanos somos simples marionetas, manejadas al antojo del sistema y despreciadas cuando ya hemos cumplido nuestra función. La teoría de Althusser (1997) vuelve a surgir, pues este proceso alude a la “interpelación” del sistema, mediante la cual creemos adquirir una identidad unívoca y distintiva, hasta que, al final, acabamos descubriendo la “catacresis” de nuestra personalidad. Esto es precisamente lo que le sucede a Brill en el relato. El lenguaje que emplea

esta mujer se materializa en la obra de arte que imagina y que “escribe” en su mente. A lo largo del relato, ella representa al ciudadano de a pie que acepta el lenguaje como un instrumento de comunicación, sin cuestionarlo. No obstante, en su utilización inocente del mismo, construye esta obra de teatro para descubrir, ante su estupor, que ha sido alienada de su propia creación, cayendo en la cuenta del carácter engañoso del lenguaje y del sistema que lo patenta.

A lo largo del relato, encontramos numerosas referencias que aluden a una obra de teatro y a la paraliterariedad del texto, puesto que la propia Brill como personaje del relato es consciente de la obra de arte que está componiendo y de que la estamos leyendo: la descripción del paisaje, al principio del relato, sugiere una iluminación artificial, como si se tratase de los focos de la puesta en escena (“great spots of light”; CS: 330); ella ocupa un “asiento especial” en el parque, sugiriendo su papel como parte de la audiencia (Ibid.: 331), frente a su autoconcepción como actriz de esa obra que se imagina (“Yes, I have been an actress for a long time”; Ibid.: 334), reproduciendo incluso los nervios típicos del actor antes de salir a escena (“She felt a tingling in her hands and arms”; Ibid.: 331); la descripción del paisaje de fondo sugiere un decorado (“Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves down drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold-veined clouds”; Ibid.: 332-3), lo que la señorita Brill testifica con sus propias palabras, “Who could believe the sky at the back wasn’t painted?” (Ibid.: 334); la banda toca la música que da vida a la representación; la señorita Brill denomina a toda la gente que la rodea “members of the company” (Ibid.: 335), como si todos compusieran una compañía de teatro que representa cada domingo su propia vida; incluso habla de “a little ‘theatre’ dog” (Ibid.: 334) y llama a la pareja de jóvenes que finalmente la ridiculiza “hero and heroine” (Ibid.: 335).

El momento del relato donde apunta claramente hacia esta paraliterariedad es el siguiente:

Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all! It was like a play. It was exactly like a play [...]. They were all on the stage. They weren’t only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn’t been there; she was part of the performance, after all. How strange she’d never thought of it like that before! And yet it explained why she made such a point starting from home at just the same time each week – so as not to be late for the performance (Ibid.: 334).

En este fragmento surge la gran paradoja, pues la señorita Brill adopta una posición omnisciente como creadora de su *propia* obra de teatro, en tanto que no sólo es parte del público, sino también actriz, escritora y directora de la misma. En este momento del relato se siente pletórica, invencible, orgullosa, alcanzando casi el nivel de diosa creadora. Así, por ejemplo, se inventa que una pareja se encontrará por la tarde (Ibid.: 333) o que los dos jóvenes protagonistas acaban de llegar del yate del padre del muchacho (Ibid.: 335). Sin embargo, esta quimera es pronto destruida cuando la pareja de jóvenes cuestiona el papel en que la señorita Brill ha creído fervientemente durante todo el relato. Así, sin ningún tipo de escrúpulos, el joven hace el siguiente comentario de la protagonista: “Why does she come here at all – who wants her? Why doesn’t she keep her silly old mug at home?” (Ibid.: 335). De repente, esta mujer se enfrenta con la realidad y descubre el poder alienante del lenguaje y de su reflejo cultural y artístico. El pronombre “I”, que utiliza constantemente para aludir a su presencia imprescindible como autora y parte de su obra, de repente se convierte en el signo vacío del que hablaba Benveniste (1971), por lo que la señorita Brill finalmente opta por la invisibilidad.

Sin embargo, este personaje no es la única víctima del sistema y la paraliterariedad del relato sirve, también, para mostrar la victimización de todos los sujetos de esa sociedad que son presentados como marionetas utilizadas al antojo del sistema. La primera en ser mostrada como un muñeco al servicio del orden social es la señorita Brill, implícitamente comparada con sus pieles andrajosas, lo que sugiere su decrepitud frente al esplendor que se empeña en construir para ella: “Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth-powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. ‘What has been happening to me?’ said the sad little eyes” (CS: 331). Esta piel de zorro representa el papel de esta mujer como una simple marioneta encerrada en el arcón, junto con las demás, sacada únicamente cuando la siguiente representación va a tener lugar.

Su insignificancia y vulnerabilidad, frente al aparato social inabarcable, son sugeridas por la tristeza y pequeñez de los ojos del zorro que lleva y que la representa. En este sentido, tras descubrir su alienación en el sistema, comprendemos la asociación de la señorita Brill con sus pieles andrajosas, puesto que comparte el mismo destino que éstas: “But to-day she passed the baker’s by, climbed the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard” (Ibid.: 335-6). Este personaje regresa a su armario, al arcón donde descansan las marionetas después de cada representación, y lo mismo hace ella con sus pieles, encerrándolas hasta la próxima representación que, suponemos, nunca

llegará. El relato se cierra con el sollozo de las pieles, que no es más que el sollozo de la protagonista. Pero no es sólo la señorita Brill la que aparece como una marioneta manejada por unas fuerzas superiores, sino también el resto de la gente: “They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as though they’d just come from dark little rooms or even – even cupboards!” (Ibid.: 332). Mansfield insiste en esta imagen del armario para reproducir el aprisionamiento de los humanos dentro del lenguaje y del sistema patriarcal. Vuelve a hacer gala del simbolismo, pues estos seres están en silencio, en tanto que el lenguaje realmente no les permite comunicar lo que desean, y la mayoría son ancianos, como las pieles y la señorita Brill, que son utilizados por el sistema hasta que dejan de servir. La autora insiste en este estadio de la evolución.

El nombre de este personaje ofrece la clave para entender su situación, de tal modo que la autora vuelve a hacer gala del simbolismo de los apelativos que escoge para sus personajes. “Brill” significa “rémol”, un tipo de pescado que pertenece a los pleuronectos, o pescados aplanados, como la platija o el lenguado. La protagonista es indirectamente asociada con un pescado, siendo animalizada y reducida a un pececillo escurridizo e insignificante condenado a la superficialidad que le impone el sistema (recordemos que el rémol es un tipo de “*flatfish*” – énfasis añadido), sin posibilidad de acceder a la tridimensionalidad que desearía. Además, el rasgo más destacado de este animal es su capacidad para mimetizarse con la arena del fondo del mar, de tal forma que pasa completamente desapercibido. Es un pescado que vive en las profundidades del océano y, a menudo, lleva una vida solitaria, frente a otro tipo de pescados que prefieren una vida comunitaria, como la merluza o la caballa. La señorita Brill, por tanto, lleva implícito en su nombre el ostracismo social que la caracteriza por ser una solterona. Para insistir en la imagen del pescado, la joven del final la compara con “a fried whiting” (Ibid.: 335), en el parecido que tiene el zorro de sus pieles con una pescadilla, ambos mordiéndose la cola, lo que sugiere, además, la naturaleza aniquiladora del sistema que “fríe” a sus ciudadanos y, en el caso de las mujeres, las conduce a una vida rutinaria y cíclica, como el círculo vicioso de las pieles y la pescadilla.

En esta crítica de la figura de la solterona, la paraliterariedad de Mansfield trasciende los límites de la ficción y del texto y comulga con la “metaficción historiográfica”. La crítica social de Mansfield es descomunal, pues ataca el mundo atemporal que se impone a las mujeres, marcado por la fantasía y la rutina. Para ello, escoge la parodia de la solitaria figura expatriada que Miriam B. Mandel (1989: 474) resume como “an aging spinster” y “a foreigner (in xenophobic France) without friends or relatives”.

En especial, critica el efecto nocivo del patriarcado sobre las solteras que no logran acceder a la institución emblemática del sistema, el matrimonio. Este tipo de mujeres, condenadas a la soledad más absoluta, malgastan su tiempo observando la vida de los demás en lugar de la suya propia, siendo la señorita Brill un ejemplo representativo. Estas mujeres no maduran jamás y optan por el camino fácil de la pasividad, negándose a reconocer el paso del tiempo y la soledad en la que se hallan inmersas. Mansfield, además, critica indirectamente a los hombres y su efecto dictatorial sobre las mujeres, haciéndolos en gran medida culpables de su aquiescencia: uno de los hombres impone su autoridad sobre su mujer; el siguiente hombre es descrito como “[t]he Brute” (Ibid.: 333), y el joven del final demuestra su insensibilidad al rechazar a la señorita Brill abiertamente.

La figura de la protagonista del relato no puede ser más triste, pues es una mujer inmadura pese a su avanzada edad, condenada a la soledad por un sistema en el que no tienen cabida las mujeres que no procrean. Ha de compartir su asiento “especial” con una pareja de ancianos, pero ella los elude, tal vez por el miedo a aceptar su propia situación: “The old people sat on the bench, still as statues. Never mind, there was always the crowd to watch” (Ibid.: 332). También, en un momento del relato está a punto de reconocer su soledad (“a something, what was it?”; Ibid.: 334), pero tampoco es capaz de admitir la cruda realidad. El resultado final es la tragedia, y el relato acaba con el enclaustramiento de la señorita Brill y la pérdida, suponemos que de por vida, de todas sus ilusiones, como sugiere el hecho de que la acción acontezca un domingo (el fin de la semana y del ciclo de la vida). La crítica social es muy notable, y su efecto subversivo trasciende los límites textuales de la paraliterariedad.

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

Este relato, cuyo estudio detallado ofrecemos en el apartado 3.2.2.2. del Capítulo IX, ofrece otro claro ejemplo del uso de la paraliterariedad en Mansfield. Al igual que en “A Married Man’s Story”, que analizamos a continuación, el protagonista de “Je Ne Parle Pas Français” es un varón que narra su propia historia en primera persona y llama constantemente la atención sobre el proceso creativo de la escritura, siendo consciente de su labor creadora, e incluso de la existencia de un público que la está leyendo. La intención principal de la autora es insistir en la artificialidad del lenguaje, así como en el constructivismo que caracteriza la personalidad humana frente a la creencia de una

esencia, que ya demostrábamos en estas dos historias en el capítulo anterior. Al recurrir a la paraliterariedad en estos relatos, Mansfield demuestra que no podemos aceptar incuestionablemente el uso del lenguaje y su proyección artística, sino que hemos de ser conscientes del enorme peso que tiene la ideología que se oculta tras él, del mismo modo que los personajes trascienden los límites textuales y se percatan de su propia ficcionalidad. Mediante esta acción, comprenden que no son más que una creación artificial de sí mismos, como resultado del uso del lenguaje que supuestamente les concede realidad, pero que, en último término, sólo crea personajes quiméricos con una existencia limitada al ámbito del discurso. Al menos, dichos personajes logran dismantelar la ideología que se oculta tras el lenguaje y despiertan, por tanto, de ese letargo plácido de la ignorancia.

La paraliterariedad está constantemente presente en “Je Ne Parle Pas Français”. En primer lugar, Raoul, el protagonista y narrador, se dirige persistentemente a un público y demuestra plena conciencia de estar siendo leído. En varias ocasiones, se dirige abiertamente al público lector como “ladies and gentlemen” (CS: 61) o simplemente como “you” (Ibid.: 63, 69). Él mismo especifica su ocupación como escritor:

I write for two newspapers. I am going in for serious literature. I am starting a career. The book that I shall bring out will simply stagger to critics. I am going to write about things that have never been touched before. I am going to make a name for myself as a writer about the submerged world. But not as others have done before me. Oh, no! Very naïvely, with a sort of tender humour and from the inside, as though it were all quite simple, quite natural (Ibid.: 67).

Aparte de vaticinar su éxito como escritor modernista, como la propia Mansfield, insiste en la *apariencia* de naturalidad en su escritura (“as though it were all quite simple, quite natural”), pero es consciente de que dicha naturalidad es ficticia y artificial, pues, tras ella, se oculta la ideología del escritor y, más allá, la del sistema. Los elementos autobiográficos de las novelas que escribe Raoul apuntan al constructivismo de su narrativa, ligada directamente a la realidad, pero filtrada a través del prisma particular del autor. Los títulos de sus novelas (*Wrong Doors* y *Left Umbrellas*; Ibid.: 75) demuestran estar en total consonancia con los acontecimientos de su vida; es decir, su equivocación al enamorarse de su amigo Dick y su consiguiente deseo por abandonar dicha ilusión. En este sentido, el propio Raoul parece estar construyendo su vida de forma artificial, lo mismo que está haciendo al narrar este relato, de modo que somos incapaces de distinguir qué es ficticio y qué real, y la impresión final dominante es que todo es una construcción ficticia.

Otra pista de esta paraliterariedad es su autoconciencia sobre el proceso literario. Así, en el siguiente fragmento, llama la atención sobre el proceso de creación y las herramientas necesarias para escribir frente a la historia en sí:

That's rather nice, don't you think, that bit about the Virgin? It comes from the pen so gently; it has such a "dying fall." I thought so at the time and decided to make a note of it. One never knows when a little tag like that may come in useful to round off a paragraph. So, taking care to move as little as possible because the "spell" was still unbroken (you know that?), I reached over to the next table for a writing-pad (Ibid.: 63).

Aparte de dirigirse directamente al público lector, rompe el flujo del relato al hablar del bolígrafo con el que escribe, de la utilización de muletillas para su proceso de escritura o de párrafos y cuaderno de notas. De este modo, anticipa el denominado "efecto alienador" de Bertold Brecht ("*Verfremdungseffekt*"), según el cual existe un distanciamiento crítico por parte del público para recordarle que lo que está contemplando en el escenario es una obra ficticia y evitar, así, que se identifique con los personajes y la representación en general. De igual manera, los actores han de adoptar esta actitud con respecto a la obra y ser conscientes, en todo momento, de que están representando un papel. Éste es precisamente el caso de Raoul que, por un lado, es consciente de escribir este relato y, por otro, al igual que la señorita Brill, se concibe a sí mismo como un actor en una obra de teatro, siendo, como afirma Sarah Henstra (2000: 132), "the show's director as well as its star". De hecho, la referencia al teatro es constante en este relato y, en este sentido, Mansfield se acerca aún más al efecto alienador de Brecht, que este autor ideó pensando en este género literario.

Al igual que la señorita Brill, Raoul percibe la vida como una obra de teatro:

There does seem to be a moment when you realise that, quite by accident, you happen to have come on to the stage at exactly the moment you were expected. Everything is arranged for you – waiting for you. Ah, master of the situation! You fill with important breath. And at the same time you smile, secretly, slyly, because Life seems to be opposed to granting you these entrances, seems indeed to be engaged in snatching them from you and making them impossible, keeping you in the wing until it is too late, in fact (Ibid.: 62).

Más claramente que la solterona del relato anterior, sin embargo, Raoul se percata de que existe una fuerza superior que maneja a los actores o marionetas de la obra teatral. Él la llama "Vida", nosotros ideología, que es la fuerza social que acaba moviendo nuestros hilos a su antojo a través de las diversas instituciones, entre las que se encuentra el

propio lenguaje. Mansfield utiliza la jerga teatral en este fragmento para hacer hincapié en esta paraliterariedad: “stage”, “entrances”, “the wings”. Además, insiste en la superioridad del sistema imperante sobre la vulnerabilidad del ser humano, cuando Raoul reconoce que su paraliterariedad teatral es “[t]he direct result of the American cinema acting upon a weak mind” (Ibid.). El cine americano, en aquel momento aún mudo y con un claro predominio del melodrama (que, como veremos en el Capítulo V, tuvo un gran impacto sobre Mansfield), constituye otra herramienta del sistema para involucrar al sujeto en sus valores, como, de hecho, se viene observando en las películas de Hollywood de las últimas décadas.

La paraliterariedad del relato se manifiesta, también, en su uso de acotaciones teatrales, puesto que Raoul produce una mezcla de relato corto y obra teatral, haciendo gala de la innovación creadora de Mansfield: “(Soft music. Mouse gets up, walks the stage for a moment or so before she returns to her chair and pours him out, oh, such a brimming, such a burning cup that tears come into the friend’s eyes while he sips – while he drains it to the bitter dregs ...)” (Ibid.: 85). En esta acotación insiste en el carácter ficticio de los personajes, en este caso de Mouse, la protagonista femenina del relato, como si fuese una actriz que se mueve por el escenario. Además, hablando de Mouse y de sí mismo, reproduce otra especie de acotación teatral al decir: “The same girl, the same boy, different costumes – sitting at an open window, eating fruit and leaning out and laughing” (Ibid.: 90). De nuevo, alude a elementos periféricos a la historia en sí: el vestuario de los actores y su ubicación en escena. Con ello, contribuye a marcar sus vivencias como artificiales e inventadas, y la ficción salta a la vista. Él mismo insiste en su papel como actor de su propia historia. En un momento del relato confiesa: “I swear I was not acting then” (Ibid.: 89), con lo cual inferimos que el resto del tiempo sí ha estado haciéndolo. De hecho, en su conversación con Mouse, la crueldad interior de Raoul en su deseo por verla sufrir contrasta con su falsa comunión con la chica (Ibid.: 85). La paraliterariedad, por tanto, contribuye en este relato a dismantelar la aparente inocencia de la obra de arte, siendo ésta una clara manifestación del lenguaje y su oculta ideología.

### 3.2.2.3. “*A Married Man’s Story*”

En “*A Married Man’s Story*” encontramos un uso muy similar de la paraliterariedad. Aunque el protagonista y narrador es un hombre casado, frente al promiscuo y depravado Raoul del relato anterior, ambos comparten su interés por la escritura y su

autoconciencia del proceso creador. Raoul es más claramente un escritor de cierto prestigio con varias publicaciones a sus espaldas; el protagonista de “A Married Man’s Story”, aunque podríamos deducir que es un escritor, parece estar más bien escribiendo un diario. Al igual que Raoul, este personaje insiste en el proceso de la escritura:

I write those words very carefully, very beautifully. For some reason I feel inclined to sign them, or to write underneath – Trying a New Pen. But, seriously, isn’t it staggering to think what may be contained in one innocent-looking little phrase? It tempts me – it tempts me terribly (CS: 425).

Como Raoul, este personaje trata de dismantelar la aparente inocencia del lenguaje, en este caso de forma más evidente. Aunque trata de escribir con aparente naturalidad, el esfuerzo formal es enorme y el resultado no deja de ser la “naturalidad más artificial”. Además, nos transmite las intenciones manipuladoras de su escritura para que empecemos a dudar del lenguaje y sus dobles intenciones. En una segunda ocasión, reitera su proceso creador como escritor, rompiendo el flujo del relato y, con ello, nuestra complacencia ante lo que estamos leyendo: “But wait! That about the wolves won’t do. Curious! Before I wrote it down, while it was still in my head, I was delighted with it” (Ibid.: 428). Con la exclamación “[b]ut wait!” nos despierta enérgicamente de nuestro sueño ficcional y nos hace caer en la cuenta de que está escribiendo un relato que no podemos interiorizar sin ser conscientes de este proceso creador.

Al igual que Raoul, se dirige abiertamente al público lector, siendo consciente de nuestro proceso de lectura y de nuestra existencia. Así, en varias ocasiones nos increpa con el pronombre de segunda persona “you”: “And do you know what I answered?” (Ibid.: 429); “Do you remember your childhood?” (Ibid.: 432). Trata de establecer un diálogo con nosotros/as para trascender, así, los límites textuales. Su deseo es demostrar que su ficción va más allá de la narrativa que está contando y se mezcla con la sensación de realidad, hasta tal punto que ambas, ficción y realidad, se difuminan y la impresión dominante es que quienes leemos también formamos parte de esta ficción, siendo todo una pura creación filtrada a través del lenguaje. Como la señorita Brill y Raoul, este hombre casado recurre al género teatral, pues es el que más claramente reproduce la idea de artificialidad y teatralidad. Este personaje concibe la vida como una obra de teatro, motivo que Mansfield emplea en los tres relatos que hemos analizado en este apartado, y desdogmatiza ante nuestros ojos la falsedad de nuestras vidas al servicio del sistema que

nos ha creado. Como Raoul, este hombre recurre a acotaciones teatrales para crear la impresión de una obra de teatro:

Scene: the supper-table. My wife has just handed me my tea. I stir it, lift the spoon, idly chase and then carefully capture a speck of tea-leaf, and having brought it ashore, I murmur quite gently, "How long shall we continue to live – like – this?" And immediately there is that famous blinding flash and deafening roar (Ibid.: 426).

Reproduce los elementos tradicionales de una obra teatral, como son los efectos visuales y sonoros indicando una situación de máximo apogeo. No deja de ser una parodia para que percibamos cómo este personaje mezcla elementos ficticios con reales y, al llamar la atención sobre este proceso, nuestra impresión es una absoluta incredulidad ante lo que leemos, con lo que Mansfield consigue perfectamente su efecto desdogmatizador. El personaje insiste en la teatralidad de su relato, cuando percibe: "I feel it would be crude to stop my performance. It's simplest to play on" y compara la habitación con "an old actor. Slowly the mask is rubbed off" (Ibid.: 428). Este hombre se ve a sí mismo como el escritor, director y actor principal de esta obra teatral que nos está presentando y, al igual que en la historia de "Je Ne Parle Pas Français", Mansfield aplica una nueva denuncia social que trasciende la autoconciencia literaria y participa de la "metaficción historiográfica": presenta a los hombres, igualmente, como víctimas del sistema patriarcal, si bien en menor medida que las mujeres (piénsese en la señorita Brill).

### **3.3. Conclusión**

En este apartado hemos aplicado nuestro segundo rasgo postmodernista a la obra de Mansfield: el lenguaje, el dogmatismo que oculta y las posibles estrategias subversivas que la autora emplea para poner en tela de juicio esta aparente inocencia. Las conclusiones que podemos extraer tras el análisis textual de este aspecto en los relatos de Mansfield se pueden dividir en dos. Con respecto a la primera estrategia subversiva, el silencio, hemos descubierto dos actitudes fundamentales en la escritora. En "Weak Heart" y "The Daughters of the Late Colonel", muestra su percepción más conservadora del silencio, pues las protagonistas son mujeres completamente oprimidas por la sociedad, ajenas al lenguaje, del cual están excluidas socialmente. En estos casos, Mansfield muestra su aniquilación por medio del lenguaje, que no las representa, por lo que ni

siquiera llegan a ser un ejemplo de catacrexis, ya que no son ni significante ni significado; no existen incluso en apariencia. Mediante la ironía dramática nos damos cuenta de la aniquilación de estas mujeres, mientras que ellas permanecen en la ignorancia de su situación, aferradas a un silencio que las castra de por vida. La autora, indirectamente, reivindica la transcendencia de esta arma para denunciar la situación femenina.

Por el contrario, en “The Doll’s House” y “The Garden-Party” adopta una actitud más optimista frente al silencio. En estos casos lo asocia con el espacio semiótico de Kristeva (1986d) y con el concepto de *lalangue*, o lenguaje materno de Lacan (1972). El silencio abandona su esterilidad para las mujeres y se convierte en el espacio donde éstas florecen libremente, sin la presión patriarcal, un espacio preñado de múltiples significados y reservado para figuras visionarias como Kezia, las hermanas Kelvey o Laura Sheridan. En estos casos, se convierte en una poderosa arma revolucionaria y en un camino hacia la reivindicación social, escapando de las limitaciones y los juicios de valor atribuidos al lenguaje. La diferencia con respecto a los anteriores relatos es que, aquí, las protagonistas intuyen la importancia del silencio y exteriorizan sus deseos ocultos a través de él. De cualquier modo, nuestro papel en estos últimos relatos es similar a los anteriores, puesto que hemos de percibir la necesidad de cambio en la sociedad, para exteriorizar abiertamente este mundo marginado que puede ser más rico que el considerado como canónico (contrástese, por ejemplo, la figura de Kezia con la de Isabel, o la de Laura con la de su madre).

Con respecto a la estrategia subversiva de la paraliterariedad, hemos demostrado que, en los tres relatos seleccionados, los/as protagonistas son conscientes de formar parte de una obra ficticia y contribuyen, por tanto, a dismantelar la aparente inocencia del lenguaje y de su proyección artística. La ideología del sistema a través del mismo salta a la vista, y Mansfield trasciende los límites textuales para insistir en la opresión de todos estos personajes: el ostracismo de la señorita Brill por ser una solterona o la manipulación de Raoul y el hombre casado a pesar de ser, supuestamente, varones en pleno dominio de sí mismos. Con ello, hemos corroborado que Mansfield recurre a nuestro concepto de “metaficción historiográfica”. Frente a la ubicuidad de la estrategia del silencio, la paraliterariedad aparece tan sólo de forma incipiente, como es el caso de los tres relatos que hemos escogido. La razón que encontramos para explicar este uso “inmaduro” de la paraliterariedad es que Mansfield no llega a utilizar las audacias lingüísticas características de figuras postmodernistas como Vladimir Nabokov o

Thomas Pinchon. Ni siquiera llega al extremo de Virginia Woolf, pero no hemos de olvidar que murió en 1923, por lo que no tuvo tiempo de experimentar todo lo que hubiera deseado. No obstante, sí que cultiva la autoconciencia del lenguaje en sus relatos, especialmente en su estrategia del silencio y en estos primeros pasos hacia la paraliterariedad, un elemento que la catapulta, definitivamente, hacia el postmodernismo. Pensamos que su uso incipiente de esta estrategia se debe a que Mansfield prefirió centrarse en otras que le parecían más efectivas para atacar el sistema reinante: la ironía/parodia, que estudiaremos en el Capítulo V, y la intertextualidad, donde la parodia juega un papel distintivo y que será objeto de análisis en el siguiente capítulo.