

## ***1. INTRODUCCIÓN: EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD***

Un tercer aspecto distintivo del postmodernismo estrechamente ligado al concepto de paraliterariedad es el de intertexto. Como explicábamos en nuestro análisis de este fenómeno, la paraliterariedad consiste en llamar nuestra atención sobre el proceso de creación y los elementos formales y estructurales de un texto con fines subversivos, puesto que, a través de esta acción, se destruye la ilusión de realidad que transmite la obra literaria, y se pone de manifiesto su ideología y artificialidad de fondo. Este capítulo supone un paso más en nuestro análisis de la ideología y el constructivismo del lenguaje que el postmodernismo trata de desenmascarar. El concepto de paraliterariedad, por tanto, nos conduce al de intertextualidad, en tanto que, mediante este proceso, el/la escritor/a establece una conexión entre diversos textos, pero nunca trasciende dicha textualidad, por lo que, directa o indirectamente, nos conciencian sobre los aspectos estructurales de la escritura y el proceso creativo.

Amelia Sanz Cabrerizo (1995: 341-2, 358, 360) se hace eco de la opinión generalizada de la crítica, que concibe la intertextualidad como un rasgo distintivo de los movimientos artísticos del siglo XX, aclarando que figuras como Theodor Wiesengrund Adorno contemplan una conexión entre dicho término y una decadencia cultural de la sociedad burguesa, donde todo ha sido dicho en la “cultura vieja”, por lo que el creador ya no es un visionario, sino un “citador”. El texto pierde, así, su mimetismo y ya no se refiere al mundo exterior, sino a sí mismo, encontrando aquí su conexión con la paraliterariedad. Esta misma opinión la comparte Hutcheon (1988: 128) al encontrar en el postmodernismo una limitación: su incapacidad de trascender el nivel discursivo para acceder, directamente, al mundo exterior, lo que Giddens (1991: 149, 155) denomina “secuestro de la experiencia”. No obstante, hemos de tener cuidado al hablar de la paraliterariedad, intertextualidad y “secuestro de la experiencia” que ambas conllevan. Es cierto que, a través de estas referencias intertextuales, el/la autor/a llama la atención sobre el proceso creativo y se mantiene dentro de los límites del texto, incluso cuando salta de uno a otro. Sin embargo, a través del elemento subversivo que caracteriza esta estrategia, transcendemos los límites textuales al concienciarnos, como figuras externas al texto, de la artificialidad del sistema y sus herramientas (entre ellas el lenguaje y la escritura), acción que puede conducir a un cambio social y, por tanto, a una transcendencia de esta pura intertextualidad, como veremos más adelante en nuestro estudio detallado de esta estrategia en Mansfield.

Al ser la intertextualidad nuestro punto de mira en el presente capítulo, hemos de comenzar definiendo este concepto. En este apartado introductorio, nos limitamos a ofrecer una definición básica, ya que, más adelante, estudiamos en detalle todos los términos ligados a este amplio y escurridizo concepto. Citando a M. Arrivé, Marchese y Forradellas (2000: 217) definen la intertextualidad como “el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”, a lo que añaden que “estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia”. Dentith (2000: 5), a su vez, define este concepto como “the interrelatedness of writing, the fact that all written utterances – texts – situate themselves in relation to texts that precede them, and are in turn alluded to or repudiated by texts that follow”. Incluso matiza la conexión de la intertextualidad con la parodia, que será objeto de nuestro siguiente capítulo, al concluir que ésta es una de las muchas formas de alusión intertextual por medio de la cual se producen los textos (Ibid.: 6). Se trata, por tanto, de escribir un texto haciendo alusión directa o indirecta a otro u otros anteriores con el fin de comulgar con ellos o rebatirlos. En este último caso, la parodia aparece como una herramienta muy útil para criticar sutilmente el texto de partida, aspecto que constituirá nuestro objetivo principal en el análisis intertextual de la obra de Mansfield.

## **2. LA INTERTEXTUALIDAD**

### **2.1. Gérard Genette: intertextualidad vs. hipertextualidad**

El concepto de intertextualidad es uno de los más problemáticos de nuestros tiempos y ha suscitado un amplio número de volúmenes críticos. En nuestro trabajo, hemos seleccionado principalmente las teorías de dos pensadores que han dedicado gran parte de su obra a investigar sobre este asunto: Gérard Genette y Mijail Bajtín. Además de ser reconocidos universalmente como los propulsores teóricos de este concepto, sus teorías se adaptan al análisis intertextual que desarrollaremos en la autora que nos ocupa; de ahí nuestra elección de los mismos. El término de “intertextualidad” alcanza su madurez filosófica en los años 80 con la obra *Palimpsestos* de Genette, aunque lo acuña originariamente Kristeva (1986a: 37), cuando, partiendo de un análisis bajtiniano, concluye: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of *intersubjectivity*, and poetic language is read as at least *double*”. En este sentido, y partiendo

de las palabras de Kristeva, entendemos que el/la escritor/a entabla un diálogo, ya sea explícito o implícito, con otros textos anteriores.

A su vez, en su obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Genette (1989: 12-13) aborda el asunto de la interrelación de diversos textos que bautiza bajo la etiqueta general de “transtextualidad”, distinguiendo cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Con respecto a la intertextualidad, reconoce que Kristeva la lleva explorando desde hace algunos años, y la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Ibid.: 10). Entre sus diversas formas, menciona la “cita”, el “plagio” y la “alusión”, siendo esta última la relación que normalmente encontramos en los textos literarios que conllevan relaciones intertextuales de cierta consideración literaria. Junto a Kristeva, otro autor al que menciona Genette (Ibid.: 11) como estrechamente ligado al concepto de intertextualidad es Michael Riffaterre, aunque percibe que la noción de intertextualidad de éste es más general que la suya.

Tras explicar los demás tipos de transtextualidad, Genette (Ibid.: 14) se centra en lo que denomina “hipertextualidad”, que define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario”. En este tipo de transtextualidad, según Genette, opera una acción básica: la transformación del texto precedente, o hipotexto. Si esta transformación es simple o directa, hablamos de “transformación” a secas; si, por el contrario, dicha transformación es compleja y más indirecta, surge lo que denomina “imitación” (Ibid.: 17). Así, ofrece un cuadro general de las diversas prácticas hipertextuales, que reproducimos a continuación (Ibid.: 41):

Régimen Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
Imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA ( <i>charge</i> )	IMITACIÓN SERIA ( <i>forgerie</i> )

Genette ofrece algunas definiciones clave para entender estas variedades de hipertextualidad (Ibid.: 36-8). En primer lugar, establece una distinción básica entre la “parodia”, a la que atribuye la connotación de sátira e ironía, frente al “pastiche”, que concibe como un término más neutro y técnico. De este modo, define la primera como una desviación del texto por medio de un mínimo de transformación que opera en un régimen lúdico, mientras que el segundo requiere la imitación de un estilo sin función satírica. A su vez, define el “travestimiento” como una transformación estilística con función degradante, mientras que dota a la “transposición” de un tono serio. Lo mismo se puede decir de los dos tipos de “imitación” que distingue: la “satírica”, o “charge”, que realiza el pastiche heróico-cómico de un texto, mientras que la “imitación seria”, o “forgerie”, excluye el tono satírico. Aunque Genette establece una distinción entre intertextualidad e hipertextualidad, consideramos su percepción de esta última como próxima a nuestro concepto de intertextualidad y, por tanto, este cuadro nos parece de vital importancia para proceder, posteriormente, a clasificar la producción intertextual de Mansfield, hipertextual en palabras de Genette. Además, este cuadro nos será de gran utilidad para tratar el pastiche de la novela sentimental en el capítulo siguiente.

## ***2.2. Mijail Bajtín: “lo carnavalesco”***

### ***2.2.1. Introducción***

Remitiéndonos a los orígenes del concepto de intertextualidad, Sanz Cabrerizo (1995: 345) y Marchese y Forradellas (2000: 217) testifican que procede de los términos de “polifonía”, “dialogismo” y “heteroglosia” acuñados por Bajtín cuando presenta la novela, especialmente la de Dostoievsky, como una “heteroglosia”, o cruce de lenguajes. Por tanto, los orígenes reales del concepto de intertextualidad se remontan a la figura de Bajtín y su término de “lo carnavalesco”, como aprueban Lechte (1990: 104-5) y Morris (1996: 155). Para entender, pues, nuestra aproximación a la intertextualidad, hemos de comprender este concepto, así como una serie de términos interrelacionados que surgen ligados a él: polifonía, dialogismo y heteroglosia.

Bajtín (1994b: 199) elabora su concepto de lo carnavalesco a partir de la tradicional fiesta de carnaval. Este crítico lo explica de la siguiente forma:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the

suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.

Marchese y Forradellas (2000: 51) matizan el concepto de Bajtín ofreciendo la siguiente explicación:

Desde la antigüedad el carnaval (“fiesta de locos” medieval, saturnalia romana, etc.), que es una experiencia fundamentalmente colectiva, es el momento de la risa, de la transgresión, de la sátira y de la parodia, de la exaltación, en resumidas cuentas, del “mundo al revés” con la consiguiente contestación de las relaciones jerárquicas y de los valores ideológicos establecidos.

De estas definiciones podemos deducir varias ideas fundamentales sobre lo carnavalesco: el resultado de esta acción es un diálogo con la cultura dominante, de ahí la conexión con el concepto de dialogismo, que explicaremos más adelante; constituye una respuesta, o versión alternativa, al canon preestablecido, pero siempre desde una perspectiva paródica y satírica, puesto que se toma la cultura dominante como base para criticarla; existe, por tanto, una confrontación de, al menos, dos puntos de vista, el canónico y el marginal. Aunque este último no gozará de la credibilidad del primero y su acción será tan sólo temporal, durante esa fiesta de carnaval, al menos a través de esta técnica, la marginalidad será escuchada al serle otorgada una voz, incluso cuando ésta no logre desprenderse de su toque burlesco e informal. En este carnavalesco bajtiniano encontramos, claramente, la conexión con la marginalidad que constituye el hilo conductor de nuestra tesis, pues, en relación con la intertextualidad, rastreamos el diálogo de dos textos: un hipotexto, o texto original y canónico, y un hipertexto, o texto parodiador y marginal.

El propio Bajtín (1994b: 196-7) traza los orígenes de su carnavalesco. Aunque se remonta a la civilización romana, e incluso a culturas primitivas anteriores, señala la Edad Media como el momento clave de este fenómeno subversivo, distinguiendo dos manifestaciones culturales fundamentales: el tono oficial y serio de la cultura medieval eclesiástica y feudal frente a las formas y manifestaciones humorísticas que habrían dado lugar a lo carnavalesco. A su vez, John Docker (1995: 180-3, 185) se encarga de trazar la evolución diacrónica de este concepto. El siglo XVI se alza como su punto álgido con figuras como Cervantes y Rabelais que, en aquel momento y durante mucho tiempo, fueron considerados como escritores meramente divertidos y de baja calidad literaria. En el siglo XVII el canon literario se libera del carnaval y lo grotesco para adoptar un único

tono serio. El siglo XVIII lleva esta actitud purista al extremo y figuras como Shakespeare, Rabelais o Cervantes son completamente desterradas del canon literario. Aunque otros como Voltaire utilizan las formas carnavalescas en su escritura satírica, dicha técnica ha perdido en ellos su efecto regenerador y se reduce a la mera burla. Durante el siglo XIX, con el Romanticismo, lo carnavalesco vuelve a entrar en la literatura, pero se reduce al ámbito privado y puramente literario del individuo para marcar el aspecto trágico de la soledad humana.

Es en el siglo XX cuando esta práctica arrasa en el discurso literario, y su difusión se equipara a la alcanzada en el Renacimiento, de tal manera que, frente a la percepción individualista del siglo XIX, lo carnavalesco en el siglo XX, como en el Renacimiento, adquiere una proyección social, pública y colectiva, “a banquet for all the world”, un espíritu democrático donde las esferas de lo privado y lo público se funden en un objetivo común (Ibid.: 177). En este sentido, de una u otra forma, el principio carnavalesco es indestructible, pues siempre ha estado presente y, en el caso de Mansfield, demostraremos en este capítulo cómo esta práctica en ella trasciende el ámbito privado del individuo, tradicionalmente contemplado en su obra, para alcanzar una dimensión social que comulga con la privada.

### **2.2.2. Dialogismo, polifonía y heteroglosia**

Del concepto de lo carnavalesco y su diálogo entre diferentes voces surgen otros tres empleados por Bajtín: dialogismo, polifonía y heteroglosia. Aunque Michael Holquist (1990: 15) asegura que Bajtín nunca utilizó el concepto de dialogismo, su afirmación resulta fácilmente rebatible, pues encontramos que el propio Bajtín (1994a: 92) menciona dicho dialogismo al hablar de la novela dialógica. Para entender este concepto, sin embargo, hemos de remitirnos al de polifonía, estrechamente ligado a él. Bajtín (Ibid.: 93) considera la obra de Dostoievsky como el epítome de lo que denomina “novela polifónica”:

*a fully realized and thoroughly consistent dialogic position, one that affirms the independence, internal freedom, unfinalizability, and indeterminacy of the hero. For the author the hero is not “he” and not “I” but a fully valid “thou”, that is, another and other autonomous “I” (“thou art”). The hero is the subject of a deeply serious, real dialogic mode of address, not the subject of a rhetorically performed or conventionally literary one. And this dialogue – the “great dialogue” of the novel as a whole – takes place not in the past, but right now, that is, in the real present of the creative process.*

El concepto de polifonía, como aclara Graham Roberts en su glosario sobre términos bajtinianos (1994: 249), hace referencia a novelas donde se encuentran diferentes voces, de tal forma que los discursos del autor y de sus personajes interactúan en términos de igualdad, sin estar supeditados unos a otros. Aquí es donde encontramos la principal diferencia entre estos dos conceptos, dialogismo y polifonía, y el de heteroglosia que analizamos a continuación, puesto que este último término conduce a una diferencia de estatus entre las diferentes voces que interactúan en un texto.

El término de heteroglosia, por tanto, enfatiza el choque entre fuerzas sociales antagonistas, de tal forma que en este diálogo se sobreentiende una fuerza de poder superior y otra supeditada (Ibid.). Así, en línea con la etiqueta de “confrontación maniquea” que Docker (1995: 171) atribuye a la heteroglosia, Roberts (1994: 249) define este fenómeno como el conflicto entre discursos “centrípetos” y “centrífugos”, “oficiales” y “extraoficiales”, y Bajtín (1981: 263) matiza que la heteroglosia “permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized)”. Establece, pues, el vínculo con su concepto de dialogismo, de tal forma que la heteroglosia supone un paso más allá: en la novela no basta con mostrar diferentes voces, sino con establecer una cierta orquestación, o interacción, más o menos enfática. De ahí que, en opinión de Holquist (1990: 37), el dialogismo constituya un ejercicio de teoría social que trasciende los límites individuales para centrarse en problemas que afectan a toda la comunidad. La polifonía y heteroglosia de Dostoievsky, por tanto, se muestran en constantes voces contradictorias, “as consonant but not merging or as hopelessly contradictory, as an eternal harmony of unmerged voices or as their unceasing and irreconcilable quarrel” (Bajtín, 1994a: 92). Esta doble estructura discursiva no tiene por qué manifestarse de forma explícita para que esté presente en la obra de un/a autor/a, como es el caso de la sugestividad y lectura subliminal que ya hemos analizado en Mansfield al hablar de su estrategia del silencio en el capítulo anterior. De los tres conceptos bajtinianos que acabamos de explicar, nos decantamos fundamentalmente por el de heteroglosia, pues, como veremos en la obra de Mansfield, se produce un diálogo entre la voz canónica y la marginal, pero esta última siempre está supeditada a la primera, produciéndose una clara estructura jerárquica entre ambas. La desigualdad en este diálogo es siempre la tónica dominante, idea transmitida por el concepto bajtiniano de heteroglosia.

### 2.2.2.1. *La utopía carnavalesca*

Este concepto de heteroglosia da lugar a una lucha implícita entre diversos puntos de vista: el oficial y el marginal. El aspecto subversivo de lo carnavalesco que, sin embargo, está siempre supeditado al poder superior de la estructura canónica y dominante, ha conducido a algunos críticos a considerarlo una utopía, pues su reivindicación es tan sólo temporal, como la propia fiesta del carnaval. Éste es el caso de Gary Saul Morson y Caryl Emerson (1990: 94), que califican lo carnavalesco de Bajtín como una utopía negativa, dado que carece de proyección crítica y se caracteriza por ser anárquicamente irresponsable y por transmitir una continua idea de cambio sin un objetivo claro, de ahí que lo califiquen como “a prosaics”, título que atribuyen a su estudio. El propio Bajtín (1994b: 199) reconoce la limitación de este fenómeno al admitir que su duración es temporal y su impacto nunca será tan fuerte como para desbancar directamente a la postura dominante:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.

Mendible (1999: 73) reconoce abiertamente otra limitación de esta práctica al unir lo carnavalesco con el postmodernismo en su carácter marginal, supeditados ambos al canon dominante del que no pueden desprenderse: “Like the phenomenon of carnival itself, postmodernism’s symbolic revelry remains bound by the official tolerance and sponsorship of those in power. Our ex-centric dance moves to the rhythms of a never-too-distant drummer”.

Sin embargo, hemos de percibir este espectáculo carnavalesco como el primer paso hacia un cambio social, y no como el paso definitivo; supone un potencial de cambio, no una realidad alcanzada. De ahí que figuras como Michael Gardiner se opongan frontalmente a la percepción de Morson y Emerson, adhiriéndose a las opiniones de figuras como Ruth Levitas (*The Concept of Utopia*, 1990) y Vincent Geoghegan (*Utopianism and Marxism*, 1987). Tras distinguir entre utopía “tradicional” (hegemónica y negativa) y “oposicional” (crítica y optimista), Gardiner (1993: 22) establece una clara diferencia entre ambas afirmando:

utopias are no longer viewed as fantasies of ideal cities, forms of social organisation, or mythical lands which are the product of an individual's creative imagination; rather, they are construed as manifestations of pervasive social and ideological conflicts with respect to the desired trajectory of social change [...]. In other words, utopias help to mobilise social groups with respect to forms of collective action.

Éste es el caso de la utopía carnavalesca de Bajtín. No se trata de negar la estructura dominante, sino de ofrecer, al menos indirectamente, un camino hacia el posible cambio. Sin este lado positivo de la utopía, la profanación simbólica del carnaval sería vacía y trivial, y conduciría a un “nihilismo hermenéutico” (Ibid.: 34). La utopía afirmativa que Gardiner ve en Bajtín no es, obviamente, la alternativa de cambio, entre otras cosas porque no ofrece una alternativa clara, pero, como argumenta Gardiner, las utopías ayudan a movilizar la sociedad y a crear conciencia de la necesidad de un cambio, constituyendo, pues, un primer paso hacia el mismo. Por ello, este crítico (Ibid.: 46) concluye que el interés de Bajtín por el carnaval no es puramente textual o académico, sino que indica una acción política, aunque implícita e inarticulada, que puede ser descrita como el deseo de entender y promover la desconstrucción popular de los discursos e ideologías oficiales.

A pesar de distinguir la proyección subversiva de lo carnavalesco de Bajtín a través de la heteroglosia y su potencialidad revolucionaria, hemos de matizar un aspecto en el que discrepamos de la opinión de este famoso crítico. Él establece una clara diferencia entre lo carnavalesco medieval, marcado por una actitud positiva y desenfrenada, frente al carácter negativo, formal y apocalíptico que se le atribuye en la modernidad. Así, opina que “the carnival is far distant from the negative and formal parody of modern times. Folk humor denies, but it revives and renews at the same time. Bare negation is completely alien to folk culture” (1994b: 200). Su idea, por tanto, es que en la modernidad este carnaval conlleva una negación total del régimen en el que se desarrolla sin ofrecer ninguna alternativa excepto el nihilismo. No es el caso de Mansfield, que comulga con la lógica carnavalesca tal y como la percibe Bajtín en sus orígenes medievales, según hemos visto en su estrategia del silencio y veremos en su uso paródico de la intertextualidad en este capítulo, así como en su empleo de la parodia y su uso estratégico de la imitación en capítulos sucesivos; es decir, en el caso de esta autora, siguiendo la percepción medieval de este concepto, “it asserts and denies, it buries and revives. Such is the laughter of carnival” (Ibid.).

### 2.2.2.2. *La lectura subversiva*

La proyección de lo carnavalesco hacia el exterior del texto nos conduce al análisis del nuevo papel que adopta el/la lector/a en literatura. La crítica reconoce el papel activo de esta figura en el siglo XX. En su ensayo “The Death of the Author”, Barthes (1990: 232) ofrece una afirmación tajante al final del mismo: “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”, insistiendo en que el autor ha de tender a la máxima impersonalidad y el texto, finalmente, mostrará infinitas escrituras dependiendo de nuestras interpretaciones. En su opinión, por tanto, quienes leemos somos los/as nuevos/as autores/as. Otros críticos como Zieger (1991: 291), Douglas Tallack (1995: 19) o Anderson (1996: 9) llegan también a esta atrevida afirmación al concebir al/a lector/a como artista que crea su propio significado en el texto y, por tanto, participa en su proceso de construcción.

Siguiendo a Bajtín y centrándose en la actitud del público, Mendible (1999: 73-4) establece una clara diferencia entre “espectáculo” y “carnaval”. El primero lleva consigo una identificación pasiva por nuestra parte y procede del latín *spectare*, que significa “observar”; el espectáculo, por tanto, denota una exhibición pública, ofrecida por un grupo con autoridad. En opinión de Mendible, desde la Edad Media hasta la actualidad, esta representación siempre ha tenido una función oficial, de ahí que lo denomine “pseudo-carnaval”, puesto que el centro alcanza un contacto familiar con los márgenes, pero no deja de ser una comunión falsa. Por el contrario, el carnaval demanda una actitud activa y crítica en el público y, como argumenta el propio Bajtín (1994b: 198): “Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people”. El papel del público será fundamental para alcanzar la transcendencia social que escritores/as como Mansfield persiguen con sus relatos. Un ejemplo claro de esta actitud activa del público lector lo hemos observado en el uso de la estrategia del silencio en el capítulo anterior, donde hemos de deducir el discurso implícito subversivo de la escritura de la autora. En el caso de la intertextualidad, habremos de captar, igualmente, la imitación paródica que Mansfield hace de textos anteriores y comprender en qué sentido difiere de ellos y los ataca.

### **2.3. Conclusión**

En este apartado nos hemos centrado en el concepto de intertextualidad. Hemos delimitado su relación con el capítulo anterior al conectarlo con la noción de paraliterariedad, y trazado sus orígenes en Gérard Genette (1989) y, especialmente, en Mijail Bajtín (1981, 1994a, 1994b), que parte de una serie de conceptos interrelacionados que darán lugar a la intertextualidad que hoy conocemos: lo carnavalesco, el dialogismo, la polifonía y la heteroglosia. Hemos analizado, también, el debate existente en torno a la utopía que se observa en este tipo de narrativa, subversiva tan sólo temporalmente, pero con un alto potencial de cambio social en el efecto concienciador que ocasiona en el público. Sin embargo, nuestro grueso analítico lo constituirá un uso intertextual específico: el pastiche del cuento de hadas tradicional y la parodia de cuentos de hadas concretos que Mansfield lleva a cabo para provocar una subversión de los valores patriarcales y una defensa del elemento marginal. Disponemos, por tanto, de las herramientas conceptuales necesarias para analizar la importancia de la intertextualidad en la obra de esta autora, tarea que nos ocupará en el siguiente apartado.

## **3. LA INTERTEXTUALIDAD EN KATHERINE MANSFIELD: EL CUENTO DE HADAS**

### **3.1. Influencias literarias generales**

La importancia de la intertextualidad en Mansfield ha sido puesta en tela de juicio por la crítica con figuras como Edward Wagenknecht (1996: 25), que infravalora la repercusión de esta estrategia en la autora al afirmar que:

Katherine Mansfield's literary allusions are few and generally not significant or unusual. Whether this means that her reading was not extensive or simply that she drew directly from life and not through the intermediacy of books when writing her stories, I do not pretend to say.

Este crítico, sin embargo, parece desestimar el papel de la intertextualidad en esta autora, en cuya obra las alusiones literarias son frecuentes, hasta tal punto que es necesario conocer la obra anterior que parodia y de la que parte para entender la visión alternativa que ofrece.

Su lectura de otras obras literarias y autores es bastante amplia, como se desprende de las anotaciones que hacía en su diario y sus cartas, constantemente leyendo obras de autores tanto clásicos (Shakespeare o Dickens) como vanguardistas (Chéjov o Hardy). En cuanto a su propia experiencia, a menudo plasmada en los relatos, es cierto que recurría a sus vivencias reales, pero, como reflejaremos en nuestro análisis intertextual del presente capítulo, su uso de material literario precedente constituía también una herramienta fundamental en la redacción de su narrativa. En este sentido, Carol Franklin (1992: 83) señala que, a pesar de la tendencia crítica que enfatiza la idea de que Mansfield recurría a material de su propia vida y experiencia personal,<sup>1</sup> su interés por el arte que la precedió debería ser explorado más a fondo, evitando así comentarios tan tajantes como el de Ian Gordon (1974: xvii) cuando, en su introducción a la colección de relatos neocelandeses de Mansfield, *Undiscovered Country*, afirma que todo lo que esta autora escribe en sus relatos está indudablemente basado en su experiencia, pues jamás narra algo que no haya experimentado anteriormente, a pesar de que la suya sea una experiencia camuflada. Éste es precisamente uno de nuestros objetivos en el análisis intertextual de la obra de Mansfield: demostrar que esta autora no sólo recurría a su propia experiencia vital, sino también a una batería de textos literarios precedentes, que pretendía parodiar y superar.

Antes de adentrarnos en el estudio detallado del uso de la intertextualidad en esta autora, hemos de establecer una clara distinción entre dos tipos de influjos literarios. Por un lado, existe una influencia artística ineludible del entorno cultural y la tradición literaria del mundo en que vivimos. Así, Mansfield, por ejemplo, por la época y la ubicación geográfica en que le tocó vivir, se vería “obligada” a leer a figuras como Shakespeare o los escritores románticos británicos como Wordsworth o Coleridge, impuestos por la tradición literaria canónica, o a figuras contemporáneas suyas como Joyce, Woolf o Lawrence, que publicaban sus escritos a la par que ella. Estas influencias culturales involuntarias han de ser distinguidas del uso consciente de textos anteriores con un fin paródico o subversivo, que será nuestro objeto de estudio en este capítulo. Comenzamos, por tanto, ofreciendo un listado de las influencias literarias básicas que recibió Mansfield. No se trata de un estudio en detalle de dichos influjos, sino tan sólo de un esbozo de quiénes fueron los escritores y escritoras que ejercieron un mayor impacto

---

<sup>1</sup> Algunas figuras críticas que defienden la biografía como fuente de inspiración básica de la autora son Nariman Hormasji (1967: 56), Vincent O’Sullivan (1975a: 1), Hanson y Andrew Gurr (1981: 2), Elizabeth Caffin (1982: 38), Boddy-Greer (1988: 160) y Lydia Wevers (1997: 27).

en nuestra autora para trascender, así, la visión tradicional de que en Mansfield sólo opera el elemento autobiográfico, y para detectar los principales campos literarios a los que pudo haber recurrido al desarrollar su práctica intertextual consciente.

En este listado de influencias literarias sobre Mansfield, incluimos entre paréntesis la referencia bibliográfica de los miembros de la crítica que mencionan o estudian su impacto en la autora neocelandesa, así como el reconocimiento de sus lecturas por parte de la propia Mansfield en sus cartas o diario. En primer lugar, encontramos el influjo de escritores de la Grecia clásica, como Heráclito, con su imagen del río y su percepción de la vida como un eterno cambio, o Teócrito, con su énfasis en la teatralidad y en el diálogo socrático, quienes juegan, en mayor o menor medida, un papel dentro de la filosofía de creación de esta autora (Mansfield, *Letters* 1: 134; O'Sullivan, 1975b: 111; Navales, 1988: 147-8; Beachcroft, 1996; Alpers, 1980: 125). En la Edad Media, Geoffrey Chaucer y sus *Canterbury Tales* ejercieron una notable influencia en Mansfield, sobre todo con su carácter paródico y sarcástico que la autora iría puliendo a lo largo de su carrera literaria y al que concedería una importancia suprema (Mansfield, *Journal*: 215). Ya en el Renacimiento, figuras como William Shakespeare, por quien profesaba una eterna admiración, o en el siglo XIX, el belga Maurice Maeterlink y el italiano Gabriele D'Annunzio también marcaron a la escritora (Mansfield, *Journal*: 78, 112, 191, 194; *Letters* 3: 282; *Letters* 4: 64; Caffin, 1982: 12; Hanson y Gurr, 1981: 21-2).

Otras figuras importantes que dejaron huella fueron Charles Dickens o Samuel Butler, de quienes adoptó su ironía mordaz (Mansfield, *Journal*: 62, 203, 209; *Letters* 1: 235); escritoras como George Eliot, de quien, en opinión de Sydney Janet Kaplan, absorbió la seriedad moral, el toque realista y la proyección social, pero no la influencia de estilo (O'Sullivan, 1975b: 95; Kaplan, 1991: 85); Jane Austen, de quien recibió el toque paródico (Mansfield, *Journal*: 214, 280; Caffin, 1982: 12); o las hermanas Brontë (Mansfield, *Letters* 1: 178; Dunbar, 1997: 64), de quienes, además de interiorizar sus retratos de los roles de género en la sociedad patriarcal, refina su tendencia paródica y subversiva. Los poetas románticos jugaron un papel fundamental en la vena poética de los relatos de Mansfield, así como en su rebeldía frente a la concepción dualista de la realidad, William Wordsworth, John Keats y Percy Bysshe Shelley, principalmente (Mansfield, *Journal*: 210-11, 214, 222, 225, 237; *Letters* 2: 83, 107, 109; Caffin, 1982: 12).

A su vez, existen dos figuras masculinas que ejercieron una notable influencia en la orientación feminista de la autora; a saber, John Stuart Mill y Henrik Ibsen, éste con su reivindicación del papel de la mujer especialmente en su obra *A Doll's House*, que sirve a Mansfield de hipotexto en su relato del mismo título, "The Doll's House" (Mansfield, *Letters* 1: 51; O'Sullivan, 1975b: 95; Bravo Villasante, 1981: 85). A su vez, la nota femenina de su diario y cartas la recibe a través de María Constantinova Bashkirtseff, una pintora aristócrata rusa que le sirvió como modelo para su escritura autobiográfica (Mansfield, *Journal*: 3, 21; Alpers, 1980: 50; Navales, 1988: 138). El francés Henri René Albert Guy de Maupassant, con su vena social y su desarrollo del relato corto, y los americanos Henry James, con su introspección y realismo psicológicos, y Mark Twain, con su crítica social a través de la figura infantil, completan la lista de escritores que influyen notablemente el estilo de la autora (Mansfield, *Journal*: 80, 159; Nathan, 1993: 96).

Después de este rastreo de influencias generales en Mansfield, existen dos grupos artísticos que ejercieron un impacto más notable en su obra, hasta tal punto que se puede decir que la escritura de esta autora supone una mezcla de estas dos tendencias junto con ciertos rasgos idiosincráticos; nos referimos a los estetas y decadentes, por un lado, y los escritores rusos, por otro (finales del XIX, principios del XX). Los primeros constituyen una de las influencias más significativas en la trayectoria literaria de la escritora. De hecho, representan el primer influjo notable en su escritura, pues sus primeros relatos, o *juvenilia*, están claramente marcados por el estilo de Oscar Wilde, como ella misma admite (Mansfield, *Journal*: 2-3). Aparte de éste, otros nombres pertenecientes al mismo movimiento artístico que ejercieron también su influencia sobre Mansfield son Walter Pater, Arthur Symons y Ernest Christopher Dowson, por quienes desarrolló un gusto excesivo gracias a las tertulias literarias en las que participaba junto a su profesor Walter Rippmann.<sup>2</sup> De estos escritores absorbe la proyección simbolista y el gusto por el detalle cuidadosamente seleccionado. De hecho, éstos fueron los que introdujeron en la literatura inglesa las obras de Maeterlink y de los poetas simbolistas franceses, como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé (Hanson y Gurr, 1981: 21-2). Además, en el género literario que tomaremos como base para estudiar la intertextualidad en Mansfield, el cuento de hadas, Oscar Wilde fue uno de sus grandes mentores,

---

<sup>2</sup> Para conocer con más detalle la influencia de los decadentes en Mansfield, ver O'Sullivan (1975b: 96-104, 111); Jean E. Stone (1978: 46); Bravo Villasante (1981: 85); y el estudio monográfico comparativo entre Mansfield y Wilde de Yukiko Kinoshita (1999).

puesto que todos los relatos tempranos de nuestra autora siguen fielmente a este autor cargado de simbolismo.

La segunda influencia notable en el estilo de Mansfield, junto con el simbolismo decadente, le llega desde Rusia. De estos escritores, la neocelandesa adoptó el sentido ético, pero fundamentalmente emocional (Berkman, 1952: 125). Entre los novelistas y escritores de relato rusos que marcaron el estilo de la autora, podemos citar a Ivan Sergeyevich Turgenev, Fyodor Mikhailovich Dostoievsky y Anton Chéjov (Mansfield, *Journal*: 60-1, 109-112, 124, 142, 171, 206), especialmente este último, a quien se le considera su mentor, puesto que ella misma llegó a afirmar: “I am the English Anton T. God forgive me, Tchekhov, for my impertinence” (Ibid.: 226). El debate en torno al posible plagio de Chéjov llevado a cabo por Mansfield ha ocupado cuantiosas páginas en el estudio de esta autora. La mayoría de la crítica, sin embargo, comulga con la idea de Elizabeth Schneider (1935: 31), que rebate su posible plagio afirmando que se trata de una “dialéctica paródica”, en parte para rendir tributo a su mentor, en parte para jugar paródicamente con sus relatos. En este sentido, las historias de esta autora que se aproximan demasiado a los de Chéjov (eg. “The-Child-Who-Was-Tired” y “The Fly”, que son prácticamente paralelas con las de Chéjov “Sleepyhead” y “Small Fry”, respectivamente) no serían más que textos parodiados por la autora.

Hanson y Gurr (1981: 19, 34) sistematizan las diferencias más significativas entre ambos autores: Chéjov se alza como un escritor más realista frente al simbolismo más marcado de Mansfield; además, parece ser que ésta no adaptó sus técnicas del monólogo interior y retrospectión temporal de Chéjov, sino de los escritores del *Yellow Book*. Por supuesto que sus semejanzas son evidentes: ambos trataron de introducir las perspectivas marginales dentro del canon literario dominante (la rusa y neocelandesa), cultivaron un género literario marginal al que dotaron de un alto prestigio (el relato corto), y se dedicaban a facilitar las preguntas sin ofrecer las respuestas (Morrow, 1993: 137-8).<sup>3</sup> En último término, Chéjov es el responsable de la vena crítica e irónica de la autora, junto con la labor de sus otros dos grandes mentores durante su asociación con la revista *The New Age*, A. R. Orage y Beatrice Hastings.

Entre los contemporáneos que influyeron a la escritora, y a los que ella, sin duda, influyó, podemos citar fundamentalmente a Virginia Woolf, de quien hablamos en la

---

<sup>3</sup> Para más información sobre la influencia de Chéjov en Mansfield, además de los/as críticos/as ya mencionados, ver Boddy-Greer (1988: 173), Franklin (1991), Kaplan (1991: 198-203), Schneider (1996) o J. W. N. Sullivan (1996).

introducción a nuestra tesis, D. H. Lawrence (*Journal*: 146), James Joyce (*Journal*: 314) y T.S. Eliot (Eliot, 1934: 38).<sup>4</sup> Junto a estos nombres, podemos citar a Thomas Hardy, el único poeta de su tiempo al que realmente admiraba (Lawrence, 1988: 32) y el poeta francés Walter de la Mare (Mitchell, 1992), de quien recibió el gusto por la literatura infantil que veremos reflejado en su cultivo del cuento de hadas. Además, como apunta W. H. New (1999: 23-4), no hemos de olvidar la influencia que esta autora ha ejercido en escritores y escritoras posteriores, como Mavis Gallant, Bill Manhire, Alma de Groen, Douglas Dunn y, sobre todo, Witi Ihimaera. En cualquier caso, y como afirma Beachcroft (1996: 126): “Katherine Mansfield’s final and finished art is not an amalgam of influences. It is her own unique vision”.

### ***3.2. Uso consciente de la intertextualidad: “cuentos de hadas modernos” o la subversión del cuento de hadas***

Tras este resumen de las influencias más significativas recibidas por Mansfield, queremos enfatizar que, en numerosos casos, dichas influencias conducen a su uso consciente de la intertextualidad, dado que la autora utiliza alguno de los textos de cualquiera de los/as autores/as mencionados como base para la parodia que frecuentemente lleva a cabo en su hipertexto resultante. En este estudio, queremos centrarnos en un uso específico de la intertextualidad que juega un papel decisivo en su escritura: el cuento de hadas como material de partida para alcanzar su labor intertextual. Hemos seleccionado este género literario porque consideramos que el cuento de hadas que Mansfield escribe sistematiza su tipo de narrativa, resultado de la confluencia en ella de estetas-decadentes y rusos. Por un lado, mantiene el simbolismo y esteticismo típicos de los primeros, materializados en los cuentos de hadas de Oscar Wilde; por otro, inserta la tradición paródica rusa en estos cuentos, trascendiendo el elemento mágico e inocente de este género y utilizándolo como vehículo de denuncia de ciertas realidades sociales, fundamentalmente en relación con los roles de género.

---

<sup>4</sup> Para las influencias entre Mansfield y Woolf, ver Ronald Hayman (1972), Ann L. McLaughlin (1978 y 1983), Joanne Trautmann Banks (1985), Patricia Moran (1991), Evelyn Haller (1992), Penny Gay (1994) y Angela Smith (1999); entre Mansfield y D.H. Lawrence, ver Jeffrey Meyers (1976), Lydia Blanchard (1986) y Mark Kinkead-Weekes (1998); para su interacción con James Joyce, ver Ileana Verzea (1974: 82) y María Gottwald (1987), que debaten que las coincidencias entre ambos fueron el resultado de afinidades contemporáneas, puesto que no existe evidencia de una influencia directa; y con T.S. Eliot, ver Gurr (1984).

Nos parece, por tanto, que el cuento de hadas constituye el epítome de su ficción, puesto que ella misma, en una de sus cartas a Murry desde Villa Isola Bella, afirma: “I see the Fairy tale as our history really. Its a tremendous symbol. The Prince and the Princess do wed in the end and do live happy ever after as King and Queen in their own Kingdom. Thats about as profound a Truth as any” (*Letters* 4: 92). En estos momentos de su vida, parece que Mansfield realmente cree en los cuentos de hadas, cuando, poco antes de realizar esta afirmación, confiesa a Murry que “my inspiration was Love. It was the final realisation that life for me was intimacy with you” (*Ibid.*). Poco después, tras numerosas turbulencias en la relación, acaba dándose cuenta de que su amor por Murry no es real, siendo entonces cuando la afirmación anterior sobre el cuento de hadas cobra un sentido irónico: este género literario es nuestra historia, manufacturada tanto para hombres como para mujeres, con el fin de que adoptemos los roles de príncipes y princesas. Detrás de esa estructura se esconde todo el artefacto patriarcal que Mansfield criticará fuertemente en sus cuentos de hadas, subvirtiéndolo así este género, aparentemente infantil, y dotándolo de esa proyección paródica que encontramos en la literatura de Chéjov.

Anthony Adams y Esmor Jones (1975: 140) califican los relatos de Mansfield como “cuentos de hadas modernos”, y Jacqueline Bardolph (1997: 1), reconociendo la doble influencia en la autora que hemos mencionado anteriormente (estetas-decadentes y rusos), define sus historias como “poetic fairy tales, but they also have an element of social realism, in a satirical vein which accounts for the ‘ferocity’, the ‘sublimated violence’ of this represented world”. El hecho de que Adams y Jones hablen de “cuentos de hadas modernos” presupone que Mansfield parte de los tradicionales para trascenderlos y añadirles una proyección social y sumamente crítica. En este sentido, la autora toma como hipogénero, o género de partida, los cuentos tradicionales de Charles Perrault, Christian Andersen y los hermanos Grimm, los filtra mediante la sensibilidad decadente de Oscar Wilde y les atribuye, por último, la proyección paródica y crítica de los rusos hasta conseguir un producto totalmente innovador. Queremos enfatizar, por tanto, el lado subversivo del cuento de hadas en esta autora, frente a la percepción meramente simbolista que Kinoshita reconoce en ella (1999: 102).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Kinoshita estudia la influencia del simbolismo de Oscar Wilde y los decadentes en Mansfield. Los estudios sobre la influencia de Wilde sobre esta autora no son muy numerosos y la mayoría de las veces tan sólo se alude superficialmente a ella. Algunos estudios significativos son el de Boddy-Greer (1996) en su tesis doctoral, donde realiza un estudio de las influencias de los decadentes en Mansfield en su

Así, Mansfield se vale de este género narrativo porque le parece el medio perfecto para poner en práctica su estrategia: se trata de un género típicamente infantil, utilizado por lo general para transmitir valores de convivencia y armonía, siempre desde una perspectiva inocente y bucólica. Esta autora, sin embargo, lo emplea para ofrecer el lado más oscuro de la sociedad que la rodea, destruyendo la inocencia y la aceptación pasiva de los valores que se transmiten. De esta manera, contrasta el género infantil al que recurre con la perspectiva adulta y crítica que desarrolla, práctica subversiva que ya estaba en auge a finales del siglo XIX. Por medio de este género, considerado marginal al igual que el relato corto,<sup>6</sup> hará frente a la tradición patriarcal dominante y a los valores que transmite, parodiando dos estereotipos fundamentales: las mujeres y los niños. Su intención es poner en tela de juicio los valores manufacturados que el patriarcado atribuye a estos dos tipos de sujetos. Para ello, se vale de la metaficción “débil” de la que hablaba Cazzato (1995); es decir, referencias indirectas a otros cuentos de hadas, con el fin de parodiarlos y ofrecer así una visión alternativa a la del canon literario dominante unida a una crítica mordaz del sistema. De este modo, consigue un efecto desdogmatizador, de tal forma que, ante nuestros ojos, lo que siempre ha resultado familiar empieza a perder su consistencia y empezamos a cuestionar su veracidad.

Son varias las figuras críticas que han resaltado la transcendencia subversiva de la reutilización del cuento de hadas. Por un lado, Juliet Dusinberre (1999: xxi), Cristina Pérez Valverde y Mauricio D. Aguilera Linde (1999: 15-16) insisten en que el nuevo gusto por el cuento de hadas, que surge a raíz de las publicaciones de Lewis Carroll y que ejercerá una notable influencia en los/as escritores/as modernistas, abandona su carácter instructivo explícito para buscar una empatía con el público, centrándose en la perspectiva infantil que ridiculiza al adulto y solidarizándose con el niño y su alienación social. Así, la fuerte carga didáctica de antaño es sustituida por un sutil mensaje ético, o contenido ideológico, con un alto predominio lúdico e imaginativo. Por otro, figuras como Cristina Bacchilega propugnan abiertamente la utilidad del cuento de hadas para la empresa feminista, muy en consonancia con el desmantelamiento de los roles de género que Mansfield pondrá en práctica. Según esta crítica (1997: 9-10), no es necesario rechazar el cuento de hadas porque haya estado cargado de fuertes tonos sexistas desde sus inicios. Al contrario, en su opinión, las feministas pueden ver este género como un

---

comentario número 3 (pp. 37-59), centrándose en Wilde en las páginas 43-8, y Kinoshita (1999), que dedica todo su libro a comparar a ambos escritores, fundamentalmente el Capítulo 4.

<sup>6</sup> Para entender esta marginalidad del relato corto como género literario, ver el apartado 1 del Capítulo X.

discurso poderoso que produce representaciones de género que se pueden desconstruir y reconstruir. Nos adherimos, sobre todo, a su visión de la metáfora del cuento de hadas como un “espejo mágico”, visión en la que comulga con otras críticas como Nancy A. Walker. En este sentido, el cuento de hadas como ese espejo comprende tres fases: “mimesis (reflection), refraction (varying desires), and framing (artifice)” (Ibid.: 10). Bacchilega explica estas tres fases en el uso subversivo del cuento de hadas llevado a cabo por el postmodernismo:

Postmodern fictions, then, hold mirrors to the magic mirror of the fairy tale, playing with its framed images out of a desire to multiply its refractions and to expose its artifices. Frames and images may vary, but gender is almost inevitably the privileged place for articulating these de-naturalizing strategies. And while this play of reflection, and framing might produce ideologically “destructive”, “constructive” and “subversive” effects, the self-reflexive mirrors themselves are themselves questioned and transformed (Ibid.: 23-4).

Por tanto, Mansfield pareció anticipar esta estrategia en su uso intertextual del cuento de hadas: parte de textos anteriores, imitando y reflejando sus preceptos (fase imitativa o destructiva); añade sus propias alteraciones en la etapa de refracción (fase constructiva); finalmente, nos muestra el artificio que suponen los cuentos y las tradiciones que los producen (fase subversiva). Como veremos, ésta será la estrategia dominante de la autora en su uso intertextual del cuento de hadas.

Hemos de matizar que Mansfield no realiza una parodia del género del cuento de hadas. Para entender su labor paródica, tenemos que recurrir a la terminología de Genette. En la tabla que reproducíamos anteriormente, este crítico clasifica las prácticas intertextuales, que él llama hipertextuales, en dos grandes grupos: las que se basan en una transformación (parodia, travestimiento y transposición) y las que se basan en la imitación o transformación más indirecta (pastiche, imitación satírica e imitación seria). Éste aclara que la parodia siempre se hace sobre uno o varios textos, pero nunca sobre un género, pues en este caso deberíamos hablar de “pastiche de género” (1989: 103). La parodia de género, como aclara el propio Genette, es “una pura quimera”, pues la parodia conlleva un proceso de transformación de uno o varios textos concretos, mientras que, en el caso de un género, estamos hablando de la imitación, no de una transformación directa, de rasgos generales. Por lo tanto, en el caso de la intertextualidad de Mansfield en el cuento de hadas, debemos reconocer una doble labor. Por un lado, analizaremos el “pastiche de género o de grupo” que la autora lleva a cabo al subvertir los rasgos

generales del cuento de hadas como hipogénero; para ilustrar esto, partimos de la estructura y temática generales del cuento de hadas con el fin de descubrir en qué medida Mansfield los trasciende. Por otro lado, la autora, con frecuencia, parte de cuentos de hadas muy concretos, en cuyo caso sí que lleva a cabo una parodia de aquellos determinados hipotextos. Pastiche de género y parodia de textos concretos, por tanto, van cogidos de la mano para alcanzar la labor subversiva de la autora en su práctica intertextual del cuento de hadas.

Mientras que para ilustrar la parodia de un hipotexto concreto remitiremos directamente a las diferencias que encontramos entre el texto inicial y el hipertexto resultante de Mansfield, para explicar el pastiche del género del cuento de hadas partiremos de las teorías de algunos de los críticos y críticas más destacados dentro de este ámbito, sentando claramente cuáles son las estructuras y temáticas más recurrentes, para, de este modo, comprender en qué medida la autora se aleja de ellas en su labor subversiva, crítica y paródica. En primer lugar, recurrimos a las teorías del crítico que proporcionó al estudio del cuento de hadas credibilidad científica, el formalista ruso Vladimir Propp con su análisis titulado *Morfología del cuento* (1985). Su estudio se puede dividir en dos grandes bloques: la reducción de las funciones de los personajes de los cuentos a 31, constantes e invariables, a las que dedica el Capítulo III (pp. 37-85), y la reducción de los personajes a 7 roles, cada uno de los cuales puede desempeñar una serie de “esferas” de acción, a los que dedica los Capítulos VI, VII y VIII (pp. 105-20). Los roles de los que habla son los siguientes: (1) agresor o malvado; (2) donante o proveedor; (3) auxiliar; (4) princesa, o personaje buscado, y padre; (5) mandatario; (6) héroe; (7) falso héroe. Su mayor interés es, sin duda, la función de los personajes, a la que dedica la mayor parte de su estudio y sistematiza al final del mismo con unos símbolos y sus significados. Dada la complejidad que caracteriza estas funciones, reproducimos aquí los símbolos más generales que utilizaremos en nuestro análisis textual.

$\alpha$ : *situación inicial (definición espacio-temporal, situación de partida, rasgos de los personajes, etc.)*

$\beta$ : *alejamiento (motivo o forma de alejamiento)*

$\gamma$ : *prohibición*

$\delta$ : *transgresión de la prohibición*

- ξ: interrogatorio (petición de información por el agresor)*
- ζ: agresor recibe información sobre la víctima*
- η: engaño del agresor*
- θ: víctima es engañada*
- A: fechoría (agresor hace sufrir daños a miembro de la familia)*
- a: carencia (algo le falta a algún miembro de la familia)*
- B: momento de transición (se divulga noticia de fechoría o carencia y se envía al héroe)*
- C: Héroe decide actuar*
- ↑: partida (héroe se va de casa)*
- D: héroe es sometido a una prueba por el donante para obtener objeto mágico*
- E: reacción del héroe a las acciones del futuro donante*
- F: recepción del objeto mágico*
- G: desplazamiento (el héroe es conducido cerca del lugar donde está el objeto de búsqueda)*
- H: combate entre héroe y agresor*
- I: el héroe es marcado*
- J: victoria sobre agresor*
- K: reparación del daño inicial*
- ↓: regreso del héroe*
- Rs: el héroe es socorrido*
- O: llegada de incógnito al punto de partida*
- L: héroe falso hace falsas pretensiones*
- M: se propone al héroe una tarea difícil*
- N: tarea cumplida*
- Q: reconocimiento del héroe*
- X: falso héroe, o agresor, son desenmascarados*
- T: transfiguración del héroe (nueva apariencia)*
- V: castigo del falso héroe, o agresor*
- W: boda*

Estos símbolos permiten obtener, tras el estudio detallado de las funciones en un cuento, la estructura morfológica del mismo. Según Propp, no todas las funciones tienen por qué cumplirse para que estemos hablando de un cuento tradicional y, si algunas no

están presentes, el orden sigue siendo el mismo. Por tanto, el rastreo de estas funciones en los cuentos de Mansfield nos permitirá detectar si éstos se ciñen o no a la estructura tradicional del cuento de hadas. Propp (1985: 121) ofrece la siguiente definición de este género, partiendo de su estudio de las funciones: “Desde el punto de vista morfológico puede llamarse cuento fantástico a todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace”. Tomaremos esta definición como punto de partida para, posteriormente, comprobar si, en efecto, las narraciones de Mansfield se ajustan a esta concepción del cuento de hadas o no.

Aparte de Propp, partimos de las teorías de notables figuras críticas dentro del campo del cuento de hadas, fundamentalmente para discernir cuáles son los temas y símbolos recurrentes en este tipo de cuentos, y ver en qué medida Mansfield los utiliza, pero distanciándose de ellos en su intención crítica. Entre estas figuras, distinguimos a Marie-Louise von Franz (1972, 1980, 1982), Bruno Bettelheim (1990), René-Lucien Rousseau (1994), Marina Warner (1995), Bacchilega (1997), J. C. Cooper (1998), Dusinberre (1999), Pérez Valverde y Aguilera Linde (1999).

Aclaradas, pues, las fuentes de nuestros presupuestos teóricos, nos encontramos en una posición idónea para comenzar nuestro análisis del uso intertextual consciente del cuento de hadas en la obra de Mansfield.

### ***3.3. Análisis textual***

#### ***3.3.1. Cuentos tempranos***

Comenzamos centrándonos en el estudio de la producción literaria temprana de la autora, o *juvenilia*, escrita antes de 1911, por una serie de razones fundamentales. En primer lugar, este orden nos permite estudiar la progresión cronológica de su obra y distinguir una marcada evolución en su uso intertextual del cuento de hadas. Estos cuentos más tempranos no fueron incluidos en el volumen de relatos completos editado por John Middleton Murry y publicado por primera vez en 1945 por Constable. Siempre han sido considerados como “obras menores”, por el hecho de que fueron producidas cuando Mansfield aún era una adolescente y, sobre todo, porque aún no había definido su proyección literaria como escritora, de tal manera que su semejanza con Oscar Wilde y los estetas-decadentes era demasiado obvia. Todos estos cuentos tempranos han salido a

la luz posteriormente gracias a la labor de transcripción de Margaret Scott que los publicó conjuntamente en dos volúmenes titulados *The Katherine Mansfield Notebooks* (1997).

El estudio de los mismos no ha recibido el interés crítico que merece al considerarse como obras menores, incluso cuando su análisis resulta sumamente significativo para entender la evolución que condujo a Mansfield a convertirse en la gran escritora que hoy conocemos. Se trata, pues, de una narrativa que requiere nuestro estudio para comprender su proyección literaria, cuya importancia ha sido reconocida por figuras como Cherry A. Hankin (1983: 6), siendo ésta otra de las razones que nos lleva a incluir estos relatos en nuestro análisis. Igualmente, son merecedores de nuestra atención puesto que en ellos se refleja más claramente, según veremos, la estructura y temática de los cuentos de hadas tradicionales, por lo que nos sirven de base para entender la evolución más radical de este género en los cuentos maduros de la autora neocelandesa. Finalmente, debemos ilustrar esta producción temprana de Mansfield porque el rasgo más significativo que la caracteriza, en nuestra opinión, es que anticipa sutilmente la intención subversiva social de esta escritora, así como sus valores modernistas y postmodernistas. Aunque se encuentra claramente bajo la influencia de Wilde y los estetas-decadentes al escribirlos, mezcla con éxito las directrices del cuento tradicional, como lo conocemos a través de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm, con el toque decadente de los cuentos de Wilde, y anticipa la sórdida crítica social de la que serán objeto sus cuentos más maduros.

### 3.3.1.1. “*In Summer*”

Este relato constituye un claro ejemplo del uso que Mansfield hace del cuento de hadas en su producción literaria temprana. En él la protagonista, Phyllis, pasa de la inocencia de la infancia a la sabiduría de la madurez, incitada por la figura maliciosa de un enano amarillo que la conduce al descubrimiento de su sexualidad en la atracción que siente por un apuesto joven, Corydon. Mansfield insiste, desde el primer momento, en la juventud de la protagonista, cuando, nada más empezar el relato, puntualiza: “And for the first time in her short life, Phyllis wept” (*KMN* 1: 174). Después de esta observación contundente, la autora marca el contraste manifiesto que caracterizará todos estos relatos: la inocencia de los niños frente a la crudeza de la vida y los adultos, y el modo en que los primeros acaban impregnándose de esa acritud y abandonando su estado idílico.

El primer aspecto significativo de este cuento es la estructura de las funciones según Propp. “In Summer” se adecua al esquema de funciones de este crítico con bastante fidelidad. A continuación, lo reproducimos y explicamos:

$$\alpha a C \uparrow D E F G K \downarrow W?$$

A pesar de que el relato empieza bruscamente con la conjunción copulativa “and” y con una referencia directa al nombre de la protagonista, sin mayor explicación (“And for the first time in her short life, Phyllis wept”; Ibid.), el siguiente párrafo está dedicado a explicar la situación inicial ( $\alpha$ ). Se nos da información sobre la edad y apariencia física de la joven Phyllis y de su estado de ansiedad, que conduce a la exposición de una carencia en ella (a): ha perdido la inocencia de la niñez y es consciente del pesimismo de la vida, representado por la muerte. La niña reconoce su estado anímico (“I have never been so unhappy before”, “I have a curious pain somewhere”, “I want something”; Ibid.: 174, 176) y se marcha de casa en busca de una solución ( $C\uparrow$ ).

Hasta aquí el relato sigue fidedignamente la estructura tradicional del cuento de hadas. La joven se encuentra con un donante, en este caso el enano amarillo, momento en que la autora empieza a alterar la dirección típica del cuento. Normalmente, el donante asume un rol positivo, pues trata de ayudar al héroe (en este caso heroína) en la persecución de su objetivo, concediéndole un objeto mágico. Aquí, el enano no la conducirá, según veremos, a saciar su carencia, sino al contrario, a hacerla aún mayor. Además, este personaje engaña a la joven con el objeto mágico: en primer lugar le ofrece “a magic flower” (Ibid.: 175), pero, una vez que la niña cumple con su parte y le narra la historia de su vida, el objeto mágico que el enano le otorga no es esta flor maravillosa, sino a “yellow flock” (Ibid.: 176), que simboliza la sensualidad que se liga al descubrimiento de la sexualidad. De este modo, Mansfield sigue formalmente la estructura del cuento (la heroína es sometida a una prueba por el donante, D, y recibe el objeto mágico tras reaccionar positivamente, EF), pero invierte los roles de los personajes, en este caso del donante y del objeto mágico, lo cual apunta a su actitud subversiva y su deseo por cubrir la inocencia del cuento de hadas tradicional con la corrupción de los adultos.

Tras recibir el “objeto mágico”, con su connotación negativa, continúa la estructura tradicional del cuento, pues el enano conduce a la niña al lugar donde se encuentra el objeto de la búsqueda; es decir, esa felicidad que Phyllis pretende recuperar

(G): “You are to walk over the hillside”, “you will come to a tree, and under the tree, your Happiness sits, waiting” (Ibid.). A continuación, el daño inicial de Phyllis es reparado (K), pues, aparentemente, encuentra su felicidad en la fusión con el joven Corydon: “As their fingers met, as they stared at each other, fascinated and happy, a lark rose suddenly and mounted singing, singing into the Summer sky. ‘That is my unhappiness’ said Phyllis, nodding to Corydon, ‘it has flown away, singing, at your touch’” (Ibid.). Sin embargo, una vez más, Mansfield trasciende el esquema tradicional, pues la oscuridad y la sensación de vacío se vuelven a apoderar de Phyllis. Aunque, inicialmente, parece haber saciado su vacío al fundirse sexualmente con el joven, de repente se da cuenta de haber perdido para siempre su inocencia infantil que, tras el acto sexual, ya no podrá recuperar; de ahí la referencia final a la caída de la tarde y a Corydon como “dark and strong”. La maldad del duende se enfatiza cuando, tras pintar la nota pesimista, el narrador nos dice: “And somewhere, in the tangle broom, the Yellow Dwarf shook with laughter” (Ibid.).

Nuestra percepción inicial del donante como negativo se corrobora con estas palabras, lo cual demuestra también la intención subversiva de Mansfield. Como apunta von Franz (1972: 58), los enanos a menudo aparecen en los sueños de las mujeres y representan una actividad asociada con el vientre de la naturaleza, como ocurre en este relato, y el 95% de estos personajes son raramente destructivos; sin embargo, el enano amarillo de este relato lo es, fallando, así, a las expectativas del público. Por eso, utilizamos el símbolo W? para cerrar el esquema de este cuento: no hay boda, ni tampoco cualquiera de las formas en que, según Propp (1985: 121), puede concluir un cuento de hadas: recompensa, apoderamiento del objeto de las búsquedas o reparación del daño. Phyllis no recibe ninguna recompensa; tras cubrir su necesidad sexual, descubre que su vacío es aún mayor, y su soledad se enfatiza con la siguiente referencia: “Above them, in the opaque sky, one pale star heralded the night” (KMN 1:176). A pesar de estar junto al apuesto joven, al contrario del tradicional final feliz del cuento de hadas, la soledad y la oscuridad dominan el ambiente.

Aunque, como atestiguan algunos críticos, el tema de la iniciación del niño en el mundo adulto es típico del cuento de hadas tradicional (Rousseau, 1994: 78, 212; Cooper, 1998: 10, 175-88), la sexualidad no se muestra en este tipo de cuentos de una manera tan explícita como lo hace Mansfield en este relato, y el final del cuento suele ser feliz (von Franz, 1982: 29; Warner, 1995: xvi; Cooper, 1998: 14), no tan traumático como en el caso de Phyllis. Mansfield, por tanto, a pesar de ceñirse con fidelidad a la

estructura del cuento tradicional, temáticamente hablando, insiste en el lado oscuro de la vida y la proyección adulta del relato. Así, en el segundo párrafo del cuento, Phyllis es consciente de la existencia de la muerte (“Oh, I think I am going to die”, *KMN* 1: 174) y, seguidamente, la autora contrasta esta idea oscura con la viveza y alegría de la niña a través de una descripción física de la misma:

Phyllis did not look like Death in her *white*, *pink*-sprigged skirt, her *blue* laced bodice, her *pink* stockings, and *ridiculously small*, *red*-heeled, *pink* slippers. By her side was a long *white* crook, *gay* with a posy of roses and ribbons, and near by, her wide rose-wreathed hat, and a *little* straw basket full of barley sugar (énfasis añadido; *Ibid.*).

Los adjetivos marcados indican un claro predominio de color y alegría, como los valores tradicionalmente asociados con el mundo infantil de idealismo y eterna felicidad. Mansfield también destaca la pequeñez de los niños frente a la inmensidad de la muerte, que escribe con mayúscula y, en general, de la corrupción que más tarde o más temprano acabará afectando a la figura infantil.

Aparte de la idea de la muerte, el tema del sexo hace su aparición indirectamente y anticipa otra temática propiamente adulta y ajena al cuento de hadas tradicional. El despertar sexual de Phyllis es anticipado por el cambio de su físico, de niña a mujer: “a tiny blush stole up her face, her brow ... ‘somehow everything is changing. My clothes, they are too small for me, my slippers hurt my feet, my stockings are torn by bangles, and I am tired of barley sugar [...]. And I want something, I do not know what’” (*Ibid.*: 176). La candidez infantil sugerida por el azúcar parece haber llegado a su fin. Phyllis “ha[s] grown out of [her] child clothes”, y el enano le da un vestido amarillo para que se lo ponga, “straight and fine, like sunshine, like Summer” (*Ibid.*), de tal forma que la invita a participar de su corrupción y la decadencia adulta, actuando como la serpiente en el mito de Adán y Eva. El propio joven, del que Phyllis se enamora, Corydon, es descrito como “dark and strong” (*Ibid.*), destacando el lado oscuro del despertar sexual y la dominación del hombre dentro del sistema patriarcal, una imagen que recuerda al “Príncipe de las tinieblas” tan frecuente en la escritura de Oscar Wilde o Thomas Hardy.

Con el fin de dismantelar el carácter idílico del cuento infantil, la autora recurre a una serie de símbolos tradicionales que denotan la decadencia de este mundo de la infancia. Aquí, encontramos una de las principales diferencias con respecto a sus cuentos tardíos: mientras que en los tempranos como éste recurre a símbolos de obvio significado universal, más adelante recurre a una simbología más individualista que, si bien parte de

elementos universales como una rosa, el mar o los pájaros, adquiere significados concretos dependiendo del contexto del propio relato. Esta universalidad de la simbología de los cuentos tempranos de Mansfield no es de extrañar. Como nos recuerda von Franz (1982: 16-18), la diferencia entre la “saga local”, el “mito” y el “cuento de hadas” es que, mientras los dos primeros están adscritos a una localización geográfica local o nacional, el último goza de un carácter abstracto y de lo que esta crítica denomina “*illus tempus*, timeless eternity or now and ever” (Ibid.: 27), como encontramos en este relato, donde la referencia geográfica es abstracta (“the hillside”; *KMN* 1: 174) al igual que la temporal (“a thousand years ago”; Ibid.: 175). Según estamos empezando a apreciar, los cuentos tempranos de esta autora, a pesar de esbozar su subversión, aún siguen con gran fidelidad la estructura tradicional, de ahí que la simbología sea también la propia de este tipo de cuentos.

El primero de estos símbolos universales aparece en el título del relato: el verano. Esta estación del año se asocia con el momento álgido en el desarrollo de la vida, tanto humana, como vegetal y animal. Al mencionar el verano, automáticamente viene a nuestra mente la estación que le sigue, el otoño, símbolo de decadencia y antesala de la muerte del invierno. En el verano, el fruto ha alcanzado su madurez, como ocurrirá con la protagonista que descubrirá los placeres de la carne y, tras dicha madurez, viene la decadencia y la pérdida del esplendor de la infancia. Además, el verano con su calor y su predominio de sol sugiere el color amarillo, el de las hojas sin vida del otoño, tras caer del árbol debido a su decadencia. Precisamente, éste es el color de las ropas del enano que conduce a la niña hacia la corrupción: “And there, standing before her, laughing softly, was the Yellow Dwarf. His hair was yellow, he had yellow eyes, his skin was the colour of hot amber. He wore a tight fitting yellow silk garment, and long, soft, yellow suede boots” (Ibid.: 174). Este enano es el móvil que incitará a Phyllis a descubrir su lado sexual, como anticipan su asociación con un ascua ardiendo (la pasión sexual) y su malicia escondida (“laughing softly”). También, hablando de sí mismo a Phyllis dice:

“By day I lie on the warm hillside, and smile at the blue sky, and count little flocks of white clouds that pass so gently, so dreamily above me. And at night. Oh” – he bent forward, took one of Phyllis’ curls in his hand and pulled it gently, teasingly – “you’re too young to know” (Ibid.).

Su fachada externa de inocencia infantil que muestra durante el día, cuando se dedica a contemplar las nubes blancas de la pureza, contrasta con el lado oscuro que muestra

durante la noche y que no llega a mencionar para no quebrantar la inocencia de la niña, pero que sobreentendemos como relativo a su actividad sexual, que Phyllis no tardará en experimentar por sí misma. El carácter malicioso del enano se pone de manifiesto especialmente en el uso del adverbio “teasingly” y en su jugueteo con el pelo de la niña.

Las connotaciones sexuales del enano contrastan con la visión tradicional e infantil del nacimiento de los niños que omite las referencias claras al acto sexual. De este modo, antes de su descubrimiento, Phyllis concibe el nacimiento humano de la siguiente forma:

Well, long, long ago, my Mother sat alone in her cottage, and it was Summer. In the garden she told me this, all the roses were like nodding, perfumed bells. There had never been so many flowers before, she said, in any garden. But she sat in the little house, dreaming, and by and bye, a white butterfly drifted through the open window – Oh a beautiful wonderful butterfly, and there, curled up between its two wings, I lay a baby, fast asleep (Ibid.: 175).

Esta percepción, muy semejante a la que tradicionalmente se cuenta a los niños sobre la cigüeña, revela la inocencia e ingenuidad que aún tiene la niña, pues percibe el nacimiento como el acto de un único individuo, la madre. Además, el hecho de que sea una mariposa la que traiga el bebé resulta también significativo, porque, con frecuencia, se considera como un símbolo de la feminidad, al igual que la ubicuidad de las flores. Sin embargo, el enano será quien incite a Phyllis a descubrir el elemento masculino y, con él, la sexualidad. El propio nombre de la niña se acerca, con un cambio en sus vocales, al concepto de falo (“phallus”), como si irónicamente estuviera predestinada a acabar dependiendo del poder masculino, algo que ocurre al final del relato, cuando acaba bajo los brazos del poderoso Corydon a pesar de su obvia incomodidad. De hecho, de pequeña, su madre le dice que cuando “the Great Pedlar, Fate” llame a su puerta, ella tendrá que seguirlo y cumplir fielmente sus designios. Phyllis describe al destino como “a great black man. Oh, so big, I can never say how big” (Ibid.). La autora sugiere que las mujeres han de someterse ciegamente a la voluntad del hombre, de su amo, hasta tal punto que sus vidas sólo cobran sentido unidas al mismo, descubriendo primero la sexualidad para, posteriormente, crear una familia y propagar los valores del patriarcado.

Mansfield sigue recurriendo a los símbolos tradicionales. Tras el encuentro sexual de los dos jóvenes bajo un árbol, una alondra sale volando: “As their fingers met, as they stared at each other, fascinated and happy, a lark rose suddenly and mounted singing, singing into the Summer sky” (Ibid.). Aparentemente, la sensación reinante es la de

felicidad, pero la alondra, como el resto de las aves en los cuentos de hadas (von Franz, 1980: 104; Cooper, 1998: 139), simboliza el espíritu y los valores idealistas de la infancia que salen volando para dar paso a los materiales y carnales del cuerpo, que caracterizan, en opinión de Mansfield, la vida de los adultos. En consecuencia, la autora menciona “a languishing golden rose” que el enano sostiene en su mano (*KMN* 1:174) y que simboliza la decadencia de la joven tras su descubrimiento sexual. Lo mismo ocurre con la referencia al atardecer cuando, tras consumir el acto, Phyllis dice: “Evening is coming”, y el cuento concluye con las siguientes palabras: “‘Darkness is coming’ said Corydon, catching her in his strong arms. And somewhere, in the tangle of broom, the Yellow Dwarf shook with laughter” (Ibid.: 176). En este sentido, el enano podría simbolizar el todopoderoso sistema de valores patriarcales que incita a las mujeres a sucumbir al poder superior del hombre en un sistema cuidadosamente manufacturado en favor de la figura masculina.

El vacío existencial que embarga a Phyllis al final del relato comulga con el ataque al “ser alotrópico” modernista que Mansfield, desde el primer momento, empieza a esbozar. Aunque la referencia a lo sublime y a los morfemas dilatorios en relación con el sujeto humano será más conspicua en sus relatos más maduros, en estos cuentos iniciales la autora se centra principalmente en el vacío existencial de sus personajes, anticipando su postura postmodernista en relación con la cuestión del sujeto y su esencia. En este sentido, ya desde el principio, otra transformación del cuento de hadas tradicional en los relatos de Mansfield es la inversión de la función esencialista de los mismos. Como defienden Pérez Valverde y Aguilera Linde (1999: 17-8) y von Franz en los tres estudios que incluimos en nuestra bibliografía, prácticamente todos los cuentos de hadas giran en torno al concepto de “Self”, una esencia que comprende el concepto de totalidad que los protagonistas de estos cuentos finalmente consiguen, muy en consonancia con las teorías trascendentalistas del conocimiento; de ahí que von Franz ofrezca una lista de los símbolos tradicionales de esta esencia en dichos cuentos, como el agua, el pato o el corazón (1972: 19; 1980: 220; 1982: 83, 147). Esta visión de la esencia humana encaja con la concepción modernista del sujeto que, tras el desconcierto reinante, encuentra una capa del ser inherente e invariable. No es el caso de Mansfield que, ya desde el principio, insiste en el vacío de sus personajes, como es el caso de Phyllis que, tras buscar su felicidad, acaba encontrando un vacío existencial y una soledad infranqueables.

No podemos concluir el análisis de este relato sin insistir en la atmósfera mágica que rodea la historia de Phyllis, muy en consonancia con los elementos encontrados en el cuento tradicional. Este aspecto nos parece de gran relevancia porque será uno de los rasgos más distintivos entre estos relatos iniciales y los más maduros de la autora, donde, a pesar de ser cuentos de hadas, la atmósfera será más sórdida y realista. En este relato, aparecen figuras fantásticas como el enano amarillo, “the Great Pedlar Fate”, que es personificado, o la propia Phyllis, aludida como “a Fairy Child” (*KMN* 1: 175). Además, la referencia a una flor “mágica” (*Ibid.*) contribuye a dotar al relato de esa atmósfera de fantasía típica del cuento de hadas tradicional, si bien, como hemos demostrado, la temática de fondo está más cercana al mundo adulto y corrupto.

Mansfield, por tanto, recurre a la estructura del cuento de hadas tradicional, pero, ya desde sus inicios, deja translucir una crítica de los valores sociales dominantes, si bien no será hasta sus relatos más tardíos cuando dicha crítica se hará más patente y sofisticada. Desde el principio, la autora rechazará el cuento tradicional como su vehículo de expresión y lo utilizará sólo como la carcasa que esconde una intención subversiva, llevando a cabo, por tanto, un pastiche de este género literario en palabras de Genette. En esta dicotomía entre cuento tradicional y subversión encontramos el concepto de heteroglosia que propugna Bajtín, ligado a su noción de lo carnalesco. Podemos considerar que, desde el primer momento, Mansfield hace gala de una heteroglosia incipiente, donde dos voces chocan entre sí estableciendo una clara jerarquía: la omnipresente del patriarcado, que incita a las mujeres a seguir sus preceptos, y la crítica, pero marginal e implícita de la propia Mansfield que, aunque incipientemente en este relato temprano, se rebela contra el sistema. Por tanto, los conceptos de dialogismo y polifonía bajtinianos han de ser matizados en esta historia en la que existe un predominio evidente de la voz tradicional del sistema en boca del enano y de Corydon, mientras que el punto de vista femenino de Phyllis está supeditado al del sistema imperante que la acaba asfixiando. Transcender esta voz dominante en un ataque frontal al patriarcado, siguiendo las tres etapas de la subversión del cuento de hadas propuestas por Bacchilega, será la labor del público lector capaz de hacer una doble lectura del relato, más evidente en los cuentos posteriores.

### 3.3.1.2. “A Fairy Tale”

Incluimos este cuento en nuestro análisis porque, aunque escrito en verso, presenta la misma temática y tratamiento que el anterior. El protagonista, Olaf, es también un niño que vive solo en las montañas, hasta que un día se le aparece un hada que le regala un violín para que le haga compañía con su música en los momentos de soledad. Mansfield insiste en el contraste entre la evanescencia y fragilidad de la inocencia infantil y la agresividad y dureza de la vida adulta. De este modo, comienza presentando a Olaf como “quite pretty and tiny/With beautiful curling fair hair/And small hands like delicate flowers” (*Poems*: 65, versos 5-7), imagen que, además de recordar las pinceladas estetas de Wilde, contrasta con la enorme soledad que invade al pequeño. Al igual que en el cuento anterior, Mansfield utiliza la estructura del cuento de hadas para insertar una temática totalmente ajena a este género literario. Analicemos la estructura de las funciones siguiendo el modelo de Propp para ver en qué manera la autora se aleja del diseño tradicional:

$\alpha a A C \hat{?} D E F K W?$

Este cuento es uno de los que, aparentemente, mejor se amoldan a la estructura de un cuento tradicional. El primer rasgo que así lo corrobora es su apertura con una situación inicial ( $\alpha$ ), donde se describe con detalle el escenario de la historia, tanto temporal como geográficamente (“ages and ages ago”, “the top of a mountain”, “a hut made of pinewood”) y los rasgos del personaje protagonista (Olaf, “quite pretty and tiny/With beautiful curling fair hair/And small hands like delicate flowers – /Cheeks kissed by the cold mountain air”; *Poems*: 65, versos 2, 3, 5-8, 9). A continuación, se nos revela la carencia (a) que oprime al pequeño y que desencadena todo el relato; de nuevo, la soledad: “He would sit very still on the doorstep/And dream – Oh, that he had a friend!/ Somebody to come when he called them,/Somebody to catch by the hand,/Somebody to sleep with at night time,/Somebody who’d quite understand” (*Ibid.*, versos 19-24). El hecho de que ese amigo sea tan sólo un sueño y el uso de la anáfora repitiendo la palabra “somebody”, como explicaremos más adelante, enfatizan el ferviente deseo del muchacho por curar su soledad con la compañía de alguien que lo comprenda y lo reconforte en sus momentos de miedo. Para enfatizar esa carencia,

Mansfield introduce la figura del “agresor”, los lobos, que aúllan desde fuera de la casa y amenazan con devorarlo. Podríamos considerar esta referencia a los depredadores como la función A designada por Propp, puesto que el agresor hace sufrir un daño al personaje, aunque éste sea psicológico: “Thin wolves, grey and silent as shadows;/And Olaf was frightened to death” (Ibid., versos 29-30).

Incluimos, también, la ausencia significativa de la partida del héroe. Normalmente, en los cuentos tradicionales el héroe parte de su refugio en busca de un objetivo con el fin de dotar al cuento de una trama complicada. En este caso, Mansfield ya se empieza a decantar por una ficción más intimista, en la que no es necesario referirse a infinitas acciones, sino que lo importante es la introspección psicológica y la actividad de la mente. Por ello, el héroe permanece en su casa (C↑?), de tal modo que la autora enfatiza, por un lado, su sorda soledad, temática que, como veremos, no es la más apropiada para un cuento de hadas; por otro, su alteración de la estructura del cuento tradicional en su desarrollo de una ficción que diferirá radicalmente de la hasta ahora escrita en su proyección modernista y psicológica. A continuación, se adecua de nuevo al modelo tradicional: aparece el donante (un hada madrina hecha de nieve) que, tras someter al héroe a una prueba (abrir la ventana para ella), le proporciona el objeto mágico (un violín que le hará compañía en sus momentos de soledad), lo que corresponde a las funciones D E y F. Así, el daño inicial, o soledad del niño, es reparado (K): “So now you can never be lonely,/With a fiddle, you see, for a friend” (Ibid.: 66, versos 45-6).

No obstante, percibimos que el relato queda inconcluso según los cánones del cuento tradicional (W?); aunque se puede decir que existe una recompensa, ésta es tan sólo una pobre sustituta de lo que Olaf realmente desea. El niño busca un ser humano que le haga compañía (“Someone”), mientras que el violín tan sólo le ayuda a aliviar su soledad con la música. Las últimas palabras del relato revelan este vacío del niño: “So perhaps on the quietest of evenings/If you listen, you may hear him soon,/The child who is playing the fiddle/Away up in the cold, lonely moon” (Ibid., versos 53-6). Los adjetivos con los que se cierra el relato son significativos de la frialdad y soledad que embargan al pequeño, condenado a la oscuridad de la noche. Mansfield se vuelve a adherir a la estructura tradicional del cuento de hadas para usarlo como una carcasa que le permite emplear una temática adulta y realista.

Su carácter reivindicativo salta a la vista, puesto que su intención es presentar a los niños como proscritos sociales y figuras marginales, del mismo modo que las mujeres de sus relatos, como veremos en la parte dedicada al feminismo de la autora. En este sentido, participa en una tendencia que empieza a generalizarse en la literatura modernista a partir de la publicación de las obras fantásticas de Lewis Carroll en 1865, según la cual se produce una empatía con el público infantil, ridiculizándose al adulto y solidarizándose con el niño, a menudo alienado por las normas sociales (Dusinberre, 1999: xxi; Valverde Pérez y Aguilera Linde, 1999: 15). De este modo, lo eleva al nivel del poeta romántico, otorgándole una sensibilidad especial y un papel necesario dentro del mundo de la literatura, y oponiéndose, con ello, a la visión tradicional que rechaza la importancia literaria de los tópicos infantiles o femeninos. Los niños de estos primeros relatos gozan, por tanto, de una naturaleza mágica y sobrenatural, propia de la superioridad artística del bardo romántico: Phyllis, en el cuento anterior, es descrita como “a Fairy Child” (*KMN* 1: 175) y Olaf “was partly a fairy/And so never wanted to eat” (*Poems*: 65, versos 13-14). Con claras reminiscencias de cuentos como el de Wilde, “The Star Child”, estos niños son seres incomprendidos e infravalorados, incluso cuando su valía literaria y su riqueza interior sobrepasan los niveles adultos.

El cuento está estructurado en torno a marcados contrastes de términos opuestos, otro rasgo característico de los tradicionales cuentos de hadas (Bettelheim, 1990: 17; Warner, 1995: xviii; Pérez Valverde y Aguilera Linde, 1999: 26), pues estos binarismos ayudan al niño a comprender las dicotomías de la vida en una primera fase, mientras que, más adelante, se enfrentará a la ambigüedad. Así, el contraste entre la inocencia infantil y la crudeza adulta aparece sistematizado en el binarismo noche y día: “In the daytime when sweeping and dusting/And cleaning were quite at an end,/He would sit very still on the doorstep/And dream – Oh, that he had a friend!” (*Poems*: 65, versos 17-20). El día y la luz se asocian con la esperanza de Olaf, su idealismo infantil y su sueño de encontrar un amigo con quien comunicarse y calmar su sentimiento de soledad. Este deseo se hace patente mediante el uso de una anáfora, o repetición de la palabra “somebody” al principio de los cuatro versos de la estrofa 6, enfatizando el deseo de encontrar a alguien que lo comprenda, según ilustrábamos anteriormente. Pero este idealismo muere al llegar la noche: “One night in the middle of Winter/He lay wide awake on his bed,/Outside there was fury of tempest/And calling of wolves to be fed” (*Ibid.*, versos 25-8). La noche y todos los elementos con los que se asocia en esta estrofa (el invierno, la furia de la tempestad y los lobos) representan la corrupción y el final del idealismo infantil. El

despertar del niño a esta cruda realidad está marcado por la referencia “[h]e lay wide awake on his bed”, frente a un sueño despreocupado y dulce. Estos lobos “to be fed”, también son “[t]hin wolves, grey and silent as shadows;/And Olaf was frightened to death” (Ibid., versos 29-30). El tema de la muerte, contrastando con la inocencia infantil, vuelve a aparecer y la descripción de los lobos sugiere la falta de comunicación reinante en el mundo adulto frente al deseo del pequeño Olaf.

Además, la evanescencia de los sueños está marcada por la descripción del hada que ayuda al pequeño como “a snow fairy”, que acaba derritiéndose como el agua (Ibid.: 66, versos 35, 49). El idealismo infantil demuestra ser demasiado frágil: no sólo se derrite el hada, sino que ésta proporciona a Olaf un pobre sustituto para que se comunique, un violín que podrá calmar su soledad, pero nunca saciarla. La nota pesimista de la estrofa que cierra el poema resulta significativa: “So perhaps on the quietest of evenings/If you listen, you may hear him soon,/The child who is playing the fiddle/Away up in the cold, lonely moon.” (Ibid., versos 53-6). Por un lado, eleva la figura del niño a la calidad de artista, como los poetas románticos; por otro, enfatiza su soledad y la frialdad que caracteriza la vida adulta y la pérdida de la inocencia, conclusión que coincide con la del cuento de Wilde, “The Happy Prince”, mostrando, de nuevo, su cercanía a este mentor de sus comienzos literarios. Se percibe la crítica social de Mansfield a través de un dialogismo, polifonía y, sobre todo, heteroglosia, a pesar de que, como ocurre en el relato anterior, el choque de estas dos voces sea implícito. Encontramos, por tanto, dos voces: la dominante del patriarcado, que la autora reproduce en su elección de una estructura que parece seguir el cuento de hadas tradicional que otorga al niño un papel privilegiado en la sociedad, mientras que subyace una voz supeditada a la primera, que reconoce, desde la marginalidad, el lado oscuro de la posición del joven y solicita su revaluación en el sistema.

La atmósfera dominante del relato es la magia típica del cuento de hadas. Los elementos no pueden ser más estereotípicos: Olaf, que es descrito como “a fairy”, “a hut made of pinewood” en la montaña, la localización atemporal del relato (“ages and ages ago”), la presencia de un hada de nieve y el violín mágico. A pesar de que la crítica de Mansfield subyace al ambiente bucólico del cuento, el envoltorio del relato es el típico cuento de hadas con el halo mágico que lo caracteriza, carcasa que la autora cambiará en sus relatos más maduros, según veremos. Sin embargo, a pesar de esta imagen tradicional, como comentábamos en el relato anterior aludiendo a las teorías de von Franz, Mansfield se rebela contra la estructura del cuento tradicional que persigue y demuestra

la existencia de una esencia humana. La autora prueba el vacío que embarga finalmente a Olaf, condenado a la soledad y a la incompreensión, si bien es cierto que, en estos primeros relatos, Mansfield aún no ha desarrollado su posición con respecto al debate de la esencia humana que la aproximará al postmodernismo. Más bien comulga, todavía, con los preceptos modernistas que perciben una esencia especial en el ser humano. A pesar de reconocer el vacío existencial de los pequeños, otorga a todos ellos una individualidad especial que los aproxima al bardo romántico. En esta etapa temprana de su carrera, la autora se debate entre la esencia humana y la carencia de la misma. Pronto, sin embargo, empezaría a decantarse por esta última.

### 3.3.1.3. “*The Green Tree: A Fairy Tale*”

Al igual que en el relato anterior, Mansfield titula éste abiertamente “cuento de hadas”. Esta actitud contrasta con la tendencia más sutil que desarrolla en sus relatos tardíos, donde, aunque, como veremos, sigue la estructura del cuento de hadas, se aleja a propósito del ambiente mágico reinante en ellos para introducir el elemento contemporáneo y la crítica social desgarradora. Esta historia tan temprana resulta de gran interés porque, ya al principio de su carrera literaria, manifiesta su actitud crítica y subversiva explícitamente. El objetivo primordial es criticar la excesiva preocupación esteta por la belleza que, en su inmanencia, parece dejar de lado la proyección social. Mansfield lleva a cabo esta crítica con un sarcasmo que anticipa su posterior maestría en el uso de la parodia y la sátira social. A pesar de que, tradicionalmente, se afirma que fue Orage quien la inició en su vena paródica, podemos observar que, en historias como ésta, ya empezaba a mostrar esta actitud, cualidad que parecía llevar innata.

En este relato, el protagonista, aludido genéricamente como “the Boy”, planta una semilla esperando que nazca un árbol. Todo el pueblo, incluida su familia, se ríe de él pensando que la planta no florecerá. Con el tiempo, nace y se convierte en un enorme árbol verde. El invierno llega y, con él, la escasez de alimento, dada la pobreza de la familia. Los padres piden al joven que corte el árbol para vender la leña. Ante la negativa rotunda del muchacho, aprovechan una de sus escapadas al pueblo para cortar una de las ramas enormes del árbol, que se desploma encima de la casa y los aplasta. El joven, sin embargo, más que preocuparse por la muerte de sus progenitores, muestra una diabólica obsesión con la planta y le canta canciones apasionadas. Un día un juglar las escucha, las escribe con la sangre del joven, y las divulga, haciéndolo famoso. La obsesión del

muchacho con el árbol llega hasta tal límite que decide casarse sólo para traer descendencia que cuide la planta tras su muerte. Cuando ve un fruto dorado en la copa del árbol, intenta cogerlo y su codicia lo lleva a caer desde lo alto, tras lo cual el pueblo lo corta y lo quema.

La estructura funcional de este relato, una vez más, sigue los preceptos tradicionales del cuento de hadas sistematizados por Propp, pero empezamos a notar ciertas variaciones que apuntan al efecto subversivo de la autora. La estructura de este cuento se puede resumir de la siguiente forma:

$$\alpha a1 \gamma \eta \theta \delta a2 C \uparrow ? D E F a3 K a4 a5 K ? W ?$$

El esquema de este relato ya empieza a mostrar ciertas alteraciones con respecto a la evolución tradicional de las funciones. El comienzo no puede ser más convencional: “Once upon a time the Boy planted a seed in a little plot of ground that his Father had given him for his very own” (*KMN* 1: 114). El cliché introductorio es típico de los cuentos de hadas, aludiendo a la indeterminación temporal o, en palabras de von Franz (1982: 27), “*illus tempus, timeless eternity, or now and ever*”. A pesar de comenzar con una referencia determinada para introducir a un personaje que aún no conocemos, “*the Boy*” (énfasis añadido), lo que anticipa el comienzo *in medias res* que será característico de los relatos modernistas de la autora, el cuento empieza estableciendo la situación inicial ( $\alpha$ ): los orígenes del árbol verde que le da título, que será el objeto de deseo del joven y desencadenará todo el argumento. A continuación, se produce la primera carencia ( $a1$ ) de las muchas que acontecerán en el relato, en total cinco: la falta de alimentos y de dinero en el invierno hace que los padres pidan al joven talar el árbol para vender la madera (*KMN* 1: 115). Aquí, encontramos la primera subversión significativa del cuento tradicional, pues en lugar de una carencia, que es lo común en los cuentos, trazamos un total de cinco que Mansfield distribuye estratégicamente a lo largo de la narración para insistir en el vacío existencial que acabará apoderándose del joven, frente a la búsqueda y hallazgo de la esencia humana que constituye la tónica dominante de los cuentos tradicionales, según hemos venido observando en los relatos anteriores.

El siguiente paso lo constituye la función de la prohibición que se le impone al héroe ( $\gamma$ ). Mansfield vuelve a alterar esta función. Normalmente, el héroe es el receptor pasivo de esta negación; sin embargo, aquí es él quien prohíbe a sus padres que

talen el árbol. La intención de la autora es empezar a sugerir que su héroe no es tal, sino más bien el agresor o malvado del cuento, como se corrobora con las siguientes funciones: el agresor engaña a su víctima ( $\eta$ ) y ésta se deja engañar ( $\theta$ ). Desde el punto de vista en que se cuenta la historia, es decir, el del joven, los agresores son los padres, que lo engañan y talan el árbol, transgrediendo la prohibición del hijo ( $\delta$ ). Sin embargo, si transcendemos este punto de vista, comprendemos que el auténtico malvado es el joven que, por su obsesión con el árbol, prefiere matar de hambre a su familia en lugar de compartir su posesión en beneficio de sus progenitores. Por tanto, aunque Mansfield sigue, aparentemente, la estructura del relato tradicional, altera la esfera propia de los personajes que desempeñan dichas funciones, pues el agresor resulta ser la víctima y a la inversa. De hecho, los supuestos agresores (los padres) son castigados por desobedecer la prohibición de su hijo, alzándose ante nuestros ojos como las verdaderas víctimas del egoísmo de su descendiente. La segunda carencia (a2) hace su aparición en el cuento cuando el joven pierde a sus padres. La autora reincide sobre el vacío que acompañará a este personaje a lo largo de su vida, debido a su obsesión con el árbol mágico. De hecho, parece darle igual la pérdida de sus progenitores, pues sigue obsesionado con su planta. Al igual que ocurría en el relato anterior, el héroe no se desplaza de su lugar de origen ( $C\uparrow?$ ), porque su dedicación al árbol le obliga a permanecer allí. Como veremos más adelante, esta alteración de la estructura del cuento tradicional se explica por el ataque frontal de Mansfield hacia la inmanencia típicamente atribuida a la producción esteta que parodia en este relato.

Las tradicionales escenas del donante también encuentran su lugar en este relato. El héroe es sometido a una prueba por parte del donante (D) que, en este caso, es un juglar que escucha sus maravillosas canciones y decide redactarlas para hacérselas conocer al resto del mundo. El héroe reacciona a las acciones del donante, es decir, ofrece su propia sangre para escribir las canciones (E) y, finalmente, el objeto mágico se pone a su disposición, concretamente las canciones que el juglar pregonará por todo el mundo (F). De nuevo, a pesar de la estructura, existe un cambio de funciones. Realmente, es el héroe quien se convierte en donante al ceder sus canciones al juglar, si bien es cierto que la labor de este último lo beneficiará al hacerlo conocido por su arte en todo el mundo. En cualquier caso, la ambigüedad de esta figura, a la vez héroe, malvado y donante, empieza a demarcarse del tradicional cuento de hadas, donde la tónica dominante son personajes unidireccionales.

Otra carencia hace su aparición (a3), pues, al contemplar a una bella joven, el héroe desea fervientemente convertirla en su esposa, no porque se haya enamorado de ella, sino para asegurarse una descendencia que pueda cuidar de su obra de arte (Ibid.: 117). Ese vacío se sacia (K), ya que el joven consigue casarse con la chica, aunque otra carencia vuelve a surgir (a4), puesto que ésta se aburre de estar siempre en el mismo sitio y desea conocer mundo junto a su esposo, acción que sería de esperar en el cuento de hadas tradicional (C↑). Sin embargo, esta privación no se cubrirá, pues el joven no abandonará su hogar y el árbol al que ha dedicado su vida, lo cual supone una carencia más (a5) cuando pierde a su mujer, que decide abandonarlo para seguir los dictados de su propio deseo. El desenlace tan esperado está a punto de acontecer. Según hemos visto, el héroe está marcado por una serie de carencias que Mansfield se encarga de hacer evidentes. Cuando contempla el fruto dorado de su árbol, que representa la fusión del joven con su creación artística, se encarama al tronco en busca del objeto preciado. No obstante, resbala y cae, perdiendo la vida en el intento, por lo que la gran carencia inicial, representada por las cinco que hemos comentado, queda sin colmar (K?), alterándose, de nuevo, la estructura del cuento. Además, el final queda abierto (W?), pues el relato concluye de la siguiente forma: “But even that wood was burnt away and, at last ... a little handful of ashes was thrown to the four winds” (Ibid.: 118). Más que en los anteriores, en este relato Mansfield insiste en la carencia de una esencia humana, utilizando el cuento de hadas para oponerse al tema más tradicional del mismo. El final del relato es un vacío existencial equiparable a las cenizas del árbol mágico, que se esparcen y desaparecen sin dejar rastro.

La atmósfera mágica del cuento, en línea con la de los anteriores, es la tónica dominante de este relato. Para ello, personifica a la luna que califica al joven como “a fairy child” con su rostro pálido (Ibid.: 115). Como Phyllis y Olaf, el protagonista infantil es un niño especial y marginado. En este caso, el destierro social del joven es más evidente, puesto que aparece como una figura incomprendida tanto por los padres como por el resto del pueblo:

That night seemed to be the beginning of his mysterious life with the Green Tree. All the love of his young soul, all the strength of his young body he spent upon it. He grew pale and thin, sleeping but little, speaking hardly at all. His parents at last grew tired of jeering at him. They agreed with the Neighbours and Village People that he was mad and let him be (Ibid.).

El entusiasmo desmesurado del joven con el árbol se hace patente, surgiendo aquí la crítica de la autora hacia el movimiento esteta. Mansfield compara la obsesión del protagonista con la de los estetas, o incluso la de los poetas románticos con su obra de arte. Su conclusión parece ser que todos ellos son seres inhumanos (“pale and thin”), incomprendidos por el resto de la sociedad con quien no se comunican hasta el extremo de ser considerados locos. Para resaltar esta obsesión con el arte, Mansfield presenta al joven completamente dedicado en cuerpo y alma al árbol, a su obra de arte, hasta tal punto que piensa en tener descendencia sólo para que sus hijos cuiden de ella. De hecho, la chica a la que desposa es descrita como “the Girl with the Red Mouth” (Ibid.: 117), destacando, así, un elemento de su físico, su boca roja, que apunta de forma clara a su intención carnal y funcional. Tan sólo quiere una esposa como instrumento que le proporcione descendencia, como apunta la voz narradora: “In her smile he seemed to know her as the mother of his strong sons, she so tall and slim, so like a young tree herself” (Ibid.). Su obsesión con el árbol resulta evidente, puesto que compara a su esposa con él, e incluso llega a utilizar su propia sangre para escribir las canciones dedicadas al árbol (Ibid.).

Mansfield critica fuertemente el puro formalismo que la visión tradicional percibe en los estetas. Por ello, la joven del cuento afirma: “‘Nothing’ she said, ‘but leaves, and leaves, and leaves. Boy, let me travel, I hate this damp Green Tree’” (Ibid.: 118). Estas hojas podrían referirse a las de un libro, al carácter puramente intrínseco de la obra esteta y a la necesidad de escapar de los límites textuales para incluir el aspecto social, al que Mansfield recurrirá más obviamente en sus relatos posteriores. Además, la autora parodia burlescamente el genio del artista cuando el chico exclama “‘Alas’ he cried. ‘I seem curiously fated’” (Ibid.). Recurre a un tema que tanto románticos como estetas han cultivado constantemente: la eternidad del arte frente a la temporalidad humana. De este modo, presenta al árbol como cargado de “golden leaves”, “fairy gold” (Ibid.: 116), que produce un fruto dorado (Ibid.: 118). Este color en elementos naturales sustituye al verde, que indica naturaleza y que presupone decadencia en el otoño y muerte en el invierno. Este árbol, sin embargo, trasciende la idea de la muerte, y el error del joven radica en pretender comulgar con esta eternidad. Se encarama al árbol en busca del fruto que le proporcione la vida eterna pero, “[h]e reached out his hands for it – what – nothing there ... He fell and lay still on the grass” (Ibid.). Como afirma la gente del pueblo tras su muerte: “he always was looking for the Moon” (Ibid.). Mansfield destaca el vacío que invade al artista obsesionado por la obra de arte. Para ella, como bien demuestra a lo

largo de su obra, éste ha de nutrirse de su propia experiencia humana y plasmarla en la obra.

La autora recurre a la típica estructura del cuento de hadas que, en este caso, combina con un simbolismo extraído del trabajo de James Frazer, *The Golden Bough* (1890), muy en boga entre los escritores de la primera mitad del siglo XX. Utiliza esta estructura de cuento de hadas tradicional para introducir una temática inadecuada para el público infantil y dirigida a la concienciación de los adultos, pues empieza a emplear la parodia como herramienta subversiva, incluso en una fase tan temprana de su carrera artística. Pone en práctica el pastiche de este género literario con una clara intención transgresiva en su proyección de las tres etapas subversivas del cuento de hadas distinguidas por Bacchilega. Además, vuelve a jugar con dos esferas de significación: por un lado, la apariencia de cuento de hadas tradicional que se refleja en la reproducción fiel del esquema típico; por otro, la inversión de las esferas de los personajes para desmantelar al héroe clásico. Nuevamente, la heteroglosia hace su aparición, ya que encontramos la voz del sistema que narra “inocentemente” un cuento infantil, frente a la voz implícita y crítica que muestra el lado oscuro del artista y el vacío existencial del arte.

#### **3.3.1.4. “His Ideal” y “Les Deux Etrangères”**

Para concluir nuestro análisis de los cuentos tempranos de la autora, hemos seleccionado estos dos relatos porque desarrollan la misma idea que los anteriores: la dualidad entre la infancia y la muerte. El primero, “His Ideal”, resulta de gran interés al tratarse de una de sus historias más prematuras. Tal vez debido a su juventud, el estilo resulta más repetitivo y cercano al de un cuento de hadas, o un cuento infantil narrado a un niño antes de dormirse. Las repeticiones de frases son constantes: “so ill, so very ill”, “to and fro, to and fro”, “not knowing [...] not knowing”, “so tired, so very very tired!” (KMN 1: 7). Sin embargo, contrastando con esta candidez infantil que el cuento transmite en su superficie, encontramos una temática dura: la muerte de un niño, asunto que sorprende proviniendo de una Mansfield que escribe su relato a los doce años de edad.

La estructura funcional del cuento también es bastante simple, tal vez debido, como decimos, a la juventud de la autora al escribir este relato. Podemos sintetizarla con la siguiente fórmula:

$\alpha a1 a2 a3 C\uparrow? K? W?$

El cuento comienza siguiendo la estructura tradicional, según la cual se nos presenta una clara descripción de la situación inicial ( $\alpha$ ): un niño está muy enfermo en su lecho de muerte y vislumbra una figura femenina que alude como “She”, con la que acabará obsesionándose de por vida, y que, al final, descubrimos que es la Muerte. Ésta se convierte en el objeto de deseo del niño y, a la vez, en su eterna carencia. De hecho, el relato se estructura en torno a tres situaciones donde se acentúa esta falta: la primera (a1) cuando, siendo niño, está a punto de morir de su grave enfermedad, ve esta figura y desea fundirse con ella, pero ésta desaparece porque el protagonista se recupera y no muere; la segunda (a2) cuando, siendo joven, tiene un accidente de caballo, se encuentra al borde de la muerte, visualiza de nuevo esta figura, pero, una vez más, se salva y Ella se desvanece; la tercera y última (a3) acontece cuando, siendo anciano, se siente débil, ve de nuevo a la figura, y esta vez sí se funde con ella porque le llega el momento de su muerte. Por tanto, Mansfield se acoge a la “triplicación” propia del cuento de hadas tradicional (Propp, 1985: 97), donde, como reconoce la filosofía popular, a la tercera va la vencida.

La autora insiste en la ausencia de desplazamiento del héroe ( $C\uparrow?$ ), porque su interés radica en mostrar el lado pesimista de la vida: la muerte y la pasividad del ser humano ante ella. Por tanto, concluye el relato con una alteración de la estructura tradicional. Aunque el protagonista consigue colmar su carencia inicial, fundiéndose con el objeto de su deseo (la muerte), nos damos cuenta del pesimismo del cuento y de la obsesión enfermiza del héroe con este lado cruel de la vida desde que era un niño. No encontramos el final feliz típico del cuento, puesto que, aunque la carencia inicial se cubre, es una pobre sustitución de la comunicación humana de la que el héroe ha sido privado desde pequeño ( $F?, W?$ ).

Frente a la atmósfera mágica típica de los relatos tempranos de Mansfield, éste concretamente desarrolla un entorno tétrico, más cercano a la situación sórdida de los relatos maduros, si bien es cierto que el elemento sobrenatural está presente en la personificación de la muerte como una dama. La oscuridad del relato se observa en comentarios como el siguiente: “It was night. The room was dark. From his little bed he could see the tall dark trees out of the window” (*KMN* 1: 7). Se trata de un pequeño niño que se encuentra muy enfermo al borde de la muerte. Su carácter indefenso frente a la

magnitud de la vida está marcado por el contraste de su camita y los grandes árboles oscuros del exterior, así como por la confesión del narrador: “And he, not knowing, ah! The poor little child, not knowing” (Ibid.). Ambos, narrador y lector/a, somos conscientes como adultos de la presencia de esta fuerza oscura que es la muerte, frente al niño y su inocencia, y de cómo la autora utiliza la carcasa del cuento para transmitir una temática demasiado dura para los niños.

Mansfield presenta al pequeño como alguien especial, un incomprendido social, al afirmar que “[h]e grew unlike other children. He did not play or laugh, but sat apart, and in silence, always thinking of Her, always longing for Her” (Ibid.: 7-8). La gente lo considera loco, como al joven en “The Green Tree”, cuando, tras caerse del caballo y estar a punto de morir por segunda vez, “[t]hey thought that the fall had injured his brain for ever after. He grew more silent, more reserved, living quite by himself” (Ibid.: 8). La experiencia cercana de la muerte parece haber hecho madurar a este niño antes de tiempo, algo que le pasó a la propia Mansfield, de ahí que la mayoría de sus protagonistas infantiles muestren una madurez superior, a veces, a la de los adultos. De nuevo reivindica un lugar más relevante para los niños dentro de la literatura, frente a la percepción de los mismos como triviales. El protagonista del cuento se enfrenta a la muerte tres veces: cuando es pequeño, cuando, como adolescente, se cae de un caballo, y cuando es anciano y finalmente muere. Mansfield toma prestado este motivo del relato de Wilde “The Selfish Giant” y de la obra de Charles Dickens, *A Christmas Carol*, donde personajes maduros, egoístas y solitarios lidian con la muerte. La simbología del invierno que aparece en el relato resulta demasiado convencional y básica.

Su relato “Les Deux Etrangères” reproduce exactamente la misma temática que “His Ideal”, pero está mucho más elaborado y añade el tópico de la falta de comunicación y la soledad de los niños. La protagonista, una niña llamada Fifi, también está muy enferma y acabará muriendo, pero, en este relato, Mansfield parece estar más preocupada por el tema de la soledad: “Fifi felt lonesome. Nurse had gone to sleep. The house was very quiet. Only the nursery clock went on doing arithmetic and the little lamp with its one bright eye had no conversational powers” (Ibid.: 38). La niña representa una incomprendida más, como el resto de la galería de personajes infantiles de los relatos iniciales de esta autora. Tal vez por el hecho de estar más elaborado, la estructura de este relato es más compleja que la del anterior:

$\alpha a D E F C \hat{?} K? W?$

La historia empieza exponiendo la situación inicial ( $\alpha$ ): la enfermedad de Fifi y sus dos auxiliares fundamentales, la criada de la casa y la madre de la pequeña. A continuación, se especifica la carencia de la niña (a), insistiéndose en su soledad y falta de comunicación, como ilustramos más adelante. La típica estructura del donante se materializa con la llegada de los dos extranjeros que dan título al relato, y que no son más que la personificación de la muerte en su versión adulta (el hombre alto) e infantil (el pequeño). Así, la heroína es sometida a una prueba por parte de los donantes (D), que le piden que haga espacio en la cama para ellos; la niña reacciona ante esta petición (E) pidiendo al hombre alto que se vaya, puesto que sólo hay sitio para el pequeño; finalmente, se le concede el objeto mágico (F), cuando el pequeño se acuesta con ella, la abraza y ésta muere (K?, W?). Una vez más, predomina el pesimismo: el objeto mágico no es tal, sino la sobrenaturalidad de la muerte que Mansfield hace más asequible a la niña al compararla con un ser entrañable y pequeño como ella. La autora vuelve a hacer uso del tradicional esquema para ofrecer, sin embargo, un tema sobrecogedor para los niños.

La simbología de este relato se hace más individualizada y original: la soledad de la niña se enfatiza al referirse a la lámpara de un solo ojo, no de dos. Resulta sorprendente que una niña tan joven conozca ya los poderes desgarrantes de la soledad y del silencio:

Bye and bye the darkness began to whisper softly. She shut her eyes and put her hands over her ears. Talking to darkness is a very frightening thing; it creeps closer and closer and whispers more and more – till the next thing generally is somebody stroking your hair and giving you a drink – and a lovely “blinky” feeling from the candle (Ibid.: 39).

Esta descripción parece el fruto de una pesadilla, que acaba cuando la niña es despertada por un adulto que la acaricia y la reconforta. Sin embargo, este dulce despertar resulta ser una quimera, porque lo que Fifi encuentra al abrir los ojos son dos extrañas figuras, “one tall and dark, wrapped in a great flowing cloak with a grass cutter in his hand [...], and the other – very small and pale – with little wings wrapping him round” (Ibid.). La primera es claramente la muerte, con esa referencia a la hoz. La segunda podría ser interpretada también como la muerte, pero, en este caso, como una prolongación de la misma ideada para los niños; de ahí que la pequeña figura le diga a la niña: “I would fold you round in my great mantle – it is so soft and restful – and you would lie quite still,

forget you had ever felt pain, and fall asleep” (Ibid.). El cuento concluye de una forma muy dulce, mientras Fifi se entrega a los brazos de la “pequeña” muerte:

Fifi stretched out her arms and the little pale one crept to her. She held him fast. “I shall creep into your heart” he whispered, “and stay there always, always.” She smiled, then, “are you *in* my heart, little thing?” “Yes, yes” he answered softly. “I am wrapping your heart round with my little wings.” And Fifi was happy (Ibid.).

Mansfield, por tanto, se vale del cuento de hadas y de un estilo infantil para pintar la muerte tiernamente, pero la crueldad de la misma y de la realidad trasciende esta atmósfera idílica. Resulta triste que la niña se entregue a ella porque es la única que le ofrece protección y cariño, frente a los propios adultos que la rodean. Estos dos cuentos, “His Ideal” y “Les Deux Estrangères”, muestran el lado oscuro y trágico de la infancia, camuflado tras la carcasa de un cuento de hadas tradicional y, por tanto, suponen un pastiche de los rasgos prototípicos de este género con un efecto subversivo, según las tres etapas de destrucción, construcción y subversión propuestas por Bacchilega.

### **3.3.2. Cuentos maduros**

Existe una gran diferencia entre los cuentos de hadas tempranos y maduros en Mansfield, que radica, fundamentalmente, en la importancia que el elemento mágico cobra en los primeros y en una crítica social más sórdida y directa en los segundos. En los cuentos tempranos, la atmósfera es mágica en todo momento, frente al carácter más realista de los más tardíos. De este modo, sus primeros relatos están marcados por la indeterminación temporal característica de los tradicionales cuentos de hadas: “In Summer” tiene lugar “a thousand years ago” (*KMN* 1: 175), “The Green Tree” comienza con el típico cliché “[o]nce upon a time” (Ibid.: 114), y la historia de Olaf en “A Fairy Tale” acontece “ages and ages ago” (*Poems*: 65). Esta indeterminación temporal y su sabor rancio contrasta con el toque moderno de los relatos maduros, donde, incluso en sus cuentos de hadas, el escenario es siempre contemporáneo, prestándose a una crítica social más directa. En ellos, Mansfield no sólo parodia la estructura del cuento de hadas, sino que rompe la atmósfera de encantamiento de este tipo de relatos al ubicarlos en un mundo cercano, alejado del idealismo característico de este género. Además, en sus primeros relatos introduce los temas que le preocuparán el resto de su vida, ligados a la corrupción humana, tales como la sexualidad, la falta de comunicación en el mundo

adulto o la presentación de niños y mujeres como seres marginales, si bien en sus relatos más tardíos su tratamiento de dichos temas será diferente.

### 3.3.2.1. “*Sun and Moon*”: “*Hansel y Gretel*”, Génesis y mitología griega

Aunque la composición de este relato fue el resultado directo de un sueño que tuvo Mansfield y que materializó por escrito poco después de despertarse, su conexión con el tradicional cuento de “Hansel y Gretel” de los Hermanos Grimm es indiscutible. El hecho de que la autora reconozca en una carta a Murry en 1918 que esta historia tuvo un origen onírico podría conducirnos a pensar que fluyó de forma natural y subconsciente, como si se tratara de un ejemplo de escritura automática surrealista. Esto es lo que dice a su marido: “I dreamed a short story last night even down to its name which was *Sun and Moon*. It was very light. I dreamed it all – about children. I got up at 6.30 and made a note or two because I knew it would fade” (*Letters* 2: 66). Opinamos, no obstante, que éste no es el caso. Mansfield jamás escribió un relato de forma natural; la técnica jugaba en ella un papel demasiado relevante. Es cierto que este relato se fraguó en un sueño, pero el producto resultante tras la composición fue una pieza literaria cuidadosamente planificada para conseguir el efecto deseado: la utilización del cuento de “Hansel y Gretel” como referencia intertextual, la subversión paródica del mismo y la crítica despiadada al patriarcado con sus roles de género y su asociación gratuita de los conceptos adulto/niño con los de madurez/inmadurez, respectivamente.

El título alude al nombre de los dos protagonistas del relato. Se trata de dos niños: Sun, el hermano mayor, y Moon, la hermana pequeña. La historia relata los preparativos de una fiesta por parte de los padres, mientras contemplamos dicho proceso a través de los ojos de los niños. Existe una separación entre el mundo adulto de la fiesta en la parte baja de la casa y el infantil de las habitaciones superiores. Sun y Moon sólo bajan a la fiesta para que sus padres los luzcan delante de todos los invitados. Poco después, la niñera se los lleva a la habitación hasta que, al final del relato, son descubiertos en el rellano superior de la escalera, deseosos por participar en el festejo. Su padre insiste en bajarlos al lugar donde el evento ha tenido lugar entre las protestas de la madre. Moon come pasivamente los restos de la fiesta, mientras que Sun se siente traicionado y se marcha llorando a su habitación.

Siguiendo la clasificación de Propp, la estructura funcional de este relato se puede sistematizar de la siguiente forma:

$$\alpha? \gamma C \uparrow? \delta a G \downarrow D E F K? W? (\uparrow)$$

Como podemos comprobar, muchas de las funciones aparecen con un signo de interrogación, lo que supone que, aunque Mansfield sigue la estructura tradicional del cuento, utiliza de forma especial dichas funciones. En primer lugar, comienza explicitando la situación inicial, si bien lo hace al más puro estilo modernista, comenzando *in medias res* y proporcionando, esparcidamente, los detalles de la situación y de los personajes ( $\alpha?$ ). Mientras que en sus relatos de juventud la situación inicial era explícitamente proporcionada, en sus relatos más maduros, donde ya ha definido su proyección como una escritora modernista, se adhiere a los preceptos de este último movimiento, uno de los cuales es el comienzo *in medias res*. Así, se nos describe la llegada de *las sillas* y de *las flores* (énfasis añadido; *CS*: 153). El uso del artículo determinado justo al comenzar el relato supone que estamos familiarizados con el contexto, cuando no es así. Por ello, nos encontramos perdidos, al igual que cuando se nos presenta a la pequeña Moon, pues, sin saber nada de ella, se nos informa: “Moon thought they were hats” (*Ibid.*: 154). Es en el tercer párrafo donde descubrimos que “[t]here was nobody to look after Sun and Moon” y la madre se dirige a ellos diciendo “[o]ut of my way, children!” (*Ibid.*), por lo que comprendemos que son una pareja de niños. Mansfield dedica 4 de las 7 páginas del relato a establecer, de forma indirecta, la situación inicial, donde ya encontramos una clara diferencia con el modo directo de presentar la situación inicial en sus primeros relatos.

La prohibición típica del cuento de hadas ( $\gamma$ ), que encontramos igualmente en “Hansel y Gretel”, acontece cuando la madre exige a los niños: “Fly up to your little nest” (*Ibid.*: 158), sugiriendo que han de dormir y no bajar más a la fiesta una vez que han sido exhibidos como objetos. Mientras que, según el esquema de Propp, la función  $C \uparrow$  indica que el héroe decide actuar y se marcha de casa, la encontramos en este relato pero con un cambio de contenido: los héroes, en este caso los niños, no toman la decisión de actuar, sino que son sus padres quienes los expulsan de la fiesta, al igual que ocurre en “Hansel y Gretel”; sin embargo, mientras que en el cuento tradicional lo habitual es abandonar el hogar, como ocurre en el cuento de los hermanos Grimm, en “Sun and Moon” el abandono es de la parte inferior de la casa hacia la superior, donde está el dormitorio de los niños. Mansfield insiste en el carácter doméstico de sus relatos, pues la importancia recae en descubrir cierta carencia interna del ser humano, concretamente

aquí la imposición de roles de género. La prohibición es transgredida ( $\delta$ ), dado que los niños escapan del dormitorio y se ubican en una zona intermedia, el rellano de la escalera, para contemplar desde allí el desarrollo de la fiesta (Ibid.: 158). Es aquí donde su carencia se manifiesta: el deseo por participar en el evento (a). Los adultos descubren a los niños, y el padre insiste en bajarlos a la fiesta, con lo cual Mansfield recurre a dos funciones entrelazadas: G, que supone la transportación de los héroes a un lugar cercano donde se encuentra el objeto de su búsqueda, y  $\downarrow$ , que supone el regreso al lugar de partida. El objeto de deseo es la casa de hielo de la que Moon queda prendada al principio del relato (Ibid.: 155).

A continuación, se produce la típica escena del donante (D E F). En este caso, el donante será el padre, que ofrece a su hija probar el helado. Ésta, tras pedir de nuevo permiso, lo saborea, produciéndose una separación de roles. Mientras que Moon participa de este objeto de deseo, Sun se aleja de él, hasta tal punto que es castigado por su padre y expulsado del lugar ( $\uparrow$ ). Mansfield hace gala, en este relato más claramente que en los anteriores, de su carácter inconcluso. Supuestamente, la niña sacia su deseo, sin embargo, como veremos, esta acción supone su perdición espiritual (F?). El caso de Sun es más claro, puesto que acaba siendo castigado. Además, el relato tiene un final abierto (W?), puesto que el niño se marcha ( $\uparrow$ ), pero no se produce la acción contraria, necesaria para que el cuento tenga un final feliz. Además de este esquema, de por sí alterado, como vemos en estas excepciones y en la falta de una sucesión lineal de las funciones, las esferas de los personajes están igualmente cambiadas. El papel más ambiguo es el del padre, que actúa a la vez como auxiliar (cuando ayuda a los niños a bajar de nuevo a la fiesta), como donante (cuando proporciona el helado, u objeto de deseo, a la niña) y como agresor o malvado (cuando invita a su hija a tomar parte en el canibalismo adulto que explicaremos más adelante). Lo mismo se puede decir de los niños que, por un lado, actúan como recipientes pasivos de la acción, cumpliendo los designios de los padres, pero, por otro, manifiestan cierta asertividad.

Su conexión con “Hansel y Gretel” es evidente en una serie de motivos básicos que analizamos a continuación. Al demostrar la conexión entre estos dos relatos, el de los hermanos Grimm y la versión moderna de Mansfield, nos encontramos con un dialogismo o polifonía en términos bajtinianos, que acabará dando lugar al concepto de heteroglosia, en tanto que, de las distintas voces que interactúan, existirá una dominante o canónica y otra marginal. Este dialogismo se complicará cuando, además de estos dos

textos, Mansfield incluya referencias a otros como el *Génesis* de la Biblia o la mitología griega. La primera crítica que Mansfield realiza en este relato es su oposición frontal a la correlación tradicional entre adultos-madurez/ niños-inmadurez. Su intención es delatar la corrupción, trivialidad y materialismo de los mayores frente a la transcendencia de la visión infantil, reivindicando, por tanto, una posición central para la figura marginal del niño, como ya hiciera en sus cuentos juveniles. Esta defensa de la marginalidad enlaza con el tipo de literatura que escribe, plagada de figuras infantiles que, más que permanecer ancladas en su inmadurez, a menudo demuestran más raciocinio que los adultos. Para reivindicar la centralidad de esta figura y denunciar el lado oscuro adulto, recurre a la técnica de la animalización que, como veremos, adopta del cuento de “Hansel y Gretel”. Todos los adultos que aparecen en el relato son figuras grotescas que parecen haber perdido sus rasgos humanos como resultado de la perspectiva infantil que domina la historia y que percibe a los mayores como seres extraños, ajenos al mundo bucólico de la infancia. Esta animalización se puede observar en varios aspectos que estudiamos a continuación.

La primera forma de animalizar a los adultos consiste en centrarse en su apariencia física, algo que la autora consigue filtrando el punto de vista de los niños y presentando, de este modo, a los mayores como seres repulsivos y desagradables al enfatizar en ellos el lado físico y salvaje característico del mundo animal. Encontramos, pues, la siguiente galería de personajes: “the fat man who came to dinner on Sundays”; “sweet-smelling, silky, rustling ladies and men in black with funny tails in their coats – like beetles”; “a skinny old lady with teeth that clicked”; “a fat man with a pink head” (CS: 154, 157). En lugar de mencionar los nombres propios de los personajes, hallamos expresiones perifrásticas que describen las cualidades físicas más destacadas de cada uno de ellos. Se trata de percepciones muy subjetivas típicamente utilizadas por los niños frente al lenguaje conciso de los adultos. En la descripción de todos los mayores, Mansfield destaca su apego a los sentidos, fundamentalmente al gusto (con la idea de comida y gula: “a fat man”, “dinner”, teeth”), olfato (sugiriendo un olor empalagoso, “sweet-smelling”), tacto (“silky”) y oído (“rustling”). En esta historia los mayores abandonan el uso objetivo del lenguaje para dejarse llevar por los instintos, simbolizados por los cinco sentidos, más próximos a la materialidad del cuerpo, pero, a menudo, representados en la narrativa de Mansfield con su referencia a la comida,<sup>7</sup> a ese placer

---

<sup>7</sup> Ver especialmente las historias recogidas en *In A German Pension*.

por devorar los alimentos que no deja de tener connotaciones sexuales, pues, como demostraremos más adelante, la gula es orgiástica en este relato.

Más claramente aún, la deshumanización de los adultos en “Sun and Moon” se observa, sobre todo, en la asociación de los mayores con animales. Aparte de la comparación de los hombres con escarabajos (Ibid.: 157), la mesa repleta de manjares que los adultos van a devorar con gula está decorada con figuras de animales: “Two silver lions with wings had fruit on their backs and the salt-cellars were tiny birds drinking out of basins” (Ibid.: 155), lo cual sugiere la fusión de los comensales con estos animales que acompañan la comida. En directa relación con el cuento de “Hansel y Gretel”, Mansfield alcanza el efecto deshumanizador de los adultos recurriendo a las figuras de la bruja y los padres del cuento de los hermanos Grimm. Con respecto a la primera, en “Hansel y Gretel” las hechiceras son descritas como “hav[ing] a keen scent like the beasts, and [being] aware when human beings draw near” (Grimm, 2002a: parr. 38). Su comparación con bestias y la distinción explícita entre éstas y los seres humanos las excluye de nuestra raza y las presenta como monstruos. Mansfield traslada estos rasgos grotescos de las brujas a los humanos que aparecen en su relato, con la diferencia de que las primeras son seres irreales y los segundos son una mezcla entre criaturas reales y seres de pesadilla. En cualquier caso, la hechicera es también referida como “the woman” (Ibid.: parr. 43), con lo cual tanto ella como los adultos de “Sun and Moon” ocupan un nivel intermedio entre la realidad y la ficción que los hace más grotescos aún.

A su vez, Mansfield también se nutre de la animalización de los padres en “Hansel y Gretel”. La madrastra representa un personaje sin escrúpulos, a quien, debido a la pobreza extrema de la familia, se le ocurre la idea de abandonar a sus hijastros en el bosque, aún sabiendo que esta acción conllevará la muerte de unos niños indefensos (Ibid.: parr. 3). Este personaje coincide con la imagen estereotípica que se espera de ella en el cuento tradicional, donde habitualmente se le asocia con la bruja y con una proyección destructiva (von Franz, 1980: 104-5; 1982: 88). El padre, aunque ama a sus hijos y se niega a llevar a cabo dicha acción, resulta también grotesco, puesto que permite dos veces poner en práctica la maquiavélica acción sugerida por la madrastra en lugar de oponerse frontalmente a ella.

En “Sun and Moon” el abandono de los hijos no está ocasionado por la pobreza de la familia, sino todo lo contrario. Se trata de una familia adinerada que organiza una fiesta con cuantiosos manjares y, precisamente por nadar en la abundancia, los padres no valoran el tesoro que poseen con sus dos hijos, sino que se preocupan únicamente por lo

material y por ofrecer una celebración exquisita. El abandono de los hijos y la falta de atención de los padres hacia ellos se puede observar en el siguiente pasaje:

There was nobody to look after Sun and Moon. Nurse was helping Annie after Mother's dress which was much-too-long-and-tight-under-the-arms and Mother was running all over the house and telephoning Father to be sure not to forget things. She only had time to say: "Out of my way, children!" (CS: 154).

De estas líneas se desprende el egocentrismo de la madre, que actúa más como una madrastra, evocando a la del cuento de "Hansel y Gretel", despreocupada de sus hijos y volcada en su apariencia física. Incluso se muestra reacia a exteriorizar el cariño por sus pequeños, concibiéndolos más como objetos que lucir que como seres humanos a los que ella misma ha traído al mundo.

Esta idea es corroborada por el siguiente testimonio de la madre, que únicamente quiere que sus hijos bajen a la fiesta para presumir unos segundos y luego librarse de ellos mandándolos inmediatamente a su habitación: "I'll just ring for them when I want them, Nurse, and then they can just come down and be seen and go back again" (Ibid.: 156). Además, al final del relato es el padre quien, tras permitir que su esposa niegue la participación de sus hijos en el festejo, impone su voluntad y concede a los niños la oportunidad de bajar a la fiesta, pero hasta entonces ignora a los niños al igual que su mujer. En cualquier caso, los padres en los dos relatos resultan ser figuras grotescas y animalizadas que no dan la talla de la madurez que se espera de ellos.

Un instinto primario como el sexo es igualmente sugerido en el relato, acercando a los adultos hacia su condición animal. En la descripción de los hombres de la fiesta que ofrecíamos anteriormente, éstos son descritos como escarabajos que acabarán corrompiendo la seda y su sonido delicado, como ocurre con la madre de Sun y Moon. Tras la fiesta, el vestido de la madre, que había sido modificado para que le estuviera ajustado, como si fuera una parte de su propio ser, aparece descolocado por lo que se entrevé su hombro y el padre "pretended to bite her white shoulder, but she pushed him away" (Ibid.: 159). Esta referencia al hombro blanco de la madre apela a la tentación de la carne. De hecho, el padre manifiesta un impulso sexual al querer morderla, aunque ella lo rechaza para guardar las apariencias sociales, especialmente delante de sus hijos. Sin embargo, la sugerencia de que tanto la madre como el padre han bebido más alcohol de la cuenta, junto con toda esta atmósfera desenfadada, apunta al elemento sexual que subyace al relato.

El lado más palpable de la animalización que Mansfield lleva a cabo se observa en el canibalismo que marca a los adultos, y que representa un motivo central de los cuentos de hadas tradicionales. Cooper (1998: 173) habla de este rasgo característico en el cuento y explica que comer la carne de la persona supone absorber su poder, acción normalmente llevada a cabo por la madrastra, los ogros o las brujas. Con ello, Mansfield retoma un elemento central en la narrativa de “Hansel y Gretel”: el canibalismo de la bruja, cuyo objetivo ulterior es devorar a Hansel y, así, absorber su juventud. El canibalismo de los adultos en “Sun and Moon” se muestra en varias situaciones. Uno de los manjares es una pequeña casa, referencia intertextual ineludible a la casa de la bruja en “Hansel y Gretel”. La diferencia entre la casa de ambos relatos es que la de la bruja estaba hecha de mazapán y pasteles, mientras que ésta es de hielo (CS: 155). El hogar a menudo se considera como una prolongación del ser humano, más si se describe como “a little pink house with white snow on the roof” (Ibid.), denotando los colores de la carne y la pureza del individuo. Ya en un relato temprano, “The Green Tree”, que analizábamos anteriormente, Mansfield presenta la casa como una prolongación del individuo en su descripción del hogar de los padres del protagonista:

The house where the Boy lived was mean and tumble-down, and his Father and Mother had lived there so long that they had grown mean and tumble-down too – the spirit of the Cottage seemed to have grown upon them as a lichen upon an old stone. Indeed, the Boy standing in the garden by his tree and looking at the outside of the house could trace a most curious resemblance – the shrunken door, so like their withered mouths – the blank, uncurtained windows, so like their vacant eyes. Even the projecting porch like the peak of his Father’s nose (KMN 1: 114).

Además, la colisión de la casa con sus propietarios dentro indica este lazo de unión (Ibid.: 116), imagen que Mansfield parece hacer tomado del relato de Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”, al igual que la atmósfera de misterio y tinieblas que domina dicho relato.

Sin embargo, el hecho de que en “Sun and Moon” la casa sea de hielo apunta a la pérdida de confianza de Mansfield en las personas, pues denota la frialdad y la corrupción de la clase burguesa, así como de los valores humanos en general. Como colofón, los invitados de la fiesta devoran esta casa, con claras connotaciones caníbales, presagiando el final destructivo del relato. A su vez, la cocinera ofrece a los infantes “an almond *finger*” (énfasis añadido; Ibid.: 154), con su consiguiente asociación con un dedo humano que han de morder. Además, el final del relato resulta chocante, puesto que el

padre ofrece a sus hijos no unas golosinas o algún rico majar, sino un hueso (“Let’s have ‘em down and give ‘em a bone”, *Ibid.*: 159), elemento que aparece en el cuento de “Hansel y Gretel”, cuando Hansel engaña a la bruja haciéndola creer que un pequeño hueso de gallina es su dedo. El padre incita a sus hijos a participar en el canibalismo colectivo de los mayores en esta degradación y despertar a los valores patriarcales, degradación que se puede observar en la siguiente descripción de la clausura de la fiesta: “The lovely food that the man had trimmed was all thrown about, and there were bones and bits and fruit peels and shells everywhere” (*Ibid.*). No parece que hayan estado comiendo de una forma moderada, sino con evidentes síntomas de gula, de tal forma que el resultado se parece al desorden provocado por una cuadrilla de lobos tras devorar a su presa. Para enfatizar este lado depredador de los adultos, el pescado servido en la mesa es descrito como “[w]hole fishes, with their heads and eyes and tails still on” (*Ibid.*: 154-5), para enfatizar que esta gente se come las vísceras y los restos, como auténticos caníbales sin escrúpulos.

Con la animalización adulta que acabamos de analizar, la intención de Mansfield es subvertir el binomio adultos-madurez/niños-inmadurez, por lo que su presentación de los infantes es revolucionaria y subversiva, marcando, de este modo, la madurez mental de los niños frente a los mayores. Sin embargo, ésta no es la impresión que transmite la autora a primera vista. Al igual que los adultos, los niños son comparados constantemente con animales. Este paralelismo podría conducirnos a pensar que la autora está animalizando a los niños del mismo modo que a los adultos. No obstante, su intención es diferente, pues, de entrada, los niños son descritos como mascotas, pequeñas e indefensas, que contrastan con la voracidad y el salvajismo de los mayores. La autora toma este motivo del cuento de “Hansel y Gretel”. En él los niños son asociados con pequeños animales. Veamos algunos ejemplos. Cuando están siendo conducidos al bosque, y mientras lanzan piedrecitas y migas de pan para recordar el camino de vuelta a casa, Hansel y Gretel inventan la excusa de estar contemplando un pequeño gato y una pequeña paloma cuando son sorprendidos mirando hacia atrás (Grimm, 2002a: párrs. 13, 26); Hansel es comparado con un pájaro que sale de su jaula al ser liberado de la prisión donde lo mete la bruja (*Ibid.*: parr. 52); y es un pato el que los ayuda a cruzar el río (*Ibid.*: párrs. 60, 61). En el relato de Mansfield, la asociación de los niños con mascotas es mucho más directa e intencionada. Cuando los invitados los ven por primera vez, los denominan “the ducks”, “the lambs”, “the sweets”, “the pets” (*CS*: 157), y la madre los manda a dormir diciéndoles: “Fly up to your little nest” (*Ibid.*: 158), como si fuesen

pájaros enjaulados, imagen que los hermanos Grimm utilizan abiertamente al describir a Hansel, según acabamos de observar.

No obstante, Moon es la más frecuentemente descrita como una mascota. Así, la forma en que la gente juega con ella y los verbos utilizados por Mansfield para describir la acción sugieren que fuera un perrito: “If she got *tangled* in people’s legs they only threw her up and shook her till she *squeaked*” (énfasis añadido; Ibid.: 154). Además, Nurse la denomina “my lamb” (Ibid.: 156) y la vieja anciana se dirige a ella como “such a serious little poppet” (Ibid.: 157). La intención de Mansfield es enfatizar la típica concepción de los niños como seres indefensos e inmaduros que viven en un mundo idílico e incorrupto. Éste es el caso de Moon, que se mantendrá ajena a la verdad corrupta del mundo de los mayores, pero no de Sun, que acaba descubriendo esta verdad y alzándose como el único “adulto” de la historia. Mansfield, por tanto, se muestra irónica, puesto que insiste en la imagen de los niños como animalitos indefensos, pero, al final, es un niño el único capaz de captar la corrupción reinante en el relato, mientras que todos los adultos presentan una actitud infantil, dejándose llevar por sus instintos primarios (gula, narcisismo, egoísmo o placeres físicos).

Además de invertir el binomio adultos/niños, la fuerza subversiva de la intertextualidad en este relato se centra en la inversión de los tradicionales roles de género. Como afirma Morrow (1993: 63), esta historia es “a parable of dualities, of pairs of relationships that do and do not work”, entre las que destaca la relación madre/padre, Sun/Moon. Mansfield reproduce el discurso patriarcal y el propio del cuento de hadas (Pérez Valverde y Aguilera Linde, 1999: 26), caracterizados ambos por binomios de términos opuestos, de tal modo que la piedra angular de la crítica de la autora será la oposición de los roles masculino y femenino. El título del relato nos da la clave: el sol y la luna son dos términos opuestos y tradicionalmente asociados con los valores masculino y femenino, respectivamente. Por un lado, el hecho de que los niños tengan estos nombres es un rasgo típico del cuento de hadas (von Franz, 1972: 4; Rousseau, 1994: 52; Pérez Valverde y Aguilera Linde, 1999: 26); por otro, es indicativo de la alienación de sus propias individualidades y su percepción como estereotipos que fijan a Sun como el chico o elemento masculino, y a Moon como el femenino. Sun, aparentemente, logrará ver la luz, mientras que Moon permanecerá en la oscuridad, anclada en una falsa estupidez, aunque, como veremos más adelante, Mansfield invierte esta idea en el discurso subliminal que transmite.

En relación con los roles de género, el cuento de “Hansel y Gretel” parece revolucionario, por cuanto defiende implícitamente los valores femeninos y reivindica el valor intelectual de la mujer. Al principio, es a Hansel a quien se le ocurre recoger las piedras que mostrarán a él y a su hermana el camino de regreso a casa, mientras que Gretel se muestra pasiva y vulnerable, llorando todo el tiempo ante las situaciones adversas (Grimm, 2002a: párrs. 7, 23, 41, 45). Sin embargo, al final será Gretel quien demuestre su inteligencia engañando a la bruja y encerrándola en el horno donde muere (Ibid.: párr. 50). Incluso, tras esta acción, la niña toma confianza en sí misma, hasta tal punto que ordena a Hansel lo que tiene que hacer (Ibid.: párr. 60). A su vez, en este relato, la luna, el astro femenino, se alza como la estrella dominante y la que ayudará a los niños a encontrar el camino de regreso a casa, al reflejarse en las piedras y la migas de pan esparcidas por los senderos (Ibid.: párrs. 9, 19). La capacidad de ver la luz en este relato la tiene el elemento femenino, la lucidez de Gretel al matar a la bruja y la luz de la luna, que resulta más útil que la del sol, y que conduce a la verdad, o regreso a casa.

Mansfield, sin embargo, lleva a cabo una evidente inversión de estos roles en su relato “Sun and Moon”. La luna en su historia, la niña, estará siempre a la sombra del sol, siendo éste el que finalmente ve la luz y descubre la oscura realidad, frente a la ignorancia de la niña. La luna dominante de “Hansel y Gretel” da paso al sol patriarcal del relato de Mansfield, ya que, si analizamos los roles de género en esta historia, la autora parece estar defendiendo a ultranza los presupuestos patriarcales. La dicotomía de los roles masculinos (Sun) y femeninos (Moon), típicamente encontrada en los cuentos de hadas (von Franz, 1972: 29; 1982: 113, 138), prevalece a lo largo del relato, de tal forma que Mansfield siempre marca la diferencia entre los dos menores, que han interiorizado, a pesar de su juventud, los tradicionales roles de género. Moon adopta el típico papel pasivo de la mujer que carece de opinión propia y vive sumida en su propio mundo irreal e idílico: “she never knew the difference between real things and not real ones” (CS: 154). Su pasividad e inexistencia en un mundo masculino, donde las mujeres carecen de valor, se puede deducir cuando la niña imita la posición de las sillas que han traído a casa para la fiesta: “In the afternoon the chairs came, a whole big cart full of little gold ones with their legs in the air” (Ibid.: 153). El hecho de que estas sillas tengan las patas en el aire transmite la idea de muerte, recubiertas de oro pero vacías de vida, como las propias mujeres en el entorno patriarcal. Moon imita esta posición cuando se nos informa de sus juegos con los mayores, como si se tratase de una mascota que se pone boca arriba mientras le hacen cosquillas (Ibid.: 154). Esta actitud pasiva contrasta

con la de su hermano, que es descrito como “a perfect little ton of bricks” (Ibid.), un personaje con determinación que al final del cuento se rebelará contra los valores oscuros que percibe en los adultos, lo que le valdrá su expulsión al dormitorio.

Moon representa el lado físico y táctil, asociado tradicionalmente con las mujeres, con su función reproductora y maternal y su apego a la naturaleza y a la continuidad de la vida, frente a la independencia de Sun y su desdén por el contacto físico: “She always wanted to touch all the food. Sun didn’t” (Ibid.: 155). En este sentido, Mansfield también potencia el sentimentalismo de las mujeres, frente a la frialdad e independencia que se espera de los hombres, cuando el chico se siente incómodo mostrando cualquier síntoma de cariño por su hermana: “Sun did feel silly holding Moon’s hand like that but Moon seemed to like it” (Ibid.: 157). Además, Moon representa la falta de determinación atribuida a las mujeres frente a la independencia intelectual que se le permite al hombre: “Moon laughed, too; she always did the same as other people. But Sun didn’t want to laugh” (Ibid.: 156). El valor del narcisismo aparece, igualmente, asociado a las mujeres, de ahí que a la niña le guste llamar la atención de los mayores; Sun prefiere pasar desapercibido, mostrando una naturaleza más despreocupada y propia del varón: “Sun didn’t mind people not noticing him – much ...” (Ibid.: 157), mientras que “Moon went and made a silly of herself again. She put up her arms in front of everybody and said: ‘My Daddy must carry me’” (Ibid.: 158). Se enfatiza el carácter inmaduro de la niña (“a silly”), que se repite una y otra vez (“again”). Lo más destacable es cómo Mansfield marca los contrastes entre estas dos figuras, siempre presentando un paralelismo y oposición entre ellos y marcando la fuerza todopoderosa del patriarcado, que enseña a sus “súbditos” a desempeñar los roles de género desde que son pequeños.

No obstante, la intención de Mansfield, a pesar de reproducir estos estereotipos en sus protagonistas, es denunciar la artificialidad de los roles de género, algo que no resulta difícil de captar si pensamos en la situación tan grotesca que está dibujando. Su actitud no es seria, sino paródica, aunque persiste una sensación agria al final del relato. Frente a esta apariencia cómplice de Mansfield con los valores patriarcales, su trasfondo crítico es evidente. Así, la descripción del traje de la niña y los apelativos que recibe por parte de la niñera resultan reveladores del rol que se espera de ella: “Her dress stuck out, with fur on it, all white; there was even fluffy stuff on the legs of the drawers. Her shoes were white with big blobs on them”; la niñera la llama “my lamb” y “a sweet little cherub of a picture of a powder-puff” (Ibid.: 156). El color blanco de su vestido, junto con su comparación con un cordero y un ángel, transmiten los iconos tradicionalmente

atribuidos a las mujeres en una sociedad patriarcal: la virgen y el ángel doméstico. Sin embargo, la crítica de Mansfield subyace a este comentario, pues la artificialidad de la polvera impregna el resto de la imagen, de tal modo que la inocencia de la niña suena a artificio, a una construcción social que oculta, como el maquillaje, la verdadera identidad de las mujeres, si es que la tienen. Como las sillas de oro patas arriba, esta niña resplandece con su apariencia inocente y angelical, pero subyace todo un mundo de corrupción que acabará destruyendo esta fantasía artificial. Además, Mansfield denuncia abiertamente el adoctrinamiento patriarcal en la transmisión de sus roles de género, hasta tal extremo que las mujeres son indirectamente forzadas a aceptarlos. La siguiente conversación entre Sun y Moon revela la negatividad que las mujeres han de asimilar:

“Don’t nod your head like that, Moon”  
 “I’m not nodding. It’s you.”  
 “It is not. I never nod my head.”  
 “O-oh, you do. You’re nodding it now.”  
 “I’m not. I’m only showing you how not to do it.” (Ibid.: 158-9).

En estas líneas observamos la prohibición sobre las mujeres de ejercer su propia voluntad, que Mansfield denuncia vehementemente.

El hecho de que todos los personajes, con excepción de Sun, sean meros estereotipos y que la autora utilice nombres abstractos o genéricos (Sun, Moon, Father, Mother, Nurse, Cook o the grey man), junto con el género del cuento de hadas que fundamenta el relato, hace que su proyección sea universal y no específica. Con ello, extiende la opresión del patriarcado a todas las esferas y territorios geográficos y, silenciosamente, promulga la necesidad de hacerle frente, aunque sea poco a poco y de forma muy lenta. Además, este simbolismo dota al cuento de una proyección ética y moral, en línea con la parábola que tradicionalmente es la base del cuento de hadas, lo que le permite a Mansfield transmitir una ideología, aunque sea de esta manera tan sutil.

Aparte del cuento de “Hansel y Gretel”, que constituye la referencia intertextual básica de “Sun and Moon”, Mansfield también recurre a otras dos referencias para denunciar otro estereotipo femenino: el de la *femme fatale*, o mujer que pone en práctica sus propios deseos y es castigada por no cumplir los designios patriarcales. Para denunciar este estereotipo patriarcal, hace uso de dos figuras: la mujer ancestral por excelencia, Eva, y el mito de Perséfone. Ambas son castigadas por comer un fruto “prohibido”: Eva por comer la manzana, tras lo cual condena a toda la raza humana a la

oscuridad y el sufrimiento; Perséfone por comer las semillas de granada que la conducen a permanecer en las profundidades de la Tierra durante el invierno para el resto de su vida.

El padre de Sun y Moon aparece como la figura tentadora o serpiente (piénsese en la connotación que le aporta el verbo “to bite” cuando muerde a su esposa; *Ibid.*: 159), que incita a sus hijos a probar el fruto prohibido, en este caso la casita de hielo, y participar, así, de las acciones caníbales del resto del grupo. Sun se resiste, como lo hace Adán, mientras que Moon sucumbe y muerde el techo, como hiciera Gretel, y se come con cierta dificultad la pequeña nuez que es el tirador de la casa: “scrunch[ing] it up, biting hard and blinking” (*Ibid.*: 160), como presagiando el impacto que recibirá al enfrentarse a la dura realidad de la sociedad que le rodea. De nuevo, parece que Mansfield reproduce pasivamente el estereotipo patriarcal de Adán y Eva, pero lo que hace es enfatizar la ignorancia de la niña para incitar a las mujeres a no seguir su ejemplo. Es más, la nuez que Moon se come es el tirador de la puerta, la llave de acceso a la casa, a nuestro propio ser, según veíamos en la asociación de la casa y el sujeto. Se puede considerar que Mansfield incita a las mujeres a adoptar el papel de Eva, Perséfone o la propia Moon, pero a interiorarlo de una manera diferente, enfatizando el lado positivo de la rebelión, puesto que esta acción las conducirá a su libertad del yugo patriarcal y a desempeñar el rol que deseen, y no uno previamente manufacturado. De hecho, Moon se come la llave de la verdad y, aunque experimenta cierta dificultad, el verbo “blink” podría indicar que a esta acción le sigue una luz, unos destellos que Moon experimenta frente a la oscuridad total en la que se queda Sun cuando es expulsado a su dormitorio. La vinculación entre la casa y el individuo se hace más palpable cuando descubrimos que los colores de la casa de hielo coinciden con los de Moon, rosa y blanco, sugiriendo que se está devorando a sí misma, tal vez a su imagen manufacturada, para acceder a un nuevo ser que se encuentra hibernando hasta que la rebelión femenina lo despierte.

En este cuento, la atmósfera ha perdido el halo de magia que encontrábamos en los relatos iniciales de la autora. Exceptuando los nombres de los pequeños, el resto del relato se ha impregnado de la corrupción propia del mundo real. No hay un escenario bucólico como la colina y la montaña de “In Summer” o “A Fairy Tale”, o el bosque de “The Green Tree”. En este caso, la autora ha reemplazado el bosque de “Hansel y Gretel” por un entorno doméstico. Mientras que en la producción de los hermanos Grimm existe una dicotomía entre la casa y el bosque, en “Sun and Moon” la casa constituye todo el escenario, dividiéndose entre la parte inferior, asociada con la

corrupción adulta de la fiesta, y la parte superior, donde está el dormitorio de los niños que representa el mundo idílico infantil que acaba siendo corrompido, ya que el relato acaba con el descenso de los niños al mundo de los adultos. Siguiendo las teorías de Propp (1985: 208), Mansfield lleva a cabo el tipo de transformación número 8, “sustitución realista”, según la cual reemplaza el entorno bucólico del bosque por el realista de una casa adinerada. De todos modos, puesto que este relato surgió tras un sueño que tuvo la autora, ésta trata de mantener el toque onírico en su redacción, que contrasta con un realismo más exacerbado y radical en el relato que analizaremos a continuación. En cualquier caso, Mansfield empieza a marcar su cambio de enfoque en la utilización del cuento de hadas como base de sus relatos maduros, siendo sus transformaciones realistas más conspicuas, al igual que su crítica social.

Tras la aparente defensa patriarcal que lleva a cabo en este relato, la autora ofrece una esperanza para las mujeres. Haciendo gala de su “secuestro de la experiencia”, en palabras de Giddens (1991), y de su capacidad “citadora” frente a la “creadora”, según Sanz Cabrerizo (1995), Mansfield utiliza referencias intertextuales, como “Hansel y Gretel”, el *Génesis* y la mitología griega, para subvertirlas y llevar a cabo una rebelión social que trasciende sus límites textuales. Con ello, su utopía se cubre del tinte “oposicional” que distingue Gardiner (1993) y ofrece una posibilidad de cambio social a través de la concienciación del público lector en su participación activa de la lectura del relato. En este sentido, las dos fuerzas dispares (voz del patriarcado que aparenta defender Mansfield y voz marginal que subyace realmente a la obra) se enfrentan por medio de la heteroglosia tan clara del relato que revaloriza, finalmente, el elemento marginal.

### **3.3.2.2. “A Suburban Fairy Tale”: Nuevo Testamento y “The Juniper Tree”**

En este relato, Mansfield establece una clara conexión con el género del cuento de hadas al titularlo abiertamente “Fairy Tale”, algo que no hiciera desde sus relatos tempranos. Sin embargo, el adjetivo con el que lo califica, “suburban”, marca su tendencia divergente, dado que no se trata de un cuento de hadas tradicional, ubicado en un escenario bucólico y rural, sino de un cuento “moderno”, adaptado a los nuevos tiempos y a los escenarios urbanos que, ya en la época de Mansfield, eran la tónica dominante. Siguiendo las connotaciones atribuidas tradicionalmente al binomio campo/ciudad, esperamos que en este cuento urbano la inocencia y el idealismo rurales

desaparezcan para dar paso al lado oscuro del ser humano y a la corrupción de la ciudad y sus gentes. Sin embargo, la elección del adjetivo “suburban”, y no “urbano”, resulta significativa. La palabra “suburb” en inglés alude a una zona residencial, normalmente ubicada fuera del casco central de una ciudad (en la historia está a media hora de distancia; *CS*: 649). Constituiría, por tanto, un escenario intermedio entre el casco urbano con su corrupción extrema y el campo con su idealismo, al tratarse de una zona relativamente alejada de la ciudad, pero sin llegar a formar parte de la campiña. Esta ubicación intermedia representa el escenario perfecto para la dualidad materialismo/espiritualidad que constituye el eje axial del relato. Así, Mansfield lleva a cabo la transformación número 8 de Propp (1985: 208), “la sustitución realista”, de un modo más evidente: el escenario bucólico del campo es reemplazado por una zona residencial con referencias directas a objetos reales de la vida cotidiana que jamás habrían aparecido en un cuento de hadas tradicional, como el periódico británico “the *Daily Mail*” (Ibid.), sugiriendo una ubicación espacio-temporal concreta: Inglaterra tras la Primera Guerra Mundial, por la referencia indirecta a los franceses y a las dificultades económicas durante el conflicto (Ibid.). Por tanto, ya de entrada, Mansfield se distancia del *illius tempus* característico del cuento de hadas tradicional y se muestra preocupada por una realidad social muy concreta: la de su propio tiempo.

Los protagonistas son los tres miembros típicos de una familia que vive en una zona residencial: el señor B., la señora B., y el pequeño B. La escena se abre con un desayuno, padres e hijo comiendo en la mesa. Estos tres personajes representan los tradicionales estereotipos de una familia de estas características: un padre egocéntrico y autoritario, una madre carente de personalidad y un hijo tímido, sensible y frágil, al que sus padres ignoran la mayor parte del tiempo. Éstos reflejan una visión pragmática y materialista, preocupados únicamente por cuestiones culinarias, mientras que el niño representa la proyección espiritual y el mundo de los sentimientos, granjeándose la benevolencia del público lector al ser presentado como un ser indefenso y débil en un mundo hostil. Los padres se esfuerzan demasiado en proporcionar toda la comida posible a su hijo, sin darse cuenta de que lo que realmente necesita no es alimento físico, sino espiritual, traducido en cariño y comprensión. El pequeño B. observa unos gorriones hambrientos tras la ventana, que se convierten en niños y simpatizan con su hambre, aunque la del joven B. sea un hambre espiritual. Los padres ignoran sus comentarios sobre los pájaros, absortos en su comilona, hasta que el pequeño desaparece, se convierte

en un gorrión y vuela lejos con sus nuevos compañeros, mientras los progenitores se percatan de su error y son, de este modo, castigados por su materialismo.

La estructura funcional del relato ofrece una clara divergencia con respecto a la de cuentos anteriores, pues encontramos dos estructuras paralelas a lo largo del mismo: por un lado, la que corresponde a los padres; por otro, la que se atribuye al hijo, que no son más que la manifestación de las dos voces que interaccionan en el relato y que dan paso a la heteroglosia de la que habla Bajtún; es decir, la voz dominante del patriarcado y la sociedad, representada por los padres, y la marginal e implícita del individuo espiritual, representada por el niño.

*Padres:  $\alpha$  a1 a2 a3 K? W?*

*Hijo:  $\alpha$  a1 a2 a3 C F K  $\uparrow$  W?*

Ambas estructuras comienzan con una clara exposición de la situación inicial ( $\alpha$ ). A pesar de que el relato comienza *in medias res* (“Mr. and Mrs. B. sat at breakfast in the cosy red dining-room”; *CS*: 649), dando por sentado que conocemos a los protagonistas y el escenario en el que se desarrolla la acción, a continuación la autora especifica tanto el escenario como los rasgos físicos de los tres protagonistas. Seguidamente, las dos historias se entrelazan. Por un lado, observamos la carencia (a) de los padres: su obsesión con la comida. La autora recurre a la triplicación propia del cuento de hadas, pues, además de los tres personajes (el señor B., la señora B. y el pequeño B.), en tres ocasiones los padres fantasean sobre distintos manjares que ven flotando ante ellos (a1, a2, a3): “there floated between them the Scotch hare in its rich gravy with stuffing balls and a white red-current jelly accompanying it”; “there floated between them a dark round pudding covered with creamy sauce”; “whole cheeses revolved in the air between them like celestial bodies” (*Ibid.*: 650-2). Con ello, Mansfield reproduce la típica estructura donde los resultados en el cuento de hadas acontecen muchas veces a la tercera, siendo los progenitores castigados, después de fantasear tres veces, con el abandono de su hijo, al que no le prestan la atención que merece. Lo mismo se puede decir del pequeño que también experimenta una carencia, en su caso espiritual, representada por los gorriones que observa fuera de la ventana. También en tres ocasiones (a1 a2 a3) pide a sus padres que lo tengan en cuenta, pero es ignorado.

Hasta aquí la estructura es similar para ambas partes. Sin embargo, a partir de este momento los patrones difieren. Los padres no consiguen su recompensa (K?), puesto que no se materializan sus fantasías culinarias y, además, pierden a su hijo, que vuela con los gorriones. Por lo tanto, el final de su historia queda cerrado, pero dista del final feliz que esperamos en un cuento de hadas (W?), puesto que son castigados y no se les da la oportunidad de cambiar y dejar de lado su egoísmo. Por el contrario, el pequeño B. decide actuar tras ser ignorado por sus padres (C) y consigue su recompensa espiritual, que es comulgar con los gorriones (F). Su historia queda abierta, sin embargo, porque el niño se marcha de la casa (↑), acción que normalmente acontece al principio del cuento para acabar volviendo y, por tanto, la historia no se cierra del modo tradicional (W?). Una vez más, vemos cómo Mansfield hace uso de la estructura típica del cuento de hadas, pero la invierte.

En este relato recurre a dos influencias, claramente perceptibles, que trasciende para alcanzar sus propios objetivos; a saber: la Biblia, concretamente el *Nuevo Testamento*, y otro cuento de los hermanos Grimm, “The Juniper Tree”. Comencemos centrándonos en la intertextualidad bíblica, que entronca con la influencia intertextual del cuento de los hermanos Grimm. La espiritualidad que encontramos en el niño contrasta con la materialidad de sus padres, que se observa en uno de los siete pecados capitales que reconoce la Biblia: la gula. Los progenitores muestran cierto sobrepeso (“Mr. B. was a stout youngish man”, “Mrs. B. was a youngish plump little body”; Ibid. 649). Los adjetivos utilizados no son despectivos, como lo sería, por ejemplo, “fat”, puesto que en estas líneas Mansfield, según analizamos más adelante, reproduce el punto de vista de los padres, por lo que éstos evitan el uso de este adjetivo y prefieren verse rollizos y de apariencia juvenil. Su glotonería salta a la vista cuando apreciamos que su conversación se limita a hablar de diversos manjares y comidas varias. Tras el comentario de que “Mr. B. made a point of a thoroughly good tuck-in before facing the very real perils of the day” (Ibid.: 649), el texto está lleno de referencias culinarias, con descripciones suntuosas (“the Scotch hare in its rich gravy with stuffing balls and a white pot of red-current jelly accompanying it”, “a really nice little sirloin”, “hare soup”, “a dark round pudding covered with creamy sauce”). Además, para enfatizar la obsesión de los padres con la comida, Mansfield describe cómo ambos sueñan despiertos con dichos manjares, haciéndoseles la boca agua (Ibid.: 650, 651).

Tras esta clara presentación obsesiva de los adultos con la comida, se menciona el pecado en cuestión: “Mr. and Mrs. B. went on reading about what you could get now without coupons – no more ration books after May – a *glut* of cheese – a *glut* of it – whole cheeses revolved in the air between them like celestial bodies” (énfasis añadido; *Ibid.*: 651-2). Después de la guerra y el período de racionamiento, la gente podrá conseguir alimentos sin restricciones, enfatizando, con ello, la idea de gula que Mansfield menciona claramente con la palabra “glut”. Además, de nuevo, la pareja fantasea sobre la comida y demuestra su obsesión, a la vez que la imagen de los quesos como cuerpos celestiales anticipa la naturaleza espiritual de su hijo al que están ignorando, y su posterior ascensión a algún lugar del cosmos.

Mansfield también enfatiza la hipocresía y falta de valores de los padres cuando sugiere que el señor B. renunció a formar parte de la armada británica para luchar en la Primera Guerra Mundial y, para justificarse, se limita a criticar los desayunos continentales, franceses fundamentalmente: “Mr. B. was a stout youngish man who hadn’t been able – worse luck – to chuck his job and join the Army; he’d tried for four years to get another chap to take his place, but it was no go” (*Ibid.*: 649). El punto de vista es indudablemente el del señor B., pues parece casi imposible que no encontrara a nadie que lo sustituyera en su trabajo en cuatro años. Suena a excusa, y su carácter absurdo, aburrido y acomodado salta a la vista cuando critica a los franceses por el tipo de desayuno que tienen:

he was a true Englishman about his breakfast – he had to have it; he’d cave in without it, and if you told him that these Continental chaps could get through half the morning’s work he did on a roll and a cup of coffee – you simply didn’t know what you were talking about (*Ibid.*).

Su esnobismo y falsa superioridad anglosajona se desprenden de sus palabras, así como su carácter despreciativo al referirse al continente.

Frente a la corrupción de los adultos, Mansfield sugiere la separación de los dos mundos, adulto e infantil, como ya ocurriera en “Sun and Moon”. El mundo del interior de la casa es el adulto; el exterior es el infantil. El primero es descrito como “cosy”, “red”, “little crib”, “good fire” (*Ibid.*: 649), sugiriendo varias ideas: las limitaciones físicas de las cuatro paredes de una casa pequeña, lo cual sugiere la visión limitada y equívoca de los adultos que no ven más allá de las muros del hogar, como de hecho se desprende de su prohibición al niño a mirar por la ventana; por otro lado, el fuego y el

calor del interior sugieren un camino fácil, puesto que la corrupción y el mal son más accesibles que la vida sacrificada del buen cristiano. Así, el exterior de la casa, ámbito al que pertenece el niño, como demuestra al final con su conversión en pájaro, es descrito como vacío, frío y gris, imagen que se repite varias veces a lo largo del relato: “cold, empty garden” (Ibid.: 649); “grey frozen grass” (Ibid.: 651, 652). Deducimos, pues, que la vida de los marginados, en este caso los niños, es difícil, solitaria y tortuosa, como la propia existencia del Mesías, pero la recompensa es también mayor. Es aquí cuando la autora comienza a sugerir la superioridad de la figura infantil mediante su asociación con rasgos de Jesucristo y su presentación del pequeño B. como una reencarnación de éste.

La historia, por tanto, recurre a la figura mesiánica de Cristo para, en tan sólo unas páginas, reproducir la vida y muerte del Hijo de Dios personificado en el pequeño B. Mansfield recurre a una figura conocida por todos y, así, se vale del poder de esta imagen para reivindicar el valor de los niños y de sus percepciones únicas sobre aspectos transcendentales de la vida, frente a las figuras decrépitas de los adultos. A través de la imagen de Cristo, reivindica la fuerza de todo lo marginal. Esto es lo que ocurre con Jesús: Él es el Hijo de Dios; sin embargo, la sociedad en la que vive no es capaz de captar este valor y sus dones sobrenaturales, percibiéndolo como un pobre diablo sin orígenes ni destino. Lo mismo se puede decir de la figura del niño y de todos los valores que conlleva: los adultos, quienes gozan del poder, marginan la mentalidad infantil y, con ello, todo un mundo nuevo de valiosas percepciones, como ocurre con la marginación de la literatura escrita por mujeres, sobre niños o que utiliza un género “marginal” como el relato corto. Mansfield reivindica estos valores con su referencia intertextual a Jesucristo.

Para insistir en esta aparente pequeñez y marginalidad del pequeño B., éste es frecuentemente comparado con diferentes mascotas, algo que ocurría también en “Sun and Moon”. Su descripción como un niño frágil y vulnerable favorece su comparación con toda clase de pequeños animales indefensos: “He was no fat little trot, no dumpling, no firm little pudding. He was undersized for his age, with legs like macaroni, tiny claws, soft, soft hair that felt like mouse” (Ibid.: 650). En este mismo pasaje se le compara con un ratón y un pájaro (“tiny claws”). Esta referencia anticipa su futura conversión en gorrión y su naturaleza espiritual. De hecho, unas líneas antes, es descrito como “perch[ing]” entre los padres, verbo que nos conduce a la imagen de un ave. Además, hacia el final del relato es aludido por los padres como “my pet” o “little dog” (Ibid.: 652).

Para marcar la intertextualidad bíblica, aparecen ciertos motivos que recuerdan la labor del Mesías. Uno de los más significativos es el rito de la comunión cristiana, aunque en este relato se sustituye el pan que se convierte en la hostia sagrada por un huevo. Este elemento sirve de hilo conductor en el relato, siendo mencionado cinco veces a lo largo del mismo. La conexión de los huevos con el gorrión en que se convertirá el pequeño B. al final del cuento es inevitable, siendo aquéllos el punto de partida necesario para la existencia de estas aves. Puesto que el pequeño B. se convierte en una de ellas, resulta significativo que sus padres lo obliguen a desayunar huevos, lo cual conllevaría cierto acto de canibalismo que se repite en el cuento “The Juniper Tree”, que analizamos más adelante. Al principio se nos describe al pequeño B. como “tapping the top of a soft-boiled egg” (Ibid.: 649). Se dispone a comerse este huevo, pero no se trata de un huevo duro, sino pasado por agua. Parece que el niño está cuestionando su personalidad, enfrentándose con sus verdaderos orígenes “espirituales”, asociación a la que nos conduce, según veremos, la imagen del gorrión. La yema no está totalmente cocinada, como si aún existiese alguna posibilidad de que la esencia que encierra el huevo pudiese materializarse; es decir, el renacer del pequeño B. a su verdadera identidad espiritual. Este acto metafórico de canibalismo que supone comerse el huevo conectaría con el acto de la comunión cristiana, donde, al comernos el cuerpo de Cristo, participamos de sus valores y nos fundimos con Él, del mismo modo que si el pequeño B. se come el huevo se fundirá con la naturaleza espiritual de las aves. No olvidemos que éste es también un símbolo de la Pascua y, por tanto, de la Resurrección.

Más adelante, el pequeño hace una pregunta que parece ser la clave del relato, pero que queda sin responder, siguiendo la táctica dilatoria de Mansfield: “‘Why aren’t there two kinds of eggs?’ said Little B. ‘Why aren’t there little eggs for children and big eggs like what this one is for grown-ups?’” (Ibid.: 650). La autora, a través de esta figura infantil, critica la marginalidad de los niños, que acaban siendo incluidos en el sistema dominante de los adultos y obligados a seguir el canon, a la par que sus vicisitudes son ignoradas, como la pregunta del pequeño B., a la que los padres no contestan. Como ocurriera en “Sun and Moon”, y también en “The Juniper Tree”, los padres incitan al niño al canibalismo metafórico que hemos explicado: “‘Get on with your breakfast like a good boy, do,’ said his mother, and his father said, ‘You stick to the egg, old man, and look sharp about it.’” (Ibid.: 651). Los adultos, en su línea corruptora, obligan al pequeño a devorar el elemento germinal de su propia vida, su naturaleza espiritual. Se puede interpretar, por tanto, que los mayores incitan al niño a participar en el mundo corrupto

en el que viven, marcado por los instintos primarios (como la obsesión por la comida) y, por ello, lo incitan a comerse el huevo para así acabar con su deseo espiritual, simbolizado por su conversión en ave. Al final lo consiguen y el pequeño se come el huevo: “Little B., his egg finished, got down, took his bread and marmalade to eat at the window” (Ibid.).

Sin embargo, este acto de canibalismo tiene connotaciones religiosas y nos conduce al rito de la comunión. La intención corrupta de los padres fracasa. Además de recordarnos al mito del Ave Fénix, que renace de sus propias cenizas, el niño, al comerse el germen de su origen y de su raza espiritual, ejecuta la misma acción que los cristianos al comerse el cuerpo de Cristo: se funde con las aves y comparte sus valores sobre-humanos. Por ello, justo después de terminar el huevo, se acerca a la ventana para contemplar los gorriones de los que ya forma parte. De hecho, se lleva consigo pan y mermelada, pero, tras la prohibición del padre por acercarse a estas aves, el niño desobedece y “drop[s] his bread and marmalade inside the china flower-pot in front of the window” (Ibid.). Esta acción resulta significativa porque Little B. renuncia al materialismo de sus padres, representado por la comida, y se suma al hambre física de los gorriones y a su saciedad espiritual.

Estas dos imágenes del gorrión y el huevo gozan de una tradición dentro del cuento de hadas. Así, el vuelo de las aves se ha asociado siempre con la naturaleza espiritual del ser humano, que trasciende las limitaciones y apegos materiales del cuerpo (Rousseau, 1994: 28, 33; Cooper, 1998: 139), a la par que la conversión en pájaro es uno de los motivos más recurrentes en el cuento de hadas (Cooper, Ibid.: 11, 133). A su vez, el huevo es uno de los símbolos tradicionales de la totalidad del ser. Von Franz (1980: 224) explica que éste simboliza un nuevo germen, una nueva posibilidad de vida, representando el comienzo del mundo y adquiriendo la dignidad de un principio cósmico, puesto que, en muchos mitos sobre la creación del mundo, como el hindú, éste surgió de un huevo, y en alquimia, este elemento se equipara a la piedra filosofal porque, en opinión de los alquimistas, contiene en sí mismo todos los ingredientes necesarios. Por tanto, como concluye von Franz (Ibid.), “it symbolizes the innermost nucleus of the individual, the Self, to which we cannot add or take away”. Al comulgar con este huevo y convertirse en un ave, el pequeño B. parece haber encontrado la esencia del ser humano. No obstante, el hecho de que el relato quede inconcluso apunta a que la autora no desvela el secreto, por lo que nunca sabremos si lo sublime postmodernista existe o no. Mansfield vuelve a dejar su pregunta sin respuesta.

Esta imagen de los gorriones también adquiere un significado relevante en el contexto del *Nuevo Testamento* para enfatizar la resurrección del pequeño B. en consonancia con la del Mesías. En San Mateo 10, 28-29, Cristo habla de la diferencia entre cuerpo y alma y del carácter imperecedero de esta última, ejemplificándolo con la referencia a los gorriones que epitomizan la ascensión del alma. De igual modo, el pequeño B. representa el espíritu frente al cuerpo, representado éste por el apego material de los padres a la comida. En este contexto, la elección de Mansfield del gorrión como vehículo de transformación del niño marca el escapismo del mundo material, refiriéndose a la libertad tradicionalmente atribuida a los gorriones, frente, por ejemplo, los canarios u otras aves de carácter doméstico que, a menudo, simbolizan aprisionamiento (piénsese, por ejemplo, en la protagonista del relato “The Canary”). Como estos pájaros nómadas, el pequeño B. vuela lejos, sin rumbo fijo y sin ningún lazo que lo ate a un mundo pragmático cuya naturaleza le repele.

Aparte de las influencias bíblicas en este relato, Mansfield recurre a la intertextualidad de otro cuento de los hermanos Grimm, “The Juniper Tree”. En esta historia un hombre pierde a su esposa y se casa de nuevo. Él trae consigo un hijo de su anterior matrimonio y su nueva mujer, una hija. Los pequeños se llevan bien pero la madrastra odia al niño porque quiere toda la herencia para su hija. Un día, mientras el padre está trabajando, la malvada mujer pide al niño que le alcance una manzana de un gran arcón y le corta la cabeza con la tapadera. Una vez muerto, lo corta en pedazos y hace un cocido con su carne, que luego da de comer al padre. La hija entierra sus huesos junto al enebro, que da título al relato, y de él surge un pájaro que repite sin cesar esta historia. Con su melodía, esta ave encanta a la gente que lo oye. A cambio de sus notas musicales, demanda regalos de estas personas: una cadena de oro, un par de zapatos rojos y una piedra de molino. Tras conseguir estos objetos, canta sobre la casa del padre, lanzando a éste la cadena de oro, los zapatos a su hermanastra, y la piedra a su madrastra, a la que mata. Tras acabar con ella, se convierte de nuevo en niño y los tres viven felices.

Mansfield vuelve a hacer gala de su estilo indirecto y sutil, de tal forma que, aunque la historia está claramente narrada desde el punto de vista de los padres, nuestra complicidad vuela hacia el pequeño B. Con ello, aunque la autora insiste en que la heteroglosia de su relato se decanta aparentemente a favor del discurso adulto, en realidad defiende la validez del discurso infantil y marginado al que deberíamos prestar más atención. Así, en el relato, dominado por la percepción adulta, encontramos un claro ejemplo de la filtración de la opinión de los padres en su descripción física, que

estudiábamos anteriormente. Sin embargo, donde se aprecia con más nitidez es en la siguiente percepción: “‘Mother,’ he whispered. ‘Look at the little boys. They’re not sparrows, Mother!’ But nobody noticed his nonsense” (Ibid.: 652). La fantasía y el mundo espiritual del niño son considerados una tontería por la voz narrativa, lo que deja translucir el punto de vista adulto y materialista de los padres.

Mansfield consigue que nos identifiquemos con el niño, aunque el final no deja de ser pesimista: a pesar del castigo de los padres, la corrupción continuará existiendo, puesto que las mentes privilegiadas y visionarias, como la del pequeño B., desaparecen de este mundo, “out of sight – out of call”, al quedárseles pequeño. Pero aquí continúa dominando la mentalidad filistina del patriarcado, que no valora la sensibilidad de figuras marginales como la infantil. Por tanto, su crítica es mordaz y, para marcar la ubicuidad de estos valores patriarcales dominantes, recurre a personajes planos que constituyen meros estereotipos, pues ni siquiera tienen un nombre propio: El señor B., la señora B. y el pequeño B. El monolitismo patriarcal lo sugieren los nombres, que no admiten variación: todos, sistemáticamente, se llaman B. En este espacio patriarcal no hay lugar para la variedad, pues todo ha de ajustarse a los cánones establecidos.

Por tanto, invirtiendo la jerarquía que supone la heteroglosia y trascendiendo la ubicuidad adulta que domina el relato, Mansfield insiste en la superioridad mesiánica de las figuras marginales a través de la capacidad visionaria que atribuye al pequeño B., rasgo que extrae del cuento de los hermanos Grimm. Tanto éste como el de Mansfield se centran en la grandeza de los ojos de los pequeños. Así, el pájaro en que se convierte el niño en “The Juniper Tree” parece de oro, enfatizando sus orígenes divinos, y “his eyes shone like stars in his head” (Grimm, 2002b: parr. 42). Sus ojos están dotados de un poder especial que les permite ver más allá de lo cotidiano. Lo mismo ocurre con el pequeño B. que, aunque es de constitución débil y parece perdido en su propio mundo, se caracteriza por tener “big wide-open eyes” (CS: 650), capaz de percibir todo un mundo que sus padres no alcanzan a vislumbrar. De hecho, resulta significativo que, hablando de un tema de comida, el señor B. califique el asunto como “all a Fake, all a Blind” (Ibid.: 652), de tal forma que esta última palabra nos transmite la idea de su propia falsedad y de la oscuridad espiritual en la que se encuentran él y su esposa, frente a la introspección de su hijo.

A su vez, el canibalismo que supone el asesinato del niño en “The Juniper Tree” y el cocido hecho con su carne que se come el padre, además de recordar al mito de Medea, conecta con el huevo comido por el pequeño B. En este sentido, dicho

canibalismo da paso a la comunión cristiana de la que hemos hablado, puesto que el progenitor, que echa de menos a su hijo, se siente más feliz a medida que se come su carne, como si comulgara con su cuerpo, del mismo modo que los cristianos comulgan con Cristo cada vez que comen la hostia sagrada:

Then he said, "Wife, this food is delicious. Give me some more." And the more he ate the more he wanted, and he said, "Give me some more. You two shall have none of it. It seems to me as if it were all mine." And he ate and ate, throwing all the bones under the table, until he had finished it all (2002: parr. 28).

Siente que ese cocido le pertenece, puesto que es sangre de su sangre y, al tiempo que se lo come, se funde totalmente con el espíritu de su hijo.

Las conexiones bíblicas de este cuento también se encuentran en la descripción de la hija, Marlene, como si fuera la Virgen María. Así, después de que el padre se tome el cocido y lance los huesos debajo de la mesa, "Marlene went to her chest of drawers, took her best silk scarf from the bottom drawer, and gathered all the bones from beneath the table and tied them up in her silk scarf, then carried them outside the door, crying tears of blood" (Ibid.: parr. 29). Esta imagen de la niña derramando lágrimas de sangre evoca a la Virgen mientras contemplaba la ejecución de su hijo, asociada tradicionalmente con la idea de un milagro. También se alude indirectamente a la muerte y resurrección de Jesucristo en "The Juniper Tree", de ahí que Mansfield asocie este cuento con las referencias bíblicas en su relato. Con respecto a la muerte, el niño en este cuento es asesinado violentamente, como el Mesías cristiano. En el cuento de los hermanos Grimm el niño muere con la cabeza cortada (la madrastra "slammed down the lid, and his head flew off, falling among the red apples"; Ibid.: parr. 14). Esta imagen tan llamativa es igualmente sugerida en "A Suburban Fairy Tale" cuando el padre dice a Little B.: "Can't go opening windows, old man. You'd get your head bitten off" (CS: 651). La decapitación metafórica del pequeño B. apunta a la muerte simbólica que sufre el pequeño al pasar de su estado físico al espiritual de los gorriones, y a Mansfield le sirve para marcar la conexión obvia con el cuento de los hermanos Grimm.

Otra imagen de este relato tradicional que, sin duda, lo liga al cuento de Mansfield es la resurrección del niño en forma de pájaro, al igual que el pequeño B. se convierte en un gorrión, con la diferencia de que en el cuento de los Grimm el niño resucita al final para recuperar su forma humana, más en consonancia con el final feliz de un cuento de hadas, mientras que en el relato de Mansfield, al igual que en la Biblia, el

niño resucita en forma de pájaro, como símbolo de la resurrección de su alma, no de su cuerpo. A su vez, enfatizando la idea de crimen, los hermanos Grimm utilizan sonidos onomatopéyicos para reproducir el sonido de un corte seco (“chip-chop, chip-chop, chip-chop” o “clickety-clack, clickety-clack, clickety-clack”, Grimm, 2002b: parr. 48), que Mansfield retoma en su imagen de los cuchillos y las onomatopeyas que emplea: “*Cheek-a-cheep-cheep-cheek*” (CS: 651, 652).

No obstante, existe una gran diferencia entre este cuento de los hermanos Grimm y el de Mansfield. “The Juniper Tree”, muy en consonancia con la estructura del típico cuento de hadas, presenta una clara conclusión con una no menos clara moraleja, en línea con el aleccionamiento moral de estos cuentos: la madrastra y sus maldades son duramente castigadas con su muerte al final del relato. De hecho, no solamente es castigada con la muerte, sino mucho peor, con el sufrimiento eterno, puesto que las referencias al infierno son más que evidentes, cuando ella misma afirma: “I feel as if the whole house were shaking and on fire” (Grimm, 2002b: parr. 84), “I wish I were a thousand fathoms beneath the earth” (Ibid.: parr. 90), o cuando se dice que “her hair [was] standing up like flames of fire” (Ibid.: parr. 99), esta última descripción sugiriendo, incluso, la terrorífica imagen de Medusa. Este mismo castigo es el que recibiera la bruja de “Hansel y Gretel”, que muere ardiendo en el horno, también con claras reminiscencias del infierno. Mientras tanto, el resto de personajes viven felices, lo cual supone el típico final del cuento de hadas.

Por el contrario, en el relato de Mansfield la conclusión es más ambigua y compleja. Los padres son castigados no con la muerte, sino con la pérdida de su hijo, percatándose de que lo habían estado ignorando siempre. Esta acción incluso los fuerza a abrir la ventana que hasta entonces se negaban a abrir, a intuir, al menos, el mundo de maravillas ocultas de su hijo. La forma de llamarlo, “[o]ld man! Little man!”, corrobora esta idea (CS: 653). A lo largo del relato los padres llaman al pequeño B. “old man” que, aunque una coletilla de uso cotidiano, anticipa la sabiduría del pequeño, diferente a la tradicionalmente aceptada por la sociedad patriarcal. Aquí, sin embargo, los padres parecen apreciar su valor, sobre todo al llamarlo “little man”, pues reconocen su madurez, aunque ésta se encuentre encerrada en el cuerpo de un niño. En cuanto al pequeño B., no sabemos a dónde se dirige realmente, al cielo o a una dimensión desconocida. Sólo se nos dice que él y los demás gorriones “flew – out of sight – out of call” (Ibid.). De este modo, la autora deja a nuestra elección la interpretación del segundo nivel de la heteroglosia de su texto, insistiendo en nuestro papel activo.

### 3.3.2.3. *“The Tiredness of Rosabel”*: pastiche de la novela sentimental y “Cenicienta”

Otro cuento tradicional del que Mansfield se nutre intertextualmente para llevar a cabo su labor subversiva es “Cenicienta”. La autora parte de este cuento popular para criticar de forma despiadada la novela sentimental. Puesto que el pastiche de este género literario y su efecto nocivo para las mujeres constituyen un eje central en la narrativa de Mansfield, dedicamos el capítulo siguiente al análisis específico de este aspecto, anticipando su importancia en nuestro estudio de la subversión del cuento de “Cenicienta” en el presente apartado. Hemos de aclarar que, siguiendo la terminología de Genette (1989), en “The Tiredness of Rosabel” Mansfield realiza dos acciones intertextuales: por un lado, la parodia específica de un hipotexto concreto, el cuento de Cenicienta; por otro, el pastiche del género de la novela sentimental. Por tanto, en este relato Mansfield reproduce irónicamente una serie de estereotipos propios de dichas novelas para aludir, finalmente, al cuento que se puede alzar como epítome de este género, “La Cenicienta”. De hecho, la labor subversiva que Mansfield lleva a cabo con el cuento de hadas se puede equiparar a la que realizará en su pastiche de la novela sentimental, ya que, como reconoce Warner (1995: xii-xiii), existe una clara vinculación entre el cuento de hadas y el romance como géneros “femeninos”, ambos considerados como “definitely girly” y carentes de fibra intelectual y, posiblemente, moral. Mansfield parte de este estigma en ambos géneros para utilizarlos con su carcasa de aparente trivialidad y delicadeza femenina, que oculta, sin embargo, una fuerza subversiva y crítica desmesurada.

La protagonista, Rosabel, tras observar cómo una joven devora ávidamente una novela sentimental en el autobús, fantasea con que uno de sus clientes en la tienda de sombreros donde trabaja abandona a su novia y se enamora de ella, convirtiéndola en una famosa princesa. Este argumento recuerda directamente al de Cenicienta, si bien el elemento conector no es un zapato de cristal, sino un sombrero. La protagonista intenta reproducir el modelo de Cenicienta y, por tanto, representa el receptáculo perfecto de los valores románticos. Sin embargo, el final del cuento no es el esperado, pues Rosabel es consciente de que todo ha sido un sueño, despertando sola y muerta de frío en su habitación.

Con respecto al diseño funcional del relato, al igual que hiciera en el que hemos analizado anteriormente, Mansfield se decanta por una estructura dicotómica que refleja la existencia de una doble lectura en este cuento, más concretamente, de dos historias paralelas, que constituyen juntas el relato. Su intención será denunciar el efecto nocivo

de la novela sentimental sobre la mente femenina, como veremos más adelante. Por tanto, la estructura se puede sintetizar de la siguiente forma:

$$\alpha? a1 \downarrow a2 (K \uparrow \downarrow W) K? W?$$

Mansfield vuelve a hacer gala de su estilo modernista y comienza *in medias res*, sin exponer explícitamente la situación inicial ( $\alpha?$ ), sino que alude directamente a la protagonista por su nombre y nos da breves pinceladas sobre su ocupación como vendedora en una tienda de sombreros y su precaria situación económica. A continuación, aparece la típica carencia (a) que constituye el móvil del cuento: el sentimentalismo de la joven y su anhelo por encontrar un hombre que la conforte y la ame, siguiendo el prototipo transmitido por la novela sentimental. Mansfield, una vez más, vuelve a alterar el esquema del cuento tradicional, pues la joven no se marcha de casa en busca de su objeto de deseo, sino que regresa a ella tras su día de trabajo ( $\downarrow$ ), al contrario que, por ejemplo, Cenicienta, que abandona su casa para asistir a la fiesta organizada por el príncipe. No obstante, esta alteración de la estructura se explica porque, como hemos dicho, existen dos historias paralelas en este relato: por un lado la historia realista de Rosabel y su rutinario día de trabajo; por otro, la historia fantástica que esta joven reproduce en su mente, imaginando que conoce a un príncipe y se casa con él. Es en esta segunda historia donde encontraremos una estructura más cercana al cuento tradicional, concretamente al de Cenicienta.

A partir del regreso de Rosabel a casa, y su consiguiente asociación con una narrativa doméstica y carente de acción, comienza la segunda estructura que incluimos entre paréntesis. De nuevo una carencia ( $a2$ ) desencadena la trama, que coincide con la primera carencia que distinguíamos: Rosabel se enamora del cliente que compra un sombrero en su tienda, lo desea fervientemente y éste se convierte en el príncipe protagonista de su sueño. Resulta significativo que esta carencia acontezca en la vida real y que, cuando la joven empieza a soñar, dicho vacío sea cubierto (K), pues Rosabel comienza su fantasía montada junto al joven en su coche de vuelta a casa. Con ello, Mansfield insistirá en el carácter engañoso de los sueños frente a la cruel realidad. Tras satisfacer su carencia en el sueño, el relato sigue la estructura del cuento, concretamente de Cenicienta, pues la joven abandona la casa para asistir a la fiesta de palacio organizada por el joven, convertido en príncipe ( $\uparrow$ ) y, tras ser la dama más deslumbrante

de la noche, regresa a su hogar, al igual que Cenicienta (↓). El final de esta historia imaginaria es el tradicional matrimonio feliz del cuento de hadas (W), pues Rosabel y su príncipe inventado acaban casándose en St. George (CS: 518).

Si el relato hubiese concluido aquí, habría seguido la estructura del cuento de hadas tradicional. Sin embargo, la intención de Mansfield es claramente subversiva. Se cierra este cuento secundario y la autora retoma el cuento principal y real: la verdadera vida de la protagonista que, al despertar completamente sola y helada de frío, no ve su carencia inicial satisfecha, sino aumentada, por lo que la historia acaba rodeada de un halo de negatividad impropio del cuento de hadas (K? W?). Con esta doble estructura, la autora recurre, de nuevo, a la heteroglosia típica de sus relatos, donde dos voces interaccionan, aunque una de ellas siempre es privilegiada frente a la otra. En este caso, la voz favorecida será la del patriarcado, que representa la cruda realidad para las mujeres. Este privilegio acontece sólo a un nivel superficial, porque, de fondo, la autora siempre se pone de parte del discurso marginal que supone una subversión implícita, según veremos en nuestro análisis de este relato.

Antes de centrarnos en la intertextualidad del cuento de “Cenicienta”, comenzamos analizando la crítica general que Mansfield hace de la novela sentimental y su efecto nocivo sobre las mujeres.<sup>8</sup> Por el momento, nos limitamos a anticipar la manera en que la autora emplea el pastiche de este género en relación con el cuento de “Cenicienta”. Este análisis, por tanto, nos servirá para concluir nuestro estudio de la intertextualidad del cuento de hadas en Mansfield, así como de hilo conductor para introducir su pastiche de la novela sentimental en el próximo capítulo. El primer elemento sentimental recurrente a lo largo de este cuento es la violeta. Esta flor aparece con frecuencia en la narrativa de Mansfield con un significado constante, pues representa el olor embriagador, ineludible y finalmente opresivo del romanticismo para las mujeres.<sup>9</sup> Soñar y fantasear son acciones tradicionalmente atribuidas a la imaginación femenina, frente a la racionalidad demandada de los varones. Ese papel tan tentador para las mujeres como el perfume de las violetas puede llegar a convertirse en una carga inaguantable, actuando como una droga que las conduce a perder el sentido de la realidad, similar al mareo que puede provocar el olor tan intenso de la violeta.

---

<sup>8</sup> Para conocer los rasgos típicos de este tipo de novela que Mansfield parodia y su labor subversiva en este género, ver el capítulo siguiente.

<sup>9</sup> Ver nuestro análisis de los relatos “Violet”, “Weak Heart” y “Pictures” en el Capítulo V, donde esta flor aparece como un elemento recurrente representando la opresión femenina.

La historia comienza cuando su protagonista prefiere renunciar a su comida y gastar el poco dinero que tiene en la compra de un ramo de violetas: “At the corner of Oxford Circus Rosabel bought a bunch of violets, and that was practically the reason why she had so little tea – for a scone and a boiled egg and a cup of cocoa at Lyons are not ample sufficiency after a hard day’s work in a millinery establishment” (Ibid.: 513). Con estas palabras descubrimos, en primer lugar, el nivel económico de la protagonista, que trabaja como dependienta en una tienda de sombreros. Con esta información, Mansfield aprovecha para introducir otra imagen estereotípica de la literatura victoriana y la novela sentimental: la pequeña tienda de sombreros. La autora enfatiza el idealismo de Rosabel al preferir la belleza y el olor embriagador de las violetas frente a la necesidad práctica de alimentarse, por lo que empezamos a intuir que este tipo de heroínas pierden el sentido de la realidad al dejarse llevar por los extremos valores idealistas de la narrativa femenina que leen.

Descubrimos, igualmente, que los hombres, en concreto el poderoso aparato patriarcal, incitan a las mujeres a adoptar el rol idealista y soñador de este tipo de relatos. Así, es el joven del que se enamora Rosabel a primera vista, otro elemento de la novela sentimental, quien le dice en su sueño: “‘It is as you always should be,’ said Harry, ‘with your hands full of violets’” (Ibid.: 517), e incluso es el chico quien le compra “great sprays of Parma violets, fill[ing] her hands with them” (Ibid.). Ante los ojos de este joven, la asociación de la imagen de la mujer con las violetas parece completamente natural. Es entonces cuando Mansfield vuelve a mencionar el efecto embriagador del perfume de estas flores: “And then home again in the dusk, and the scent of the Parma violets seemed to drench the air with their sweetness” (Ibid.). La conexión de las violetas con el atardecer podría significar que esta ideología envolvente mantiene a las mujeres en la más absoluta oscuridad, perdidas en un abismo, condenadas a llevar una vida cíclica, desterradas de la escena pública y recluidas eternamente en el ámbito doméstico (“and then home again”).

El pastiche del género literario que Mansfield lleva a cabo en este relato se muestra claramente desde el primer momento cuando, al subir Rosabel al autobús, observa a una joven leyendo una novela de estas características: “She sat next to a girl very much her own age who was reading *Anna Lombard* in a cheap, paper-covered edition, and the rain had tear-spattered the pages” (Ibid.: 513). Las palabras seleccionadas por Mansfield para describir esta escena empiezan a delatar la postura crítica de la autora con respecto a este tipo de literatura. En primer lugar, parece que

estas novelas atraen fundamentalmente a jóvenes inmaduras, como la chica que está leyendo el libro en el autobús y la propia Rosabel, que tienen más o menos la misma edad. La puntualización de que esta novela está encuadrada en una edición “barata” sugiere la opinión que esta literatura, dirigida a las mujeres, merece a numerosos/as críticos/as y autores/as, entre ellos/as la propia Mansfield. La autora de *Anna Lombard* es la escritora victoriana Victoria Cross, caracterizada por producir novelas sentimentales. Asimismo, la elección del verbo compuesto “*tear-spatter*” denota el sentimentalismo desmesurado tradicionalmente vigente en este tipo de escritura.

La estrategia de Mansfield consiste en hacernos creer que la protagonista repele este tipo de novelas y se muestra contraria a su sentimentalismo barato, cuando al principio del relato sale súbitamente del autobús y deja a la joven leyendo su novela con claros síntomas de agobio (“she felt almost stifled”; Ibid.: 514). Sin embargo, más adelante, comprobamos que Rosabel participa también de este romanticismo extremo. Mansfield critica la interiorización femenina del romanticismo victoriano cuando afirma que Rosabel “glanced at the book which the girl read so *earnestly*, mouthing the words in a way that Rosabel detested, licking her first finger and thumb each time that she turned the page” (énfasis añadido; Ibid.: 513). Este extracto muestra la avidez con que las mujeres devoran esta literatura y el adverbio marcado indica, a su vez, la seriedad con que éstas se toman los valores románticos transmitidos por dichas novelas. Dicho adverbio nos recuerda a la obra de teatro de Oscar Wilde, a quien Mansfield admiraba y concebía como mentor, *The Importance of Being Earnest*, donde, curiosamente, este escritor critica los estereotipos melodramáticos, poniendo de manifiesto la importancia que tenía para los victorianos mantener las apariencias, entre ellas las de las mujeres de acuerdo con los valores idealistas de esta literatura. “Earnest” era una palabra muy de moda en la década de 1890 para referirse a la seriedad de los valores victorianos sobre la apariencia social, que tanto Wilde como Mansfield parodian.

Tras aclarar la enorme influencia de esta literatura entre el público femenino, Mansfield insiste en el automatismo de las mujeres, que repiten compulsiva y mecánicamente los valores promulgados por esta literatura sentimental. Al hablar de la novela que la joven lee en el autobús, Mansfield menciona un par de elementos que constituyen la típica atmósfera de una novela de estas características; a saber, “a hot voluptuous night, a band playing, and a girl with lovely, white shoulders” (Ibid.: 513-4). Rosabel lee de pasada estos elementos mientras mira de reojo a la muchacha. Para insistir en el poder que este tipo de literatura ejerce sobre las jóvenes, la autora utiliza estos mismos

elementos en el sueño que tiene Rosabel, denotando, así, la facilidad con que se quedan grabados en la mente de las mujeres, como si se tratase de un esquema que ya forma parte de su percepción vital. Por ello, mientras sueña con su príncipe azul, Rosabel repite mecánicamente los varios elementos que leyera en la novela de la joven del autobús: “Yes, it was a voluptuous night, a band playing, and *her* lovely white shoulders ...” (Ibid.: 518). Esta repetición exacta y la rigidez con que Rosabel reproduce las palabras nos conducen a pensar en el efecto hipnótico de una secta que acaba imponiendo sus valores a los adeptos hasta el extremo de que pierden su personalidad y se limitan a reproducir actitudes como papagayos.

Aclarados este pastiche y crítica despiadada contra la novela sentimental, nos centramos en la parodia específica del cuento de “La Cenicienta”, que representa el típico ejemplo de cuento sentimental dirigido a potenciar este valor en las mujeres. Tomando como modelo a Cenicienta, Mansfield llama la atención sobre la incapacidad de las mujeres para expresar sus propios deseos, frente a la necesidad de mantener una apariencia pura y virginal incentivada por la literatura sentimental. En el cuento de “Cenicienta”, la madre de la protagonista, antes de morir, le insiste que permanezca “pious and good, and then our dear God will always protect you” (Grimm, 2002c: parr. 1). Esta misma actitud es la que presenta la madre del cuento “The Juniper Tree”, descrita como “a beautiful and pious wife [who] prayed for [the family] day and night” (Grimm, 2002b: parr. 1). De este modo, siguiendo el modelo tradicional al que pertenece, Cenicienta se muestra humilde y servicial todo el tiempo, sin verbalizar sus deseos y siempre al servicio de los demás, por lo que acaba siendo recompensada con un buen esposo.

Este tipo de narrativas transmiten la idea de que, siguiendo el modelo aquiescente de Cenicienta y no reivindicando valores y deseos personales, las jóvenes acabarán encontrando el marido perfecto. La sabiduría y maldad de las hermanastras es castigada con la ceguera, pues al final del relato unos pájaros les extraen los ojos, mientras que Cenicienta logra ver la luz, que se traduce en el matrimonio, según la visión patriarcal. Dentro de este sistema sólo tienen cabida las mujeres sumisas que, como en la fe cristiana, acaban encontrando su recompensa, mientras que aquellas que tratan de demostrar su valía aparecen como malvadas, siendo éste el caso de las hermanastras de Cenicienta o la madrastra en “The Juniper Tree”.

Rosabel desea fervientemente el contacto físico con el joven que conoce en la sombrerería (“if those slim hands could rest one moment ... the luck of that girl!”; CS:

516) y, sin embargo, cuando éste se dirige a ella celebrando su belleza, la chica se muestra fría y distante, haciendo gala de la pureza virginal demandada por las novelas románticas. Mansfield critica la falta de voluntad de las mujeres, que acaban perdiendo cualquier vestigio de iniciativa ante los hombres, a quienes piden constantemente opinión sobre cómo hacer las cosas. Un claro ejemplo lo encontramos cuando, al entrar una pareja en la tienda de sombreros, la joven pregunta absurdamente a su compañero: “What is exactly that I want, Harry?”, y él responde: “You must have a black hat” (Ibid.: 515). La chica le pregunta acerca de su propio deseo, que ella mejor que nadie debería saber, mientras que él responde con un verbo modal de obligación, ordenándole lo que debe comprarse, sin dejar lugar alguno a lo que ella realmente quiera. Parece ser que este anhelo femenino ha sido apagado por completo al vivir en un régimen en el que las mujeres no pueden expresarse abiertamente.

“The Tiredness of Rosabel” está plagado de referencias al cuento de “Cenicienta”. Ya al principio, y contrastando con el ambiente realista y gris que le rodea, Rosabel sueña con una atmósfera propia de cuento de hadas que, más adelante, se materializa como el de “Cenicienta”: “Rosabel looked out of the windows; the street was blurred and misty, but light striking on the panes turned their dullness to opal and silver, and the jewellers’ shops seen through this, were fairy palaces” (Ibid.: 513). De este modo, cuando la joven fantasea con su príncipe azul, el resultado es una situación similar a la de Cenicienta:

A fire in her bedroom, too, and her beautiful, shining dress spread on the bed – white tulle over silver, silver shoes, silver scarf, a little silver fan. Rosabel knew that she was the most famous woman at the ball that night; men paid her homage, a foreign Prince desired to be presented to this English wonder (Ibid.: 517-8).

El fuego y la chimenea recuerdan la ocupación de Cenicienta: limpiar la casa, concretamente las cenizas de la chimenea, de ahí su nombre. Además, la referencia constante a la plata, incluso repetida dos veces al calificar los zapatos, alude, por un lado, al color gris de las cenizas y del nombre de Cenicienta y, por otro, a la asociación con el color de la luna y con la idea de que todo lo que acontece a Cenicienta y a Rosabel es un sueño, un espejismo como la luz mortecina y plateada de la luna que, a medianoche, se difuminará.

La diferencia más notable es que en Cenicienta el sueño se hace realidad, mientras que en Rosabel no pasa de ser una quimera. La luz de la luna es artificial, tan sólo la proyección del sol, o elemento masculino, de tal manera que el romanticismo

femenino no es más que un espejismo que se acabará disipando con la llegada de la luz del día. De este modo, el sueño fantástico de Rosabel contrasta con su duro despertar a la realidad:

Presently the cold fingers of dawn closed over her uncovered hand; grey light flooded the dull room. Rosabel shivered, drew a little gasping breath, sat up. And because her heritage was that tragic optimism, which is all too often the only heritage of youth, still half asleep, she smiled, with a little nervous tremor round her mouth (Ibid.: 519).

El amanecer se asocia con el poder del patriarcado frente al idealismo femenino, representado por la luna y su luz quimérica. El poder del primero es personificado, enfatizando su fuerza al emplearse una sinécdoque para marcar la mano, incluso los dedos, que, además, son gélidos y se aferran a la mano de Rosabel. Este poder ulterior se asemeja a la figura de la muerte, puesto que, en realidad, esta ideología conduce a las mujeres a una muerte en vida. El color gris y mortecino que inunda la habitación en penumbra también nos da una idea del pesimismo reinante. La protagonista se ve forzada a hacer frente a la situación (“sat up”), y despertar de ese sueño inocente, puesto que no le queda otra alternativa dada la cruel realidad que la rodea. Es aquí cuando Mansfield, casi directamente, alude a la herencia ideológica del patriarcado sobre las mujeres, un optimismo trágico. Como dice la voz narradora, es éste “too often the only heritage of youth”, y no sólo de las jóvenes, sino también de las mayores, como veremos en la protagonista de “Pictures” en el capítulo siguiente. Se trata de una herencia ineludible que conduce a la autodestrucción de muchas de ellas.

Para destacar la muerte en vida de estas figuras femeninas mediante la imposición de los valores sentimentales, Mansfield recurre a una serie de imágenes a lo largo del relato. Cuando Rosabel regresa a casa tras su encuentro con la chica de la novela en el autobús, las imágenes que observa no pueden ser más concluyentes:

When she stood in the hall and saw the first flight [of stairs] ahead of her and the stuffed albatross head on the landing, glimmering ghost-like in the light of the little gas jet, she almost cried. Well, they had to be faced; it was very like bicycling up a steep hill, but there was not the satisfaction of flying down the other side (Ibid.: 514).

La referencia a un “albatros disecado” de apariencia “fantasmal” alude a la muerte en vida de las mujeres. La figura del albatros nos recuerda al poema de Coleridge (uno de los Románticos que Mansfield admiraba), “Rime of the Ancient Mariner”, donde este pájaro se presenta como un animal de suerte, hasta que el marinero lo mata y comienzan

las desgracias. El único superviviente del barco es descrito como un ser deambulando entre la vida y la muerte, imagen similar a la que Mansfield pretende transmitir en Rosabel. También es significativa la referencia al gas, que simboliza la asfixia de las mujeres en este sistema opresor, mientras que las escaleras podrían significar la vida difícil con la que han de enfrentarse, aceptando valores que no las definen y sin la posibilidad de escapar del sistema: suben a él, pero no se les permite la bajada, o satisfacción de escapar.

El sombrero que una joven compra en la tienda se puede interpretar simbólicamente: “a black hat with a feather that goes right round it and then round your neck and ties in a bow under the chin, and then ends tuck into your belt – a decent-sized feather” (Ibid.: 515). El color negro indica el luto que las mujeres han de lucir por su propia muerte en vida. La pluma, a su vez, se puede asociar al pájaro libre en que estas mujeres anhelan convertirse, aunque este animal alude, más bien, a un ave doméstica, como el canario, sobre todo con la imagen de la pluma enredándose en el cuello de la mujer y atándose en la barbilla, como aprisionándola, o incluso sugiriendo la muerte por asfixia (junto con la referencia anterior al gas). Esta misma visión se repite al final cuando, tras el sueño de Rosabel que demuestra ser evanescente, “she blew out the candle and groped her way into bed, pulling the blankets and grimy ‘honeycomb’ quilt closely round her neck, cuddling down in the darkness” (Ibid.: 518). La idea de oscuridad se enfatiza, como si se tratase de la muerte de Rosabel al despertar a la cruda realidad. El tono sarcástico de Mansfield alcanza una cota elevada cuando sugiere que el adoctrinamiento del patriarcado existe, aunque es demasiado sutil como para que las propias mujeres se den cuenta de él: “just one little sheet of glass between her and the great wet world outside!” (Ibid.: 515). Se trata de una ligera barrera que las separa de su acceso al mundo y a sus propios deseos, tan imperceptible como una fina capa de cristal.

En cualquier caso, Mansfield ofrece la solución para este estado femenino: concienciar a la mujer de que está involucrada en un sistema que la limita. La protagonista del cuento parece estar despertando a esta realidad. El título es significativo de su cansancio con respecto al sistema que la fuerza a vivir en un eterno sueño que no se corresponde con la realidad. La expresión “she became very tired”/ “she was tired” (Ibid.: 518) se repite sistemáticamente tras la exposición del sueño de Rosabel, sugiriendo, con ello, que la joven ya está cansada de espejismos. Su cinismo se muestra también cuando se nos dice que “[t]he real Rosabel, the girl crouched on the floor in the dark, laughed aloud” (Ibid.). La joven se ríe en voz alta de su propio idealismo, pues

parece estar dándose cuenta de la opresión que ejerce sobre ella la literatura sentimental. Sin embargo, la autora acaba insistiendo en la victimización femenina: la interiorización profunda de los valores románticos por parte de las mujeres hace que éstas no lleguen a ser plenamente conscientes de la realidad que les rodea, incluso cuando son confrontadas directamente con ella. Así, al despertar por la mañana, Rosabel está aún medio dormida, e incluso sonrío “with a little tremor round her mouth”, consciente de que algo falla, pero sin llegar a comprender qué es. El resultado final es un grado de confusión muy elevado. Mansfield, por tanto, recurre a la repetición para enfatizar los elementos sentimentales y su efecto hipnótico en las mujeres, y reivindica su concienciación total, necesaria para salir de la situación opresiva en la que se encuentran. Una vez más, encontramos la heteroglosia del relato, con estas dos voces radicalmente opuestas, patriarcado y subversión, que han de ser captadas por el público, de quien se espera un papel activo.

En este relato, Mansfield da un paso adelante con respecto a sus cuentos de *juvenilia*. La carcasa del cuento de hadas tradicional no es tan evidente. El elemento mágico dominante en sus primeros relatos aquí casi ha desaparecido. Con excepción de algunas referencias en el texto que sugieren la atmósfera fantástica de un cuento de hadas, y más concretamente del relato de “Cenicienta” (“fairy palaces”, Ibid.: 513; “Rosabel knew that she was the most famous woman at the ball that night”, “a foreign Prince”, Ibid.: 518), el resto del texto está plagado de alusiones directas a Londres y a la época de Mansfield, que distancian el cuento de hadas tradicional de su localización espacio-temporal abstracta y lo ubican en un eterno cotidiano y próximo: “Oxford Circus”, “Heinz’s Tomato Sauce” (Ibid.: 513), “Westbourne Grove”, “Richmond Road”, “Earl’s Court” (Ibid.: 514), “the Carlton” (Ibid.: 517), “St. George” (Ibid.: 518). Mansfield lleva a cabo una sustitución realista del escenario típico del cuento de hadas, adaptándolo a su tiempo para que la crítica mordaz de su sociedad ejerza un efecto mayor sobre nosotros/as. Sigue la metáfora del espejo que explicaba Bacchilega (1997), donde primero desconstruye el cuento de “Cenicienta”, aludido indirectamente en el sueño de Rosabel, lo reconstruye siguiendo el modelo de su protagonista adaptado a la época moderna, y lo subvierte al concederle un final pesimista, donde la joven está condenada a la soledad y la frustración como resultado de la interiorización de los valores patriarcales imbuidos por la novela sentimental y el cuento de hadas.

### 3.3. Conclusión

Nuestro estudio de la intertextualidad de Mansfield dentro del género del cuento de hadas ha demostrado la importancia del dialogismo en esta autora. Nuestra opinión dista de quienes perciben a Mansfield como un personaje ubicuo en su obra que, lejos de establecer un diálogo con sus personajes, ejercita un monólogo consigo misma.<sup>10</sup> Consideramos, por tanto, que la autora no pone en práctica un monologismo ideológico, que Iris M. Zavala (1993: 262), tras calificar de “discurso caníbal”, define en los siguientes términos:

Monologism displays the “one-sided and limited nature” of a situated perspective, that of the observer, which aims at finalising perception, and can thus not be “corrected” or “augmented” by others’ viewpoints. It expects passive acceptance; the author impulses his/her views of the world on his/her characters and representations [...]. Such texts allow us to distinguish a totalitarian perception of language in use, its degree of ideological determination as well as its dogmatism.

En sus relatos, Mansfield huye de este discurso del monologismo ideológico y practica un claro dialogismo en su interacción con la cultura dominante. Algunos críticos hablan de “polifonía” al referirse a los relatos de esta autora,<sup>11</sup> en tanto que, en la mayoría de los casos, interaccionan diversas voces. En este sentido, existen narrativas donde la interacción de diversos puntos de vista resulta más evidente, como, por ejemplo, “Prelude” o “At the Bay”, donde no hay un figura central, sino que la narrativa salta constantemente de un personaje a otro (Beryl, Kezia, Linda o, en menor medida, el marido de ésta, Stanley), de tal modo que Mansfield recoge diversas ideologías, desde la dominante del patriarcado representada por Stanley, hasta la aquiescencia femenina de Linda y Beryl o la rebeldía utópica de Kezia. No obstante, nuestro estudio en este capítulo se ha centrado en aquellos casos donde encontramos menos personajes, o sólo uno protagonista. En ellos, la autora no se limita a reproducir un único punto de vista limitador y monolítico, sino que juega con dos niveles de significación: el superficial, que normalmente coincide con la perspectiva dominante del patriarcado, y el profundo, donde cuestiona paródicamente los valores dominantes y ofrece una alternativa de cambio.

<sup>10</sup> Ésta es la opinión, por ejemplo, de críticos como H.E. Bates (1941: 126, 130), Frank O’Connor (1963: 134) o Marvin Magalaner (1971: 52).

<sup>11</sup> Harmat (1991: 125) y Marianne Dada-Büchel (1995: 2) hablan de la polifonía en Mansfield, mientras que Boddy-Greer (1988: 169) prefiere el término “multi-personal viewpoint” para referirse al mismo fenómeno en la narrativa de esta escritora.

En nuestra opinión, sin embargo, más que de polifonía hemos hablado de heteroglosia siguiendo los preceptos de Bajtín (1981, 1994a, 1994b), por cuanto se produce un choque entre el discurso “oficial” y el “alternativo”, entre la fuerza centrípeta y la centrífuga en la narrativa de Mansfield. Su obra es heteroglósica, pues, como hemos demostrado en el análisis de sus cuentos en este capítulo, se produce constantemente un choque entre la ideología dominante del patriarcado y del discurso tradicional del cuento de hadas con la voz silenciosa o implícita de la marginalidad, que la autora ilustra indirectamente en estos cuentos, siendo la primera evidente frente a la sugerencia de la segunda. No obstante, la interpretación del concepto de heteroglosia en su ficción resulta ambigua. Por un lado, al igual que Bajtín y, según veremos más adelante, al igual que Kristeva, Mansfield nunca rechaza frontalmente el sistema patriarcal, puesto que se opone a él, pero siempre desde dentro. En este sentido, la fuerza dominante de sus relatos es la patriarcal, mientras que su defensa de la marginalidad siempre está supeditada a dicha fuerza dominante, siendo sugerida pero no claramente mencionada.

Por otro lado, como hemos demostrado en su desconstrucción de los cuentos de hadas tradicionales, Mansfield lleva a cabo un proceso desdogmatizador, invirtiendo los valores canónicos y promoviendo indirectamente el discurso infantil o femenino, con lo cual podríamos interpretar que, en su jerarquía de valores, el discurso silenciado es el dominante. En cualquier caso, independientemente de la interpretación que secundemos, Mansfield nunca impone sus valores en la narración de sus relatos, sino que nos deja que saquemos nuestras propias conclusiones, contribuyendo a nuestra participación activa en el proceso de lectura. Su táctica es ridiculizar sutilmente, tanto que, si somos fervientes seguidores del sistema patriarcal, ni siquiera percibimos el segundo nivel de significado, lo que explica que muchos/as lectores/as y críticos/as conciban su escritura como meramente delicada y femenina. Su heteroglosia, por tanto, resulta clara: no se limita a mostrar diferentes voces, sino que establece una cierta orquestación entre ellas para alcanzar una convivencia, aunque colisión continua, entre dos ideologías: dominante y marginal. Este último elemento lo introduce por medio del proceso carnavalesco que lleva a cabo en sus relatos, donde alcanza una liberación temporal de la verdad dominante a través de un momento de risa, transgresión, sátira y parodia. Siguiendo, por tanto, la opinión de críticos como Mendible (1999: 73), que expresan abiertamente la asociación directa de lo carnavalesco y el postmodernismo, hemos demostrado que Mansfield se acerca, una vez más, a este movimiento en su utilización del proceso

carnavalesco bajtiniano con su constante choque de ideologías que hemos ilustrado en los cuentos de hadas del presente capítulo.

Aclarada esta heteroglosia común a todos sus cuentos de hadas, hemos detectado diferencias significativas entre los cuentos tempranos y maduros de la autora. La primera es que, siguiendo la terminología de Genette (1989) en su tabla de nuestro apartado 2.1., podemos considerar sus relatos tempranos como ejemplos de “transposición” del hipotexto del que parten, en cuanto a que el tono dominante es serio y trágico, mientras que sus relatos maduros, por lo general, son más bien ejemplos de “travestimiento” del hipotexto de partida, puesto que el tono dominante es satírico, si bien la seriedad de su crítica es igualmente ineludible. Así, en sus relatos iniciales su preocupación básica es mostrar el lado oscuro de la infancia, concretamente la soledad del niño y el tema de la muerte, pero todo ello desde el carácter abstracto de los típicos cuentos de hadas. En esta actitud, Mansfield recibe el influjo del mentor de aquel momento, Oscar Wilde, y su proyección decadente y trágica. Sin embargo, en sus relatos más tardíos, el escenario se vuelve más realista y concreto, y su proyección crítica de la sociedad se hace más evidente desde la parodia y la ridiculización del constructivismo del sistema. Por tanto, podemos decir que la parodia como tal juega un papel más significativo en sus relatos tardíos.<sup>12</sup>

Estrechamente relacionadas con este rasgo de abstracción más notable de los relatos iniciales, hemos encontrado otras diferencias dignas de mención entre los relatos tempranos y maduros de esta autora. Partimos del descubrimiento de que Mansfield emplea el cuento de hadas intertextualmente en sus dos etapas con una clara intención subversiva. Sin embargo, hemos encontrado diferencias en su tratamiento. En sus cuentos tempranos, se ciñe fielmente al cuento tradicional como carcasa que recubre sus relatos. Podemos decir, por tanto, que practica, en palabras de Genette, un pastiche del cuento de hadas, recurriendo, como hemos demostrado, a sus rasgos más característicos para utilizarlos subversivamente. Entre ellos, la indeterminación espacio-temporal, o *illus tempus* de von Franz (1982) y, sobre todo, una temática recurrente y una atmósfera fantástica propia del cuento con figuras como enanos, hadas madrinas, objetos mágicos (árboles, violines, etc.). Además, la estructura funcional de estos cuentos, según el modelo de Propp, es mucho más compleja que la de cuentos posteriores y se adecua a la secuenciación propia del cuento tradicional. Esta complejidad se puede observar en las

---

<sup>12</sup> Recordemos que dedicamos el próximo capítulo al estudio de la parodia en Mansfield.

fórmulas que resumen los cuentos tempranos estudiados:  $\alpha a C \uparrow D E F G K \downarrow W?$  (“In Summer”);  $\alpha a A C \uparrow? D E F K W?$  (“A Fairy Tale”);  $\alpha a1 \gamma \eta \theta \delta a2 C \uparrow? D E F a3 K a4 a5 K? W?$  (“The Green Tree”);  $\alpha a1 a2 a3 C \uparrow? K? W?$  (“His Ideal”);  $\alpha a D E F C \uparrow? K? W?$  (“Les Deux Etrangères”). En ellos, la acción cobra una gran importancia en un estadio en el que la autora aún no había evolucionado hacia su modernismo literario, caracterizado éste por una preocupación mayor por la introspección psicológica y el impresionismo literario. Aunque altera en todos ellos el final feliz propio del cuento tradicional, los demás cambios estructurales son mínimos comparados con sus relatos tardíos.

Por el contrario, su producción madura recurre a la carcasa del cuento tradicional, pero sus diferencias con respecto al mismo son más evidentes. En primer lugar, aunque Mansfield sigue utilizando rasgos propios de este género, en sus relatos tardíos existe una parodia más evidente de determinados hipotextos, por lo que podemos hablar más de parodia de un texto que del pastiche de un género, de tal modo que lleva a cabo una re-escritura subversiva de conocidos cuentos de hadas. Frente a la atmósfera mágica que caracteriza sus relatos iniciales, el escenario de sus cuentos más maduros es mucho más realista, de tal modo que Mansfield recurre a la transformación que Propp (1985) denomina “sustitución realista”, y la localización espacio-temporal abstracta de sus cuentos iniciales da paso a una ubicación contemporánea. Ya hemos visto que en “Sun and Moon” el bosque de “Hansel y Gretel” es reducido a la casa lujosa de una familia acomodada; en “A Suburban Fairy Tale” se nos describe una zona residencial británica tras la Primera Guerra Mundial (frente, por ejemplo, a la cabaña de la montaña en “A Fairy Tale”); y en “The Tiredness of Rosabel” el escenario es Londres. Con ello, la crítica social de Mansfield se nos hace más cercana, pues reconocemos la corrupción de los personajes en nuestro entorno cotidiano.

Con respecto a la estructura funcional de estos relatos, es más simplista que en los anteriores en cuanto al número de funciones, pero más compleja en cuanto al uso idiosincrático que Mansfield hace de ella:  $\alpha? \gamma C \uparrow? \delta a G \downarrow D E F K? W? (\uparrow)$  (“Sun and Moon”); *Padres*:  $\alpha a1 a2 a3 K? W?$ /*Hijo*:  $\alpha a1 a2 a3 C F K \uparrow W?$  (“A Suburban Fairy Tale”);  $\alpha? a1 \downarrow a2 (K \uparrow \downarrow W) K? W?$  (“The Tiredness of Rosabel”). El único caso que se aproxima en su estructura a los cuentos anteriores es “Sun and Moon” que, no hemos de olvidar, tuvo un origen onírico, de ahí que Mansfield quisiera mantener la estructura cercana al cuento de hadas tradicional, a pesar de que, como hemos visto, lleva a cabo

numerosas alteraciones del esquema clásico. Los otros dos son casos extraordinarios de cuentos de hadas, pues Mansfield se permite la licencia de experimentar con su esquema funcional, ofreciendo una estructura dicotómica en ambos. Además de alterar la secuencia de las funciones, esta dualidad estructural le permite ofrecer las dos voces heteroglosas que interaccionan y la crítica del punto de vista dominante.

Como podemos comprobar, la autora se muestra mucho más revolucionaria en la estructura y temática de sus cuentos tardíos, frente a una actitud más moderada de sus relatos de juventud. En cualquier caso, su crítica está patente todo el tiempo, tanto en sus cuentos tempranos como maduros, incluso tras la pose estética de los primeros; de ahí que ponga en práctica la metáfora del espejo de la que hablaba Bacchilega (1997), consistente en tres etapas que hemos demostrado que existen en todos sus cuentos: (1) mimesis, o reflexión del hipotexto o hipogénero; (2) reconstrucción del mismo ofreciendo una interpretación alternativa; (3) y subversión para mostrar el artificio creativo del cuento tradicional. Hemos corroborado, por tanto, que su labor subversiva en el uso intertextual del cuento es indiscutible. Recurre a la heteroglosia en el cuento de hadas para superar la visión de su literatura como una “utopía tradicional”, siguiendo la terminología propuesta por Gardiner (1993). Mansfield defiende una utopía al presentar una ideología alternativa, silenciada y supeditada a la canónica. Sin embargo, la suya no es una utopía tradicional, hegemónica y negativa, que supondría una sola voz, sino, de nuevo en términos de Gardiner, “oposicional”, crítica y optimista, que conlleva un reconocimiento de diversas voces que coexisten. Mediante la parodia, Mansfield desestabiliza la visión tradicional del patriarcado y mantiene un tono optimista, puesto que es consciente de que lograremos percibir las anomalías del sistema imperante, y ello servirá para movilizar a los grupos sociales en una acción colectiva, lenta pero sostenida. El elemento político y social no sólo está presente en la narrativa de esta autora, sino que trasciende los límites textuales a través de la implicación directa de su público. El pastiche de la novela sentimental que lleva a cabo en “The Tiredness of Rosabel” y que se materializa en su inversión del cuento de “Cenicienta”, además de ser bastante temprano (1908), anticipa el eterno móvil de su narrativa y nos conduce al tema que nos ocupará en el siguiente capítulo.