

1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo abordaremos tres herramientas subversivas que juegan un papel fundamental en la escritura de Mansfield: la ironía, la parodia y el pastiche. Aunque nuestro centro de atención será el pastiche de un género literario muy concreto, la novela sentimental, comenzaremos el capítulo anticipando que la ironía representa una herramienta indispensable para la consecución de la parodia; ésta, a su vez, en palabras de Genette (1989), se convierte en pastiche cuando el objeto parodiado es un género completo. Por ello, dedicamos un apartado a la explicación de la relación entre estas tres herramientas, todas ellas poderosos mecanismos de denuncia, proclives a la concienciación y activismo sociales mediante un consiguiente cambio progresivo de los valores dominantes.

Ironía, parodia y pastiche son tres armas eficientes de concienciación que, en el caso de nuestra autora, se encuentran íntimamente ligadas a su uso de la paraliterariedad e intertextualidad, analizadas en los capítulos precedentes. Con respecto a la primera, Soren Kierkegaard (1966: 273) establece un claro vínculo de unión entre paraliterariedad e ironía cuando afirma que esta última es “self-purposive”, siendo su propósito ella misma y, por tanto, la inmanencia. De esta explicación podemos interpretar que, según este crítico, la figura retórica conocida como ironía contribuye a exponer ante nuestros ojos la artificialidad del proceso literario sin pretensiones externas al mismo. La otra cara de la moneda, sin embargo, es que comentarios como el de este filósofo han conducido a la asimilación del postmodernismo y su estrategia paraliteraria con una actitud apolítica y antihumanista, lo que conduce a una incapacidad para descubrir el alto impacto social que dicha actividad puede provocar. Nuestra intención radicará en desconstruir dichas afirmaciones para demostrar el carácter reivindicativo y social del uso de la ironía, la parodia y el pastiche.

En cuanto a la intertextualidad, concretamente en el caso de Mansfield, este fenómeno no puede concebirse sin la parodia o el pastiche. Según veíamos en el capítulo anterior, cada vez que la autora recurre al género del cuento de hadas o a un cuento tradicional, como “Cenicienta”, “The Juniper Tree” o “Hansel y Gretel”, lo hace con una intención paródica y subversiva, tomando como punto de partida la narración clásica, que posteriormente desdogmatiza al ofrecer su punto de vista alternativo, donde la marginalidad adquiere una validez que, a menudo, se le niega. Aclarada la relación de estas

figuras retóricas con los aspectos tratados anteriormente, procedemos a su explicación teórica.

2. IRONÍA, PARODIA Y PASTICHE: DESDOGMATIZACIÓN

2.1. Ironía y postmodernismo

El concepto de parodia es difícilmente entendible sin teorizar el de ironía, siendo ambos frecuentemente confundidos por la propia crítica. Comenzamos explicando este último término para lo cual recurrimos a una figura clásica de prestigio dentro de este campo, Kierkegaard. Como veremos más adelante, este crítico no llega a completar nuestra visión de la ironía como una herramienta útil para el postmodernismo, pero nos sirve como punto de partida para evolucionar hacia otras percepciones más recientes sobre esta figura retórica, que comulgan, más abiertamente, con nuestra perspectiva postmodernista. En su libro de 1966, donde ofrece un estudio monográfico sobre el concepto de ironía, Kierkegaard (1966: 264) parte de una definición genérica sobre esta figura:

In oratorical discourse there frequently occurs a figure of speech which bears the name of irony and whose characteristic is this: to say the opposite of what is meant. With this we already have a determination present in all forms of irony, namely, the phenomenon is not the essence but the opposite of the essence.

De esta definición se desprende el ataque al concepto de esencia, dominante en el movimiento postmodernista que analizamos en el Capítulo II.

La definición ofrecida por Iréne Simon (1991: 97) cuando habla de la ironía en Mansfield, que extrae a su vez del diccionario de términos literarios de Yelland et al., defiende esta misma idea: “‘a figure of speech in which the idea intended to be conveyed is different from, usually the opposite of, the literal meaning of the words used’. As such it is close to sarcasm. In a broader sense it refers to ‘a conflict between appearance and reality’”. En este sentido, se trata de poner en tela de juicio los valores que percibimos como “naturales” y “canónicos”, siguiendo el proceso de desdogmatización propuesto por Hutcheon (1988) que explicábamos en el Capítulo I.

A pesar de que algunos críticos como Charles I. Glicksberg (1969: 107) consideran el modernismo como la era de la ironía por excelencia y, sin duda, fue en este período literario cuando dicha técnica adquirió una prominencia desconocida hasta el momento, parece existir una conexión más marcada entre esta herramienta y el post-

modernismo. El húngaro Tamás Béneyi (1995: 108-9) explica la comunión entre este movimiento y la ironía, señalando tres semejanzas fundamentales:

1. a kinship between irony's resistance to definition and refusal to associate itself with any set of ideas on the one hand, and postmodernism's reluctance to settle into some definable system of thought;
2. [both] seem to be parasitical in the sense that [they] tend to hide behind (through parody, for instance) a pretended presence in order to disrupt or relativize it;
3. the correlation between irony and postmodern fiction lies in the prevalence, in postmodern fiction, of illusion-breaking devices, of examples baring the artifice, which have been defined as the essence of irony.

Béneyi encuentra una estrecha unión entre ambos conceptos en su rechazo de definiciones, el ataque a la idea de esencia y la ruptura de los valores existentes mediante la paroliterariedad. Por ello, concluye que:

Postmodern literature could arguably be called the appropriate mode for irony, in the sense that it does not expect from irony more than it can offer: irony does not have to be identified with any particular world-view or aesthetic creed – it is accepted and approved in its endless self-cancellation as a non-definable, ever-evasive entity (Ibid.: 109).

Otra crítica que defiende el vínculo entre ironía y postmodernismo es Hutcheon (1988: 30), que habla del modernismo como un “reduccionismo dogmático” al caracterizarse por su incapacidad de tratar con la ambigüedad y la ironía, así como por su rechazo de la validez del pasado. La afirmación de esta crítica resulta un tanto extremista, puesto que, según veremos, uno de los rasgos del modernismo es precisamente el uso de la ironía, si bien éste difiere del desarrollado por el postmodernismo, al igual que el empleo de la parodia para validar el pasado desde una perspectiva diferente. No se trata, pues, de presentar la ironía como una herramienta inherente al postmodernismo, sino de discernir un uso específico de la misma en este movimiento, diferente al modernista y presente en la narrativa de Mansfield.

Para aclarar la diferencia del uso de la ironía en el modernismo y el postmodernismo, hemos de partir de una tipología de esta figura retórica que nos ofrezca diferentes manifestaciones del fenómeno en cuestión. Siguiendo a Alan Wilde, Hutcheon (1991b: 138-9) distingue tres clases:

1. premodernist irony, largely satirical or “mediate”, aiming to recover an ideal norm of coherence and harmony;

2. modernist irony, “disjunctive” in the paradox of its recognition of the fragmented and disconnected nature of the world and yet its desire to master and control that nature;
3. postmodern irony, “suspensive” in that it is more radical in its awareness of contingency and multiplicity, deliberately refusing the modernist dialectic.

El propulsor de esta terminología, Wilde (1981: 30), habla también del concepto de “anti-ironía”, que define como “[that which] offers a contrasting societal or at least earthly vision of integration and connection, harmony and coherence”. En este sentido, asocia dicho concepto al modernismo, por cuanto la percepción modernista de la fragmentación se compensa con una visión anti-irónica de unidad y fusión (Ibid.). Ésta es la gran diferencia que, en opinión de Wilde, distingue a las ironías modernista y postmodernista: mientras que el objetivo de la primera (o ironía “disyuntiva”) es buscar una coherencia tras la fragmentación y desorden generalizados, la postmodernista (o “suspensiva”) pretende enfatizar dicho desorden e impregnarse de él; esta última oculta una intención crítica de fondo, que provocará una reacción en el público, pero aprendiendo, en último término, a convivir con la multiplicidad sin perseguir una verdad suprema y unívoca.

En nuestro estudio, nos sumamos a la tipología desarrollada por Wilde, porque nos parece más totalizadora que, por ejemplo, la de Kierkegaard. Éste distingue entre dos clases de ironía. La primera, “negatividad infinita y absoluta”, presupone un carácter destructivo de la misma sin ofrecer alternativas de cambio: “It is a divine madness which rages like a Tamerlane and leaves not one stone standing upon another in its wake” (1966: 278). Se trata, pues, de una perspectiva apocalíptica que tan sólo recoge el primer paso de toda ironía: la crítica de un modelo determinado. Frente a este primer tipo de ironía, Kierkegaard (Ibid.: 338-9) distingue una segunda categoría que denomina “ironía dominada”, que “now limits, renders finite, defines, and thereby yields truth, actuality, and content; it chastens and punishes and thereby imparts stability, character and consistency”. De acuerdo con estas definiciones, los dos conceptos de este crítico se enmarcarían dentro de la distinción de ironía modernista que ofrece Wilde: bien se contempla únicamente la destrucción de los modelos existentes, del pasado y la tradición generalmente asociada al movimiento modernista, o bien se entiende la ironía como una herramienta organizadora que, en último término, dota de orden y coherencia al caos reinante. Nos parece, pues, que el modelo de Kierkegaard de 1966 da paso a otros más recientes de críticos postmodernistas, como Wilde (1981) o Hutcheon (1991b), que

teorizan más abiertamente sobre el concepto de ironía y su relación con el postmodernismo, y de los cuales partimos en el presente capítulo.

Un aspecto central al uso de la ironía, en consonancia con la dimensión socio-política que reconocíamos en el postmodernismo en la introducción a esta primera parte, es la proyección política de esta herramienta literaria, o lo que Hutcheon denomina “el filo de la ironía” en su estudio monográfico de 1994. Esta crítica (1994: 2) considera que la ironía no es significativa en sí misma, sino que requiere ser complementada con un significado, o juicio, diferente e inferido, de tal forma que, al contrario que la metáfora o la alegoría que demandan esta inferencia de significado, la ironía requiere, además, una evaluación y un juicio por parte del público, que es donde reside su potencial político y subversivo. En este sentido, Hutcheon visualiza lo que denomina el “escenario” de la ironía; es decir, tratarla no como una tropo aislado, sino analizarla desde un punto de vista formalista, pero con una proyección política en el sentido más amplio del término hasta el punto de considerar este fenómeno como una práctica y estrategia discursivas (Ibid.: 2-3). Kierkegaard (1966: 274) también parece ser consciente del ángulo crítico y subversivo de la ironía al afirmar que “irony becomes conscious of the fact that existence [*Tilvaerelse*] has no reality”. En este sentido, el filósofo reconoce que, a través de esta figura del discurso, se pone en tela de juicio cualquier origen del individuo o valores dominantes (Ibid.: 276), por lo que, implícitamente, deducimos el impacto subversivo que puede ocasionar en el público, que empieza a darse cuenta de la artificialidad de todo lo que le rodea.

En su desdogmatización de los valores canónicos, la ironía se alza como una herramienta más apropiada para los grupos marginales y su reivindicación de derechos básicos en la sociedad. Esta arma representa un elemento clave en la narrativa post-modernista, que permite trascender los límites textuales de la paraliterariedad y nos apela para que seamos indirectamente conscientes de la crítica y empecemos a reaccionar contra el entorno opresivo que nos rodea. Como apunta Hutcheon (1994: 203-4), el estudio de la ironía ofrece dificultades añadidas debido a la política transideológica de la misma. De este modo, los/as lectores/as “are not passive receivers; they are interpreting agents, with the emphasis on agency and, thus, on action”, como veíamos al hablar de nuestro rol activo en el proceso carnavalesco del capítulo anterior.

2.2. Parodia, pastiche y postmodernismo

Aclarado el concepto de ironía, que concebimos como antesala para comprender la parodia, procedemos al estudio de esta última. Dentith (2000: 6, 10-11) anticipa la dificultad de su estudio al concebirla como un concepto escurridizo que se resiste a cualquier tipo de definición y que, por tanto, se caracteriza por su flexibilidad, pudiendo ser “essentially everything at all”. En esta indeterminación comulga con la “indeterminancia” del postmodernismo, convirtiéndose en una herramienta adecuada para transmitir sus preceptos. Margaret A. Rose (1993: 15), partiendo de la acepción que tenía el concepto de parodia en sus orígenes griegos, ofrece la siguiente definición:

The “parodia” could imitate both the form and subject-matter of the heroic epics, and create humour by then rewriting the plot and characters so that there was some comic contrast with the more “serious” epic form of the work, and/or create comedy by the mixing references to the more serious aspects and characters of the epic with comically lowly and inappropriate figures from the everyday or animal world.

De las palabras de Rose podemos extraer dos conclusiones fundamentales del concepto de parodia: (1) no se trata sólo de la imitación de aspectos formales, sino también de contenido; (2) el efecto cómico es intencionado, frente a lo que Rose denomina “pekoral”, donde tal efecto es secundario, sin ninguna intencionalidad (Ibid.: 21).

Para entender este efecto cómico que parece ir unido al concepto de parodia, hemos de remontarnos a sus orígenes a fin de discernir los diversos cambios y matices que este término ha experimentado a lo largo de los años. En este sentido, un rasgo que distingue el concepto de parodia antiguo del moderno es que, según Rose (1993: 24-5) y Dentith (2000: 10-11), en la antigüedad ésta podía o no ir acompañada de un efecto cómico, mientras que en la modernidad el efecto humorístico va implícito. Benyí (1995: 93), sin embargo, se opone a tal afirmación cuando concluye que la parodia no supone necesariamente un efecto cómico; tan sólo lo hace cuando va acompañada de la burla o caricatura. Tal vez, la propia inversión que conlleva la parodia ocasione en la mayoría de los casos un efecto humorístico, puesto que nos acaba mostrando una cara de la realidad a la que no estamos habituados. En cualquier caso, nos parece más acertada la opinión de Benyí, según la cual la parodia no necesariamente ha de producir un efecto cómico, sino únicamente de extrañeza mediante su proceso de desfamiliarización. Por tanto, la

comicidad en la parodia no es tan evidente como, por ejemplo, en la burla o la sátira,¹ si bien se asocia, a menudo, con la connotación de sátira e ironía, frente a la neutralidad y tecnicidad del término “pastiche” (Genette, 1989: 36; más adelante explicamos este último concepto). Uno de los rasgos de la parodia que puede provocar su comicidad es la exageración del modelo que imita, etiquetada como “estilización” por los formalistas rusos y como “saturación” por Genette (Ibid.: 107).

A su vez, Béneyei cita a Hutcheon para concluir que la parodia va acompañada de una imitación y una inversión, o distanciamiento irónicos, acercando aquí los dos conceptos que nos ocupan. Este crítico (1995: 94) ofrece otro aspecto distintivo de la parodia al reconocer su capacidad para distorsionar los estereotipos dominantes de una cultura cuando afirma que: “It is generally agreed that by mechanizing and exaggerating certain clichés, parody calls attention to their decrepitude and exhaustion”. A su vez, Bajtín (1994b: 200) admite este mismo aspecto de la parodia:

We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the “inside out” (*à l’envers*), of the “turnabout”, of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings. A second life, a second world of folk culture is thus constructed; it is to a certain extent a parody of the extracarnival life, a “world inside out”.

Trazamos, pues, otro rasgo distintivo de esta arma: su asociación con la cultura popular o de fondos bajos, de ahí su prolongada consideración como una técnica inferior, más próxima a la cultura marginal, o “ex-céntrica”, y más interesada en alcanzar una subversión política que artística (Hutcheon, 1991a: 35). No es de extrañar, por tanto, que, como afirma Dentith (2000: 9), se suela hablar de la naturaleza humorística y anti-académica de la parodia, pues el resultado es un producto anti-canónico y marginal.

En este sentido, otro aspecto distintivo de la parodia es su carácter polémico y subversivo. En una de sus definiciones, Dentith (Ibid.) afirma que ésta incluye cualquier práctica cultural que proporcione una imitación relativamente polémica de otra producción cultural. Esta intención crítica y revolucionaria distinguirá dicha técnica de otras parecidas, según veremos. En nuestra opinión, sin embargo, este crítico carece de fundamento al considerar que Hutcheon no recoge necesariamente el lado polémico en su estudio de la parodia (Ibid.: 17-18). Precisamente, en la bibliografía de esta autora que

¹ Pensemos, por ejemplo, en los relatos tempranos que hemos analizado en el apartado 3.3.1. del capítulo anterior. La parodia del hipotexto va acompañada de un tono serio y dramático, a pesar de haber descubierto en ellos una clara intención subversiva del cuento tradicional por medio de la parodia.

manejamos en este trabajo, su tesis central es que tanto ironía como parodia se caracterizan por aparentar un mero formalismo que trasciende, en realidad, los bordes meta-textuales y lleva a cabo una confrontación directa con lo político e histórico.²

Aclarados los rasgos de la parodia, queremos referirnos a otro término estrechamente relacionado con el anterior, al que recurriremos en el análisis de este capítulo. Nos referimos al pastiche. Aunque esta palabra ha fomentado diversos usos e interpretaciones, nosotros nos sumamos al propuesto por Genette (1989), que explicábamos en el apartado 2.1. del capítulo anterior, donde, al reproducir las distintas prácticas hipertextuales que reconoce este crítico, ofrecíamos su distinción de los términos de parodia y pastiche.³ Mientras que considera la primera como una técnica de transformación, en cuanto a que transforma un texto o textos concretos anteriores, percibe la segunda como una técnica de imitación, puesto que imita los rasgos de todo un género, pero no transforma ningún texto concreto. Por tanto, para evitar la falacia de “parodia de género”, recurrimos al término de “pastiche de género”, siguiendo a Genette (1989: 103).⁴ Distinguimos en él los rasgos de la parodia, con la diferencia de que no parte de un hipotexto, sino de un hipogénero. Por tanto, continuamos con la explicación de la parodia, puesto que lo que digamos de ella se aplica a nuestro uso del pastiche.

Una de las razones fundamentales por la que contemplamos el uso de la parodia y el pastiche en esta primera parte de nuestro trabajo es la estrecha relación que numerosos miembros de la crítica encuentran entre estas técnicas y el movimiento postmodernista. Bényei (1995: 94), por ejemplo, liga la parodia al postmodernismo e incluso llega a afirmar que “legítimamente” juega un papel central en este movimiento. Concibe que:

Ostensibly, then, parody has changed its role: from exposé of exhausted forms and herald of literary change it seems to have evolved (or atrophied) into a signal of the problematic nature of originality and change itself. With most forms and genres exhausted (“every process”, wrote Kierkegaard, “ends with a parodying of itself, and such a parody is an assurance that this process has outlived its day”), the artist appears to

² A pesar de reconocer que ironía y parodia no son las herramientas definitivas para propulsar una auténtica revolución social y política, Hutcheon admite el potencial de éstas como primer paso para promover esta subversión extratextual. Ver sus argumentos en 1988: 22, 27; 1991a: 93-4, 98-9; 1991b: 97, 99-100, 137, 141, 153; 1994: 2-4, 204.

³ Por ejemplo, Rose contrasta el término de pastiche con el de parodia (1993: 72-5). Advierte que el primero es de origen más reciente y procede del italiano “pasticcio”. Al igual que la parodia, supone la utilización de diversas fuentes literarias existentes, pero, mientras que la primera tiene una intención crítica y subversiva, el pastiche es un término más neutral. En cualquier caso, podríamos hablar, como sugiere Rose, de “pastiche postmoderno”, en tanto que este movimiento recurre a fuentes pasadas de las que parte para obtener un nuevo producto.

⁴ Su opinión contrasta claramente con la de Dentith (2000: 7), que distingue entre la parodia específica de un único texto y la general de un grupo de textos. Genette denominaría a esta última pastiche de género.

be standing at the end of literary history, left with the possibility of parodying older texts, this unavoidable parasitism depriving him of the chance of originality (Ibid.: 95).

En su opinión, la parodia comulga con el ideal de desdogmatización del postmodernismo, donde nada constituye una esencia o pilar de base, sino que todo se cuestiona con sentido del humor, frente a la tragedia y apocalipsis modernistas. A pesar de que Bényei asocia la parodia al postmodernismo, Murphy (1999: 263) se muestra un poco más flexible cuando concluye que, aunque la parodia esté cercana a este movimiento, en realidad es anticipada por el movimiento *avant-garde*, que no modernista. Esta percepción de que la parodia es una herramienta más próxima al postmodernismo, e incluso al movimiento *avant-garde*, y el hecho de que, en nuestra opinión, constituya un recurso indispensable en la obra de Mansfield, como demostraremos en nuestro análisis textual, nos conduce a la consideración de esta escritora como defensora de un modernismo diferente al canónico con claras reminiscencias postmodernistas, que explicaremos con detalle en la segunda parte de la tesis.

A su vez, el parasitismo del que hablaba Benyéi, característico del postmodernismo y de la parodia, que conlleva la pérdida de originalidad y la utilización de textos existentes como punto de partida para la nueva literatura, ha conducido a considerar la parodia como una forma artística secundaria, una forma parasítica que se alimenta de verdaderas obras creativas, convirtiéndola en equivalente a “[some] kind of artistic spleen or creative impasse” (Benyéi, 1995: 95). Esta desacreditación que estigmatiza a la parodia proviene de sus orígenes imitativos, puesto que, como explica Rose (1993: 11), en sus comienzos el “parodos” era un cantante imitador de Homero, y el eje central de esta técnica era la imitación. La parodia alcanza su auge peyorativo en el siglo XIX, cuando se considera abiertamente como un “modo parasítico” (Ibid.: 27). He aquí su conexión con aspectos marginales, alzándose como una herramienta perfecta para el tipo de literatura producida por grupos “ex-céntricos”. Así, no resulta gratuito que figuras como Viktor Shklovsky hablaran de la parodia como “the canonisation of the junior branch”, en su capacidad para cumplir la función de reordenar los elementos del sistema, permitiendo que aquellos de bajo nivel ocuparan las posiciones más altas (cfr. en Dentith, 2000: 33). A través de ella, el discurso marginal adquiere voz dentro del sistema dominante, aunque éste no le dé la credibilidad que merece y recubra dicha parodia de un tono únicamente cómico.

El origen imitativo de la parodia del que hablamos es el que ha conducido a muchos/as críticos/as a rechazarla como si se tratara de una mera imitación, sin objetivo crítico alguno. Dentith (Ibid.: 155, 157) menciona a Jameson y Hutcheon como figuras que perciben la parodia como “pastiche”, negando su proyección crítica,⁵ a pesar de que, según hemos analizado, esta última reconoce el elemento transgresor de la parodia y la ironía. No obstante, la opinión generalizada es que la parodia, al igual que el postmodernismo que preside, se caracteriza por adoptar una posición ambigua, mezcla conservadora y subversiva, una revolución sutil pero efectiva a través de su efecto desdogmatizador, siendo el resultado una obra literaria diferente y nueva con existencia propia.⁶

2.3. Ironía vs. parodia

Explicados por separado los dos conceptos que originan un mayor índice de confusión entre la crítica, ironía y parodia, procedemos, finalmente, a sistematizar sus diferencias, si bien comenzamos aludiendo al problema de confusión entre ambos conceptos. Bényei expresa su convencimiento de que, a menudo, resulta difícil distinguir si un texto concreto representa un ejemplo de parodia o de ironía (1995: 89, 100). Este crítico (Ibid.: 90) llega a admitir que ambos conceptos pueden ser usados indiscriminadamente para aludir al mismo fenómeno, hasta tal punto que entre la crítica postmodernista hay autores que prefieren utilizar el concepto de ironía (como Hassan, Barthes o Ernst Behler), frente al de parodia (Rose o Richard Poirier).

En cualquier caso, a pesar de que ironía y parodia comparten un rasgo básico, pues ambas recurren a la ambigüedad y transmiten más de un mensaje, conviene distinguir las entre sí: mientras que la parodia consta de dos códigos distintos y un efecto cómico más o menos explícito (en opinión de Rose, no tanto en la nuestra), la ironía recurre a un único código con dos mensajes y el efecto cómico es implícito. Rose (1993: 80) resalta la comicidad de ambas al reconocer la incongruencia de los dos mensajes codificados, frente a la sátira, que carece de la sutileza de la ironía y la parodia. Además, insiste en que la parodia puede combinar ironía y sátira en su estructura, por lo que,

⁵ Recordemos que nuestro uso de pastiche sí percibe una subversión crítica a través de la imitación intencionada de los rasgos de un reconocido género literario.

⁶ Esta idea es defendida por Hutcheon (1991a: 93), Rose (1993: 51), Bényei (1995: 92) y Dentith (2000: 24).

sobreentendemos, el concepto de parodia es más general que el de ironía.

Puesto que el concepto de sátira ha salido a la luz, conviene distinguirlo de los de ironía y parodia, para lo cual nos referimos a las percepciones de Rose sobre este aspecto (Ibid.: 80-1, 88). En cuanto a sus orígenes, esta crítica menciona dos posibles: las palabras “satura” (que significa “mezcla” o “combinación”) y “satyr” (“ridículo”). La gran diferencia con respecto a la parodia radica en que la sátira no supone necesariamente una imitación o distorsión y, cuando lo hace, dicha imitación es externa a la misma; la parodia, en cambio, basa su existencia en un material previo que imita y, posteriormente, trasciende. En este sentido, el escritor satírico ataca la normativa vigente de forma visceral; el parodista la recrea para atacarla de forma indirecta en el texto parodiado. Con respecto a la ironía, la sátira carece de la sutileza de la primera. Podemos decir, por tanto, que ironía y parodia suponen una crítica del modelo que atacan, pero de forma más sutil que el confrontamiento directo de la sátira.

Distinguidas de este otro concepto, nos adentramos en el gran debate en torno a la ironía y la parodia. Como apunta Bényei (1995: 110), existen dos posturas diferenciadas con respecto a la relación entre ambas: quienes consideran que la parodia va acompañada de una inversión irónica y, por tanto, tiene un alcance más general, frente a quienes interpretan que la ironía recurre a la parodia para sostener un diálogo metaficcional con el pasado, de tal forma que el concepto de ironía se presenta como más globalizador que el de parodia. Defendiendo esta última postura (la ironía como un término más totalizador que la parodia), encontramos al propio Bényei que, tras definir las similitudes entre ambos conceptos (efecto cómico, duplicidad inherente, anti-mimetismo, autorreflexión y “paradox”, o infinito aplazamiento de la autoridad), concluye afirmando que ambos términos son casi tautológicos, si bien el de ironía es más inclusivo mientras que la parodia es por definición irónica (Ibid.: 116-17). Comulgando con la visión de ésta como un término más general que, según veíamos anteriormente, defiende Rose (1993: 80), encontramos la opinión de Hutcheon (1994: 4), que concibe la ironía como “a miniature (semantic) version of parody’s (textual) doubling, [...] giv[ing] parody its ‘critical’ dimension”. Según esta percepción, esta última técnica supone un efecto paródico final entre dos textos (uno clásico y otro subversivo) y una crítica sutil pero subversiva, la ironía, que origina progresivamente la parodia de los textos. Nosotros nos adherimos a esta postura en nuestra aproximación a la parodia en Mansfield.

2.4. Conclusión

En esta primera parte del Capítulo V, hemos explicitado la base teórica a la que recurriremos en nuestro análisis de la obra de Mansfield. Fundamentalmente, hemos presentado la distinción entre ironía, parodia y pastiche, observando una evolución gradual en estos términos de menor a mayor inclusión. Por tanto, nuestro objetivo será detectar en qué medida Mansfield recurre a la técnica de la ironía para producir su parodia y, más allá de ésta, su pastiche del género de la novela sentimental, muy en consonancia con la parodia y el pastiche de determinados cuentos de hadas y de este género literario.

3. IRONÍA, PARODIA Y PASTICHE EN KATHERINE MANSFIELD

Antes de proceder al análisis textual de la ironía, la parodia y el pastiche de género en Mansfield, comenzamos destacando el papel de estas herramientas en su escritura. A pesar de su frecuente consideración como una autora “femenina” y “trivial”, según veíamos en la introducción general al presente trabajo, existen algunos/as críticos/as que reconocen abiertamente la función subversiva de estas armas en su obra. Uwe Baumann (1999: 588), por ejemplo, habla de la aplicación implícita y sutil de estas técnicas literarias en los relatos de Mansfield, frente al uso explícito y postcolonial por parte de Ihimaera. O’Sullivan (1997: 5) reivindica la proyección satírica en la narrativa de la neocelandesa que, considera, ha sido raramente estudiada, aún cuando resulta significativo que dos tercios de sus relatos sobre Europa e Inglaterra son claramente satíricos. Ésta misma es la opinión de Caffin (1982: 38), que defiende el lado irónico de esta escritora no sólo en sus relatos iniciales de *In a German Pension*, sino también a lo largo de su carrera literaria, puesto que, en su opinión, Mansfield nunca se desprendió del lado satírico-crítico de sus primeras historias. Según esta crítica, algunos ejemplos tardíos que mantienen esta intención irónica son “Marriage à la Mode”, “A Cup of Tea” o “The Young Girl”. Nos encontramos respaldados por importantes críticos/as, siendo nuestra intención reivindicar con ellos/as la importancia de estas poderosas armas subversivas en la escritura de una autora con frecuencia concebida como meramente trivial y femenina.

Anticipamos que el pastiche de todo un género, la novela sentimental, será nuestro objeto de estudio principal en este capítulo. Puesto que consideramos que el

pastiche incluye a la parodia y ésta, a su vez, comprende a la ironía, elegimos el aspecto más general sin perder de vista los instrumentos que finalmente lo producen. Por tanto, para comprender el pastiche de la novela sentimental que realiza Mansfield, hemos de explicar primero la evolución de esta autora en su tratamiento de la ironía, como instrumento de partida. Autores como Richard Corballis consideran que existe en Mansfield una evolución. Este crítico habla de “burla” en sus relatos tempranos del volumen *In A German Pension* (1911);⁷ tras ellos, da paso a una sátira más sutil mezcla de cinismo e intuición infantil en sus relatos publicados en las revistas *Rhythm* y *Blue Review* (1911-13), siendo aquella refinada aún más, nosotros diríamos que hasta el punto de ser auténtica ironía, en sus relatos más tardíos, a partir de la muerte de su hermano en 1915 y su concentración en la técnica de la epifanía de una forma más consistente (Corballis, 1997).

Autores como Gurr (1981: 51) coinciden en que el primer mentor de Mansfield, A. R. Orage, “discouraged her tendency to sentimentalise in her fiction and encouraged her to write in the cool, waspish style of *In A German Pension*”. A su vez, Gloria G. Fromm (1988: 81) reconoce en esta autora la influencia de Beatrice Hastings, de la época de *New Age* y amante de Orage, que la instruyó en “swank and bitchiness”. Parece que Mansfield encontró el primer refinamiento de esta tendencia en estos dos pilares iniciales, Orage y Hastings, mientras que en sus relatos tardíos fue consolidando su propia ironía, más sutil e implícitamente subversiva. Tal vez por eso Hankin (1982: 21) admite que la sátira apenas se encuentra en sus relatos neocelandeses:

Satire, caricature and other forms of overt mockery she generally reserved for pretentious but superficial characters: social types who might be found among the newly-rising English “arty” set, or noisily self-conscious tourists who might be encountered holidaying in Europe. Satire is crucial to Katherine Mansfield’s first collection of stories, *In A German Pension*.

Tras esta afirmación, nos unimos a la consideración generalizada de una evolución en el estilo irónico de Mansfield, de más directo, o satírico, a más sutil, o irónico, si bien hemos de matizar la consideración de Corballis, según la cual Mansfield evoluciona de la siguiente manera: “burla” → “sátira” → “ironía”. En nuestra opinión, el primer paso distinguido por este crítico, la burla, no aparece en ningún momento de la escritura

⁷ Rose (1993: 54-5) define la “burla” como una estrategia más simplista que la ironía o la parodia, hablando de “flat comicality”, que se limita a la mofa de un determinado tema, pero siempre con un propósito lúdico y sin trasfondo.

de la autora. La proyección simplista y lúdica de la burla jamás se da en Mansfield, donde, ya desde el principio, encontramos una intención subversiva, si bien de una forma mucho más simplista y directa que en sus relatos más tardíos, lo cual nos conduciría a hablar de sátira en sus relatos de *In a German Pension* frente a la ironía, más o menos sutil, de sus relatos más tardíos. Nos quedamos, pues, con la evolución de sátira a ironía en esta escritora.

En cuanto a la ironía propiamente dicha, en Mansfield deberíamos hablar de lo que Wilde (1981) denomina “ironía postmodernista o suspensiva”. Aunque críticas como Mary Burgan (1994: 172) afirman que la ironía de esta autora es “a tonic irony marshaled in defense of the authenticity of the epiphany”, nosotros demostraremos, a través de nuestro análisis textual, que su ironía no busca demostrar la existencia de autenticidad en sus personajes, sino al contrario. No estamos hablando, en términos de Wilde, de una ironía “modernista o disyuntiva”, que traza una esencia u orden más allá del caos reinante, sino de una ironía suspensiva, que retrasa la respuesta y jamás la proporciona, en línea con nuestros preceptos del Capítulo II sobre el sujeto escindido. En su propio diario vemos la evolución de Mansfield hacia esta ironía “postmodernista” o “suspensiva”. A pesar de anhelar el encuentro de una esencia humana, según veíamos en el Capítulo II, al final de su diario parece comulgar con el espíritu despreocupado del postmodernismo y aprende a aceptar la parodia como la herramienta de trabajo de su vida.

No adopta, por tanto, un dramatismo desmesurado hacia la imposibilidad de aferrarse a la esencia, sino que se muestra irónica con el eclecticismo del que somos resultado los humanos. Por ello, reacciona ante este asunto con una gran sonrisa y despreocupación, como muestran las palabras con las que abrimos el capítulo: “When we can begin to take our failures non-seriously, it means we are ceasing to be afraid of them. It is of immense importance to learn to laugh at ourselves. What Shestov calls ‘a touch of easy familiarity and derision’ has its value” (Mansfield, *Journal*: 331). Mansfield escribió estas palabras a principios de octubre de 1922; a finales de este mes, en la penúltima entrada que se conserva de su diario, concluye: “But the sense of humour I have found true of every single occasion of my life. Now perhaps you understand what ‘indifferent’ means. It is to learn not to mind, and not to show your mind” (Ibid.: 336). Con estas últimas palabras de la autora podemos observar su estoicismo frente a la idea de fragmentación y su actitud postmodernista de juego continuo y serenidad, frente a la imposibilidad de trazar la esencia humana.

3.1. Pastiche de la novela sentimental

A pesar de reconocer en Mansfield la evolución de sátira a ironía, nos centraremos en este último aspecto que conduce a su uso de la parodia y, en último término, a su utilización del pastiche de género. Con respecto a la ironía y a su manifestación a través de la parodia, prestaremos especial atención a un aspecto por el que Mansfield demostró un gran interés: el tradicional romanticismo femenino de la novela sentimental y su crítica cómico-paródica del mismo, una labor ya emprendida por una escritora a la que admiraba, Jane Austen. En este sentido, Mansfield selecciona sistemáticamente personajes femeninos que han interiorizado la filosofía popular que atribuye a la mujer la mentalidad romántica e irracional, frente al hombre y su realismo racional. La autora da un paso adelante al exagerar dicho romanticismo femenino, de tal forma que el público lector toma conciencia del carácter absurdo y artificial de este rol genérico y acaba descubriendo las consecuencias destructivas que dicha mentalidad rancia ocasiona en las mujeres. Se sirve, pues, de la imitación subversiva de un género tradicional, la novela sentimental. Como explicábamos, no podemos hablar de parodia cuando el objeto de imitación es un género completo; en ese caso, y como afirma Genette (1989: 103, 158), hemos de hablar, no de la transformación de un texto concreto, sino de la imitación de los rasgos propios de un género y, por tanto, de un “pastiche de género o de grupo”.

La novela sentimental, tradicionalmente, se ha asociado con la figura femenina, hasta tal punto que teóricos del mercado literario de masas Mills and Boon o Harlequin identifican cierta “compensación” ficcional para las lectoras del romance. Janice Radway (1984: 53) destaca en su estudio la función escapista de este tipo de novelas para las mujeres. A su vez, como apunta esta crítica, Janet Batsleer, Rebecca O’Rourke, Chris Weedon y Tony Davies consideran que la ficción romántica presupone una inversión de la visión común de la Historia, permitiendo que la esfera femenina, tradicionalmente marginada, se convierta en dominante. Como resultado, las lectoras se sienten temporalmente en control de sí mismas, mientras leen la novela, dentro de un mundo que les resulta familiar, pues, al fin y al cabo, es el marco ficticio de esas novelas el que la sociedad patriarcal ha dejado para ellas. Mansfield parte de esta percepción y ridiculiza en sus relatos la asociación de las mujeres con este género literario, así como los efectos nocivos que tiene para la formación de su identidad.

En relación con esta percepción “femenina” de la novela sentimental, nos parecen de vital importancia las consideraciones de Warner (1995: xii) o Alan Deyermond (2001:

11) cuando, hablando del cuento de hadas que tratamos en el capítulo anterior, reconocen que existe una clara vinculación entre éste y el romance o novela sentimental. Warner (1995: xii, xiii) incluso matiza que ambos son concebidos como géneros “femeninos” y carentes de fibra intelectual y, posiblemente, moral. Mansfield parte del estigma de estos géneros para utilizarlos con su carcasa de aparente trivialidad y delicadeza femenina que oculta, sin embargo, una fuerza subversiva y crítica desmesurada. Esta percepción es la que nos ha conducido a elegir ambos géneros en nuestro análisis. Mansfield, estratégicamente, se vale de un tipo de literatura que resulta familiar a todo el público, asegurándose que éste leerá sus relatos pensando en que encontrará unos parámetros conocidos; no obstante, la autora los invierte y el público lector se ve confrontado con una subversión de las ideas tradicionales promulgadas por esta literatura. El efecto concienciador es mayor cuando el vehículo elegido es un género con un mayor alcance de masas, idea que corroboran Beatriz Sarlo (1990: 44), Makman Ellis (1998: 2-3) o John Mullan (1998: 237, 245).

A pesar de que hemos seleccionado una serie de relatos de la autora que reflejan claramente su pastiche de la novela sentimental, queremos insistir en que el último analizado en el capítulo anterior, “The Tiredness of Rosabel”, constituye el puente de unión entre dicho capítulo y el presente, siendo un claro ejemplo de cómo el cuento de hadas y los preceptos de la novela sentimental se aúnan en un mismo producto. Aunque lo hemos incluido en el capítulo dedicado a la intertextualidad por su inversión del cuento de “Cenicienta”, el pastiche de la novela sentimental en dicho relato juega un papel indiscutible, por lo que el estudio sobre esta historia ha de ser tenido en cuenta para completar el análisis textual del capítulo que nos ocupa.

Antes de proceder al estudio de los relatos y demostrar el pastiche de género que Mansfield lleva a cabo, ofrecemos brevemente unas pinceladas sobre la evolución de este género literario y sus rasgos más comunes, que la autora utilizará de forma invertida para alcanzar su pastiche. En primer lugar, la novela sentimental representa otro de los géneros que ofrecieron a Mansfield un mayor potencial subversivo. Al igual que el postmodernismo que venimos reconociendo en ella, la novela sentimental se caracteriza por su asociación con posiciones marginales y su indeterminación. En cuanto a lo primero, ya hemos apuntado la relación de este género con la “feminidad” y el estigma de literatura inferior, o de masas, que conlleva; con respecto a su definición, también existe una falta de sistematicidad, hasta tal punto que se habla de la “cuestión genérica” en la ficción sentimental, pues existen problemas para considerarla como un género

literario distintivo; más bien es referida como un “bricolaje”, o conglomerado de rasgos de otros géneros, sobre el que teorizan críticos como Regula Rohland de Langbehn (2001: 10) o Deyermond (2001: 3), este último citando a otros como Jesús Gómez o Joseph J. Gwara. En este sentido, la novela sentimental se presta al eclecticismo que caracteriza al postmodernismo y que, según veremos en la tercera parte de nuestra tesis, es la tónica dominante del género por el que optó Mansfield para escribir su narrativa: el relato corto.

Aclarada esta proclividad inicial de la novela sentimental hacia la empresa de nuestra autora, procedemos a detallar los rasgos más significativos de este género, a los que nos remitiremos en nuestro análisis textual de las siguientes páginas. Debemos partir de estas características básicas para entender en qué medida Mansfield las invierte con una intención crítica y desdogmatizadora. Para ello, partimos, fundamentalmente, del estudio de Mullan, que titula “Sentimental Novels”, donde resume con claridad los rasgos más distintivos de este género. En primer lugar, éste cita a la propia Jane Austen para indicar que este tipo de narrativa abunda en un cultivo de sublimidades, sentimientos de gran intensidad y pasión extrema (cfr. en Mullan, 1998: 236), idea que corrobora Sarlo (1990: 44) al considerar que las novelas sentimentales son unidireccionales y planas, pues “[u]na matriz narrativa simple trabaja obsesivamente con el tópico central de estas narraciones: el amor-pasión y el deseo, que definen todos los movimientos de la intriga y la posición relativa de los personajes”. El amor y la pasión, como el nombre del género indica, son los elementos centrales de la historia (Rey Hazas, 1982: 69).

Patricia Meyer Spacks distingue un segundo rasgo en estas novelas: la pasividad de las mujeres. La mayoría de las heroínas de estos escritos se muestran incapaces de actuar y pensar por sí mismas, pues la sensibilidad propicia y justifica la debilidad femenina. En opinión de Spacks (1994: 511), los hombres exigen a las mujeres rasgos como la autoindulgencia y la debilidad en su deseo por definir una esfera femenina que no los amenace. Por tanto, aquellas mujeres que tratan de demostrar su fuerza y se rebelan contra este mundo idílico manufacturado para ellas son castigadas. La única manera de sobrevivir es que las mujeres muestren menos intelecto, menos destreza verbal y menos deseo de independencia (Ibid.: 519). En cualquier caso, según esta crítica, aunque las narrativas “masculinas” se centran en “agency” y las “femeninas”, como la novela sentimental en sumisión, “women’s stories suggest virtue as subterranean agency” (Ibid.: 510), idea que no deja de ser irónica, pues la única actividad que se les

permite a las mujeres en estos relatos es mantenerse virtuosas de acuerdo con los cánones establecidos por la sociedad patriarcal. La mejor manera de mostrar esta virtud es ajustarse al estereotipo de la virgen o la madre, que estudiaremos con más detalle en la segunda parte de esta tesis.

Un tercer rasgo fundamental en este género literario es promover el sentimentalismo en el público lector, que ha de sufrir de igual modo que los personajes. Se trata de lo que Mullan (1998: 249) denomina “sympathy”, la facultad de hacer nuestros los sentimientos y las pasiones de los demás, o la “catarsis purificadora” que menciona Sarlo (1990: 45). En teoría, éste es uno de los rasgos más intrínsecos del género. Según veremos, Mansfield lo invierte radicalmente, pues su intención es, precisamente, la contraria: hacer que nos demos cuenta de la artificialidad del mismo y de la ideología castrante que transmite para las mujeres. En lugar de simpatía, Mansfield busca el efecto alienador que años más tarde desarrollaría Bertold Brecht (“*Verfremdungseffekt*”), al que nos referíamos en el Capítulo III, según el cual existe un distanciamiento crítico por parte del público para recordarnos que lo que estamos contemplando en el escenario es una obra ficticia, evitando, así, nuestra identificación con los personajes y la representación en general. De igual modo, los actores han de adoptar esta actitud con respecto a la obra y ser conscientes, en todo momento, de que están representando un papel. Este efecto alienador, no siempre perceptible por el público lector, esconde el potencial subversivo de este género, que algunos críticos han sido capaces de detectar (Spacks, 1994: 505-6, 519; Ellis, 1996: 2-3; Mullan, 1998: 239-40).

Otro rasgo en este tipo de literatura es la reproducción de los sentimientos en el momento en que acontecen y con la intensidad que los caracteriza, lo que Mullan (1998: 241) denomina “la momentaneidad sentimental”, de ahí el auge de la forma epistolar en estas novelas. Este tipo de discurso potencia el sentimentalismo que se atribuye a estos escritos. A su vez, frente a la exteriorización de los sentimientos, estas novelas se caracterizan por la importancia del silencio, pues “[s]entiment lives at the edges of speech; it is felt most when words stop” (Ibid.). Mullan habla de “*aposiopesis*” para referirse a esta ausencia de lenguaje, y explica este fenómeno con las siguientes palabras: “By breaking off in the middle of saying something (for this is what *aposiopesis* means), something unsayable is said. Significance of a sentimental kind is found by stopping at the edge of what might be said or done” (Ibid.). Aunque en estos momentos se alcanza una comunión más allá de las palabras, Mullan reconoce el lado negativo de este silencio en la novela sentimental: “Yet the silence that was the fulfillment of sentiment was also its

limit; it was the silence of feeling become private, visceral, debilitating” (Ibid.: 250). Este silencio conduce al victimismo que, como veremos, es otro rasgo de este género. Por ello, esta característica comulga con el debate sobre el lenguaje, la estrategia del silencio y el concepto de lo sublime, que analizábamos en el Capítulo III.

La novela sentimental también va a estar marcada por una doble función que reconocen Sarlo (1990: 45) y Mullan (1998: 245): por un lado, el goce sentimental a través de nuestra comunión con los abatidos de los personajes y la catarsis purificadora; por otro, la instrucción moral que conlleva, pues aprendemos a que hemos de controlar esta pasión desbordada en la realidad. Estas novelas se centran en la oposición entre el individuo y sus pasiones, frente a la sociedad y sus reglas castrantes (Mullan, 1998: 250). Sin embargo, Mullan (Ibid.: 246) reconoce que esta segunda función de enseñanza no está tan clara en las novelas de este tipo, sino que son más bien una excusa para recrearse en la pasión y el sentimentalismo. Esta interpretación explica por qué muchas mujeres fracasan en su vida cotidiana tras interiorizar los preceptos de estas novelas, que tratan de adecuar a su propia realidad. Según veremos, Mansfield parte de esta doble función de la novela sentimental, pero la reutiliza según sus objetivos. Por ello, revela que la lección moral de esta literatura transmite, implícitamente, los valores patriarcales que encasillan a las mujeres en roles limitados. La autora se valdrá de esta segunda función, según demostraremos, invirtiéndola estratégicamente para “enseñar” el dogmatismo que se esconde tras estas novelas.

El fracaso de las mujeres al tratar de aplicar estos preceptos románticos a la vida real se explica con el siguiente rasgo que detectamos en la novela sentimental: el victimismo y la tragedia. El exceso de sentimentalismo en los personajes los convierte en proscritos sociales, incomprendidos en una sociedad pragmática que acaba asfixiándolos. Sin embargo, ser un mártir debido a este exceso de sentimiento es considerado como una gran virtud de estoicismo, que eleva el espíritu y la valía del personaje. Críticos como Rey Hazas (1982: 69), Sarlo (1990: 44, 47), Mullan (1998: 250) y Rohland de Langbehn (2001: 11) reconocen esta tragedia de la novela sentimental, si bien no hemos de perder de vista otro frecuente desenlace en estas novelas, como es el matrimonio, que supone una recompensa para el sufrimiento de los personajes (Sarlo, 1990: 47). En relación con este sufrimiento que han de experimentar las protagonistas de estas novelas, Sarlo (Ibid.: 46) especifica dos tipos de obstáculos con los que han de luchar estos personajes para alcanzar su objetivo: los deberes sociales o las diferencias socio-económicas, destacando que el estereotipo de la “bella pobre” es frecuente en estas narrativas.

Finalmente, detectamos un rasgo que nos parece de vital importancia en la novela sentimental: la metaficción. Deyermond (2001: 5) afirma que los primeros pasos hacia esta metaficción se observan en la narrativa sentimental, pues “la relación de la obra de arte a sus lectores es equiparable a la que dentro del texto mantiene la ‘Égloga’ con respecto a los personajes de la ficción”. Esta definición hace referencia a los primeros pasos de la ficción sentimental. En el caso de la novela sentimental, la metaficción se materializa en la referencia a este tipo de novelas dentro de la propia novela. Pensemos, por ejemplo, en las alusiones constantes a Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, en *Northanger Abbey* de Jane Austen, o en la historia de Mansfield con la que cerrábamos el capítulo anterior, “The Tiredness of Rosabel”, donde las alusiones a este tipo de novela sentimental se materializan en la referencia al volumen de la escritora victoriana Victoria Cross, *Anna Lombard* (CS: 513). Este uso de la metaficción, sin embargo, será de gran utilidad a la hora de desdogmatizar este género, pues se llama la atención del público lector sobre la artificialidad de estas novelas que no son más que una creación ficticia.

Detallados los rasgos más distintivos de la novela sentimental, procedemos al estudio de la inversión de los mismos en el pastiche de este género llevado a cabo por Mansfield en sus relatos.

3.2. Análisis textual

3.2.1. “Taking the Veil”

Esta historia constituye un claro ejemplo de la castración que ejerce sobre las mujeres la mentalidad romántica femenina. La trama reúne todos los requisitos de una novela sentimental: Edna, una joven con novio desde hace años, se enamora secretamente de un actor de teatro. Ante la imposibilidad de captar su atención, decide hacerse monja para sufrir en silencio los efectos de un amor puro y no correspondido, hasta el extremo de desear morir sola pero fiel a sus principios. Sin embargo, al final, descubrimos que la protagonista ha estado soñando despierta y acaba aceptando las limitaciones del amor más terrenal que le ofrece su novio. El papel del romanticismo, especialmente de las novelas sentimentales que se leían en familia durante la época victoriana, constituye el eje axial de este relato. Mansfield critica fuertemente el efecto de este tipo de literatura sobre la mente femenina, algo que ya hiciera Jane Austen en

novelas como *Northanger Abbey*. Como afirma Morrow (1993: 100): “If Mansfield were writing in our time, she might have depicted the main character, 18-year-old Edna, as reading romance novels, those with cover illustrations featuring ripped bodices and bare-chested he-men, and keeping up with the afternoon soaps”. El punto de partida será el pastiche de este género literario, como ilustraremos a continuación.

Para llevar a cabo su labor paródica, Mansfield recurre al estereotipo de la lectora de novelas sentimentales por excelencia. Se trata de Edna, una joven de dieciocho años en pleno proceso de madurez y, por tanto, el receptáculo perfecto para recibir la manipulación patriarcal al carecer de ideas claramente predefinidas. En su elección de esta protagonista, Mansfield cumple los rasgos típicos del pastiche de género: recurre a un estereotipo muy trillado dentro de la novela sentimental con el fin de subvertirlo; insiste en la marginalidad de su protagonista, una “ex-céntrica”, al ser una mujer de personalidad inmadura y próxima a la figura infantil, siendo ambas excluidas de los asuntos importantes de la sociedad y restringidas al ámbito de la fantasía, en este caso de la literatura sentimental; conlleva una imitación tanto formal como de contenido de la típica estructura de una novela de estas características, que provoca un claro efecto cómico, pues el patetismo de la protagonista salta a la vista.

Por medio del estilo indirecto libre, el narrador reproduce con frecuencia el discurso de la joven protagonista, de tal modo que percibimos un lenguaje lleno de energía, vitalidad y espontaneidad, cargado de superlativos, repeticiones, expresiones coloquiales, exclamaciones y oraciones inacabadas. Este lenguaje delata, ante nuestros ojos, la falta de espíritu crítico de la adolescente, a quien todo le parece extremadamente perfecto o extremadamente horrible. Algunos ejemplos de esta dicción desmesurada son: “extremely pretty”, “perfect health”, “horrid black leather”, “[a]n awful thing happened”, “[t]he feeling was unlike anything she had ever imagined before” (CS: 407-8). Mansfield nos enfrenta, de forma indirecta, con dos rasgos típicos de esta literatura sentimental: por un lado, lo que Mullan denomina “momentaneidad sentimental”, es decir, el sentimiento a flor de piel con la típica dicción exagerada que esperamos en estos instantes de máxima intensidad emocional; por otro lado, representa la dicción típica de una joven de dieciocho años, todavía en proceso de desarrollo y carente de una personalidad definida, por lo que se deja llevar por la moda “femenina” del sentimentalismo. En este sentido, podemos observar el cuidado que esta autora tenía al redactar sus relatos y fundir estilo y contenido. Como ya hiciera con otras historias como “Miss Brill”, Mansfield modula el estilo y la dicción para que cada relato suene como si estuviese articulado por la propia

protagonista, incluso cuando se narra en tercera persona como en el caso de “Taking the Veil”.

Un claro ejemplo para ilustrar la inmadurez de Edna lo constituye el siguiente fragmento: “It was – really – in fact, from that moment Edna knew that life could never be the same” (Ibid.: 408). Se trata de una oración entrecortada que refleja el entusiasmo de la protagonista cuando se enamora a primera vista del actor y, en ese momento, cree haber encontrado el amor de su vida. Denota la actitud típica de una adolescente en proceso de descubrimiento del amor y completamente influenciada por la visión romántica transmitida por las novelas sentimentales, donde la pasión, esa sublimidad e intensidad de sentimiento de las que hablaba Austen (cfr. en Mullan, 1998), constituyen el eje axial narrativo. La imagen de la “caja de bombones” que cierra cuando cae profundamente enamorada del actor es muy significativa: “She drew her hand away from Jimmy’s, leaned back, and shut the chocolate box for ever. This at last was love!” (Ibid.). Esta acción anticipa el poder que la literatura romántica tendrá sobre Edna, al igual que sobre muchas mujeres, cuando sustituye la rutina, una acción tan trivial como comer chocolate, que frecuentemente se asocia con estados depresivos o de aburrimiento como aquél en que se encuentra la joven con su novio, por el sueño excitante de conquistar un amor platónico. Este infantilismo e idealismo de Edna nos preparan para el pastiche que Mansfield lleva a cabo en el relato.

La ironía de la autora, que conducirá al efecto paródico final, comienza a mostrarse cuando presenta el lado ridículo de la protagonista, reflejo de la lectura masiva de novelas románticas que invitan a las mujeres a adoptar una actitud pasiva pero estoica, sufriendo en silencio por un amor “verdadero”. Aquí encontramos dos rasgos que distinguíamos en este tipo de novelas: la pasividad y sumisión de las mujeres y el victimismo y su reflejo en la figura de la mártir que sufre por amor para mantener su pureza (“the subterranean agency” de la que habla Spacks, 1994, al referirse a la virtud femenina). Es una filosofía similar a la mentalidad católica tradicional, que concibe la vida como un valle de lágrimas que hemos de aceptar para obtener la recompensa de una vida eterna tras la muerte, donde alcanzaremos la plena felicidad. Así, en esta historia, el amor se convierte en un sustituto de la religión, especialmente cuando Edna decide hacerse monja. He aquí donde surge el icono de la santa o mártir, cercano al de la Virgen, que sacrifica su bienestar y deseo por una gran causa. Mansfield empieza a sugerir, como veremos con detalle en el Capítulo IX, que estos iconos esconden la ideología de la sociedad, pues han sido modelados por el patriarcado para limitar a sus mujeres y

controlar su potencial bajo un rol artificial que exhuma pasividad y aquiescencia por sus cuatro costados.

La aceptación resignada de una situación artificialmente creada para las mujeres, así como el poder sublime del patriarcado para inculcar indirectamente esos valores a través de sus instituciones, se pueden observar en el siguiente comentario:

The man she was in love with, the famous actor – Edna had far too much common-sense not to realise that would never be. It was very odd. She didn't even want it to be. Her love was too intense for that. It had to be endured, silently; it had to torment her. It was, she supposed, simply that kind of love (Ibid.: 409).

La ironía de Mansfield salta a la vista con estas palabras. Lo primero que deducimos es que Edna es una chica inmadura, totalmente influenciable por factores externos como la literatura sentimental. Por eso, resulta cómico leer que ésta tenía demasiado sentido común, cuando nuestra impresión es justamente la contraria. La autora se dedica a reproducir el punto de vista de la protagonista para que el público descubra el alto grado de manipulación de la sociedad patriarcal sobre ella, hasta tal punto que ni siquiera la joven es consciente de esta influencia, por lo que la ironía dramática hace su aparición. Además, con estas palabras observamos claramente la aquiescencia demandada a las mujeres: la propia Edna prefiere no experimentar los efectos del amor que tanto desea (“She didn't even want it to be”) y opta por sufrirlo en silencio, tormento que la elevará a la categoría de santa.

La joven reconoce ese icono en el que quiere convertirse: “A saint! And visitors to the chapel are told of the nun whose voice is heard above the other voices, of her youth, her beauty, of her tragic, tragic love” (Ibid.: 410-11). Esta imagen refleja la influencia decadente que Mansfield recibió a través de figuras como Wilde o Pater. Este sufrimiento del que habla parece más una pose que un estado real. Por un lado, Mansfield recurre al victimismo de la joven, rasgo típico de la novela sentimental, pero lo exagera hasta el extremo de presentarlo como ridículo ante el público lector; por otro, asocia esta pose trágica con otro valor tradicionalmente atribuido y manufacturado para las mujeres: el narcisismo. Edna enfatiza los valores de juventud, belleza y ese amor trágico que le da el toque romántico a la situación. De estas palabras deducimos que prefiere el sufrimiento de ese amor no correspondido a la correspondencia del mismo, que perdería todo el encanto de las novelas y se convertiría, más tarde o más temprano, en un amor cotidiano y rutinario. Estas palabras, aunque reproducen indirectamente la

dicción de la protagonista, en realidad no son más que el reflejo de la mentalidad patriarcal dominante que, a través de sus instituciones más poderosas, en este caso fundamentalmente iglesia y literatura, inyecta sus ideas en los sujetos que componen la sociedad, sobre todo los más “débiles”, como es el caso de esta joven de dieciocho años. A la sociedad le interesa difundir esta literatura entre sus mujeres para, como dice Spacks (1994), promover ciertos rasgos en ellas, como la autoindulgencia y la debilidad, de modo que el sistema defina la esfera femenina para que no le suponga una amenaza.

Las referencias a este tipo de literatura sentimental se hacen más evidentes con el uso de la metaficción del que habla Deyermond (2001). El sentimentalismo transmitido por estas novelas también estaba potenciado por las representaciones teatrales melodramáticas. En la segunda parte de su conferencia sobre el género melodramático, Brenda Austin Smith (2002) habla de un cambio de medio en el melodrama que, a mediados del siglo XIX, pasó del escenario a la novela, donde lo que se conoce como “blood-and-thunder spectacle” dio paso a una potenciación del elemento sentimental. De sus palabras deducimos el vínculo entre estos dos géneros: melodrama teatral y novela sentimental. Mansfield llama la atención sobre la artificialidad de ambos, cuando en su relato se vale de una representación teatral melodramática para insistir en el sentimentalismo que capta a la joven, independientemente del medio literario que elija. Las referencias al héroe melodramático en el actor del que se enamora Edna no pueden ser más evidentes:

The play had begun fairly cheerfully [...]. Then the hero had gone blind. Terrible moment! Edna had cried so much she had to borrow Jimmy’s folded, smooth-feeling handkerchief as well [...]. Then there had been that ghastly scene with the hero alone on the stage in a deserted room at twilight, with a band playing outside and the sound of cheering coming from the street. He had tried – ah! How painfully, how pitifully! – to grope his way to the window. He had succeeded at last. There he stood holding the curtain while one beam of light, just one beam, shone full on his raised sightless face, and the band faded away into the distance (Ibid.: 408).

La referencia a este tipo de escenas cargadas de impacto y sensacionalismo, como la ceguera del héroe, son evidentes, al igual que la reacción esperada del público ante estas representaciones, las lágrimas, del mismo modo que ocurre durante la lectura de una novela sentimental. Lo más significativo son las referencias metaficcionales a los elementos que apuntan a la artificialidad de la obra: “the play”, “the hero”, “that ghastly scene”, “a band” y la reacción del público. Mansfield justifica el sentimentalismo exacerbado de la protagonista a través de su obsesión con este tipo de producciones

artísticas, con lo cual este elemento de ficción sentimental, la metaficción, le sirve como una poderosa arma concienciadora y desdogmatizadora.

La artificialidad y la pose románticas se hacen más patentes aún cuando leemos que, tras la actuación del actor en Port Willin, Edna le manda una caja repleta de rosas blancas envuelta en un pañuelo del mismo color con su última foto y una inscripción que dice: “The world forgetting, by the world forgotten” (Ibid.: 410). En primer lugar, destaca el hecho de que le envíe rosas blancas y no rojas, pues estas últimas representan la pasión desenfrenada entre dos amantes, frente a las blancas, que significan pureza, en este caso un amor más platónico que real. El pañuelo blanco, que es el utilizado para comprobar la virginidad de las jóvenes en diversas culturas, también transmite la idea de pureza tradicionalmente atribuida a las mujeres de los romances, que se acercan más a la figura de la virgen y la santa en su actitud humilde y pasiva, frente a la temida imagen de la mujer fatal. En segundo lugar, la inscripción de la foto enfatiza la resignación de la heroína de este tipo de novelas, que desiste de luchar por su amor con el fin de hacerlo más romántico e idílico, insistiendo en el victimismo que hemos comentado.

El papel de las mujeres en este tipo de relatos es simplista y pasivo. En realidad, la joven es descrita, intuimos que por ella misma, como una “santa”, reproduciendo, de este modo, el discurso de la iglesia tradicional. Su fosilización y reducción a un mero estereotipo femenino, con todas las limitaciones que este papel conlleva para la mujer, es sugerido metafóricamente cuando se describe como aquella que caminaba por “chill, wax-smelling corridors” en el convento (Ibid.) o como recluida en “her icy cell” (Ibid.: 411). Edna parece una figura de cera, privada de sus verdaderas emociones y sentimientos y condenada a no expresar su deseo sexual; lo peor es que ella misma se deleita en su tragedia, lo cual denota que las propias mujeres han interiorizado este papel hasta el extremo de gustarles y sentirse cómodas poniéndolo en práctica.

La ironía de Mansfield en esta historia alcanza su cota más elevada al final, cuando la joven se percata de haber estado soñando despierta y de que este sueño carece de consistencia. Es aquí cuando el pastiche de la novela sentimental se completa ante nuestros ojos. En un acto de madurez superior a la que ha demostrado hasta el momento, la joven decide regresar a su vida cotidiana y aceptar la compañía que su novio le ofrece. Resulta obvio que no lo ama, pero parece que, después de este sueño inalcanzable, revaloriza a Jimmy. La ironía y el pastiche final de Mansfield cubren varios aspectos: inicialmente, critica los efectos de las novelas sentimentales sobre la mentalidad femenina, que la protagonista parece comprender al final del relato, aunque

indirectamente, superando la ironía dramática del principio. Pero la crítica más mordaz, en nuestra opinión, se localiza al término de la historia, cuando comprendemos que la filosofía sentimental instiga a las jóvenes a aceptar y acomodarse a los compartimentos estancos que la sociedad patriarcal modela para ellas; es decir, han de amoldarse al papel restrictivo del matrimonio, incluso cuando, como en este caso, no están enamoradas del hombre al que se unirán de por vida.

Finalmente, Edna se engaña a sí misma al autoconvencerse de que ama a su novio; a nosotros/as, sin embargo, no nos despista, pues intuimos que la joven acepta el camino del matrimonio por temor a la soledad y la soltería. Tras darse cuenta de que el amor romántico de las novelas no es real, le resulta mucho más doloroso quedarse soltera en una sociedad donde el papel de la mujer más valorado es el de casada.⁸ Este miedo atroz a quedarse sola se observa en las siguientes palabras:

Edna's black book fell with a thud to the garden path. She jumped up, her heart beating. My darling! No, it's not too late. It's all been a mistake, a terrible dream. Oh, that white hair! How could she have done it? She has not done it. Oh, heavens! Oh, what happiness! She is free, young, and nobody knows her secret. Everything is still possible for her and Jimmy. The house they have planned may still be built, the little solemn boy with his hands behind his back watching them plant the standard roses may still be born. His baby sister ... (Ibid.).

Como en el cuento de “La Lechera”, donde la protagonista se da cuenta de que ha estado soñando despierta cuando se le derrama el cántaro de leche y choca con la triste realidad, Edna se percata de su platonismo y de la imposibilidad de ponerlo en práctica, cuando su libro negro, como la realidad que la rodea, se le cae al suelo. Le da miedo envejecer sola y no tener el apoyo de un hombre que la sociedad demanda en las mujeres. Se recrea en la idea de que aún nadie sabe su secreto, prefiriendo ocultarlo y vivir frustrada el resto de su vida, pero, al menos, con la seguridad de una casa y una familia e hijos. Sacrifica, pues, sus sueños y su realización como persona por la seguridad que le ofrece el matrimonio; de ahí que al final, cuando dice: “she knew what it was to be in love, but – in – love!” (Ibid.: 412), en realidad se refiera a su situación con Jimmy, pues ha redescubierto su amor por él.

Sin embargo, todo es una farsa y nos damos cuenta de que ni su amor platónico por el actor ni su amor por Jimmy son reales. Esta mujer acaba confundida y frustrada,

⁸ Ver la tragedia de las solteras en nuestro análisis de los relatos “Miss Brill” y “Pictures” en los apartados 3.2.2.1. del Capítulo III y 3.2.3. del presente capítulo, respectivamente.

perdida en una vida que no siente suya, aceptando pasivamente una situación con la que no se identifica. Aquí entra en juego nuestro papel activo, pues hemos de identificar el toque agrio que se oculta tras la aparente comicidad, distinguiendo la tragedia femenina causada por la novela sentimental y luchando socialmente en contra de los valores promulgados por este género. Surge, por tanto, el lado político de la ironía teorizado por Hutcheon (1994). Mansfield recurre a otro rasgo de la novela sentimental que invierte: la catarsis purificadora del público lector, o “sympathy”. En lugar de simpatizar con este personaje y su tragedia, somos conscientes de su grado de patetismo al haberse convertido en una marioneta al servicio del sistema. El efecto alienador es evidente, pues, aunque sentimos pena por la protagonista, no lloramos por ello, sino que nos concienciamos del carácter absurdo de los valores propugnados por este tipo de literatura y nos ponemos una coraza para no caer en el mismo error que Edna. Mansfield recurre a una ironía “suspensiva” o “postmodernista”, en tanto que expone la artificialidad de este personaje como una marioneta privada de identidad propia; jamás podremos rastrear esta esencia entre los andrajos de una máscara social que la ha absorbido por completo.

3.2.2. “*Violet*”

“*Violet*” representa una historia temprana en la carrera literaria de Mansfield, que hemos seleccionado precisamente porque, incluso en sus comienzos, ya tenía clara su oposición frontal al sentimentalismo femenino. Este relato nos parece de vital importancia porque el título alude al nombre de una mujer que representa la ciega interiorización femenina de los valores románticos. La violeta, según veíamos en nuestro estudio de “*The Tiredness of Rosabel*” en el capítulo anterior, representa en la narrativa de Mansfield el olor embriagador del sentimentalismo, con la consiguiente pérdida del sentido de la realidad y los efectos nocivos del idealismo extremo en las mujeres. Al igual que en el relato anterior, en éste el punto de partida es el pastiche de la novela sentimental, puesto que la autora no parodia un texto específico, sino todo el género. A su vez, encontramos en “*Violet*” los rasgos típicos del pastiche de este tipo de escritura, ya señalados en nuestro análisis del relato anterior: el uso del estereotipo femenino que defiende los valores sentimentales a ultranza y que la autora subvierte a través de la parodia desmesurada; la marginalidad de su personaje, al tratarse de una mujer inmadura cercana a la figura infantil; y la imitación tanto formal como de contenido de la típica estructura de la novela sentimental con un efecto cómico evidente, pues el carácter

irrisorio de la protagonista salta a la vista, si bien la tragedia final que invade a la joven se convierte en la nota dominante.

En este relato encontramos una narradora en primera persona que se acerca demasiado a la propia Mansfield cuando ésta realizó su viaje a Bavaria en 1909 para abortar, encontrándose embarazada de Garnet Trowell. Dicha narradora se hospeda en una pensión, “Pension Séguin”, donde conoce a otra huésped llamada Violet Burton. Este último personaje representa la típica mentalidad femenina que acepta el papel inocente, pasivo y soñador impuesto por las novelas sentimentales, lo que no deja de ser significativo al darnos cuenta de que su nombre, Violet, además de parecer extraído de una novela de este tipo, simboliza el olor embriagador del sentimentalismo femenino del que acabamos de hablar.

El primer rasgo que Mansfield imita paródicamente en la protagonista es su inmadurez, que se hace extensiva a todas las mujeres que devoran ávidamente la literatura sentimental que la autora critica. Violet reúne todos los requisitos de la heroína de una novela de estas características. Así, en primer lugar, se nos presenta como un ser emotivo, que se deja guiar única y exclusivamente por el corazón y los presentimientos (CS: 589), frente a la naturaleza más racional de la narradora, que se encuentra en una posición perfecta para criticar esta tendencia emocional. Recordemos que la intensidad sentimental era uno de los rasgos distintivos de esta literatura. Este contraste entre los dos personajes queda claramente delimitado con las siguientes palabras de Violet a la narradora: “Why do you persist in denying your emotions? Why are you ashamed of them?” (Ibid.: 587). Estas novelas incitan a las lectoras a expresar sus verdaderos sentimientos, lo que aumenta las posibilidades de que acaben siendo dañadas por aquellas personas que esconden sus verdaderas intenciones.

El sentimentalismo, por tanto, convierte a las mujeres en seres vulnerables, de ahí que contribuya a propagar la imagen de éstas como el “sexo débil”, resultado de su “susceptibilidad emocional” (Mullan, 1998: 249). El caso de Violet es aún peor porque abre su corazón y sus verdaderos sentimientos a la primera de cambio con auténticos desconocidos, como ocurre con la narradora, a la que acaba de conocer y le cuenta toda su historia sentimental. Justo después de presentarse la una a la otra, Violet le dice: “don’t let’s talk about that. Not yet. I can’t explain. Not until I know you all over again ... Not until I am sure you are to be trusted” (Ibid.: 586-7). Unas líneas más abajo, sin embargo, ya le está contando a la narradora toda su historia y revelándole sus sensaciones más recónditas.

Esta vulnerabilidad de Violet, como resultado de la inmadurez potenciada por la novela sentimental, se hace más evidente cuando la joven narra su historia de amor con claras pinceladas de una narrativa de estas características. La protagonista confiesa que ha sido víctima de un desengaño amoroso, siendo la pasión descontrolada y el amor los móviles de la acción. El escenario de la historia es el tradicional, un baile, lugar común de novelas como *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice* o *Sense and Sensibility* de Jane Austen. Aquí descubrimos que la protagonista, al igual que Edna en “Taking the Veil”, es una joven inexperta, lo que podemos deducir cuando confiesa: “I simply can’t tell you what I felt like. Fancy! I’d never kissed out of the family before. I mean – of course – never a man” (Ibid.: 589). La excitación con la que cuenta el acontecimiento y el hecho de que fuera su primer beso a un hombre denota la juventud de Violet y la importancia de otro elemento de la novela sentimental: la momentaneidad de los sentimientos, que son presentados en su máximo apogeo y con toda su intensidad. Tal vez su inmadurez, junto con las expectativas que levanta en ella la típica mentalidad sentimental, la conducen a confiar plenamente en un auténtico desconocido, el señor Farr, lo mismo que hace con la narradora. Resulta cómico que, tras el séptimo baile con este hombre, le parezca que éste la comprende “absolutamente” y que sus almas están entrelazadas (Ibid.).

No obstante, esta complicidad demuestra ser una quimera, como el ideal romántico en el que cree, cuando el señor Farr le confiesa que ya está prometido. En ese momento, como ocurriera con Edna en “Taking the Veil” al caérsele el libro negro al suelo, Violet contrapone el idealismo imbuido en ella por las novelas con la realidad oscura y corrupta que la rodea. La inocencia y fantasía de esa literatura se mezclan con las reglas de decoro impuestas por la sociedad, todo lo cual choca con su propio deseo por materializar el contacto físico con aquel hombre. Su reacción final, resultado de esta confusión ideológica, es el escapismo, típicamente asociado con la figura femenina: “I simply rushed upstairs and tumbled everything over in the dressing-room and found my coat and went home” (Ibid.: 589-90). Además, la dignidad y el recato que se exige a las mujeres en esa sociedad conduce a la protagonista a tratar de ocultar esta experiencia: “I thought I would have died of shame” (Ibid.: 590), con lo que deducimos que la sociedad patriarcal crea seres que viven sólo de apariencias, felices e impecables por fuera, pero frustrados y amargados por dentro.

La inmadurez de la mujer está ligada a las tradicionales figuras de la Virgen o la santa y el victimismo que éstas conllevan, como ya veíamos en el relato anterior al hablar

de Edna. En el caso de Violet, también indirectamente a través de la lectura de estas novelas, se le ha hecho aceptar el estereotipo limitador de la Virgen como figura aquiescente que renuncia a su deseo por satisfacer los designios superiores del sistema. La cita que Mansfield selecciona antes de comenzar la historia nos da la pista del estereotipo femenino que vamos a encontrar en el relato: “I met a young virgin/Who sadly did moan ...” (Ibid.: 583). La primera persona alude a la narradora, mientras que la figura de la virgen entristecida representa a Violet. Esta imagen anticipa el estereotipo de mujer que demanda esta clase de novela, marcada por su espíritu de renuncia y pasividad, como la virgen que, al quedar atrapada en este papel ajeno a su verdadera naturaleza, acabará siendo un ser frustrado y condenado a la tristeza, frente a la imagen que nos vende el sistema de que la Virgen, al ofrecer humildemente su lealtad a Dios, gozó de una felicidad eterna.

El lado masoquista y el espíritu de sacrificio que requiere el estereotipo de la Virgen se encuentran en Violet al igual que en la protagonista de “Taking the Veil”. Por un lado, le parece maravilloso llorar por la noche (Ibid.: 587), frente a la actitud fría y realista de su interlocutora, que le responde: “Wonderful things don’t weep in the night. They sleep like tops and know nothing till again it is day” (Ibid.). Por otro, comparte la mentalidad medieval del valle de lágrimas y del estoicismo de aguantar el sufrimiento a la espera de alcanzar una felicidad suprema: “I would rather suffer ... – suffer intensely, I mean; go down into the depths, for the sake of the wonderful upward swing on to the pinnacles of happiness” (Ibid.: 588). En este relato, Mansfield insiste en la pasividad que conduce a la tragedia femenina al reproducir por duplicado la imagen de la virgen aquiescente, tanto en la cita como en el personaje principal. Encontramos, por tanto, el rasgo de la pasividad y sumisión femeninas junto con “the subterranean agency” de la que hablaba Spacks (1994) refiriéndose a la virtud de las mujeres como su arma de ataque al sistema, cuando realmente las acaba encasillando de por vida en el estereotipo de la santa.

Observamos que Mansfield vuelve a escoger una figura femenina ridícula en su interiorización extrema de los valores de la novela sentimental. Su crítica de este tipo de literatura es total, pues el efecto que ejerce sobre la vida de las mujeres es devastador: por un lado, les impide materializar su deseo, que sólo pueden desarrollar en sus sueños, siendo éstos, además, sueños contruidos para ellas junto a la figura de un príncipe azul; por otro lado, el efecto más destacable es la confusión total en la que se sumergen al tener que coordinar dos posturas completamente opuestas, romanticismo y realismo, lo

que las conduce a un estado de depresión y tristeza. La cita del principio ya lo sugiere, “a young virgin/Who sadly did moan” (*CS*: 583), lo que Violet corrobora al confesar: “‘I – in a quite affected voice – ‘I came here to forget’” (*Ibid.*: 586). El pesimismo que rodea la historia, tras la aparente comicidad de Violet, es inmenso.

A su vez, Mansfield lleva a cabo la crítica más mordaz de los estereotipos femeninos creados por el sentimentalismo de una forma muy indirecta, cuando, hablando de la naturaleza emotiva de Violet, ésta confiesa:

“I wish I could think where I get my nature from,” she went on. “Father and mother are absolutely different. I mean – they’re quite normal – quite commonplace.” I shook my head and raised my eyebrows. “But it is no use fighting it. It has beaten me. Absolutely – once and for all” (*Ibid.*: 588).

La ironía dramática hace su aparición cuando Mansfield contrasta dos puntos de vista: el suyo, representado por la narradora y el público lector, frente al de la protagonista, que no llega a comprender su grado de manipulación. De este modo, Violet comulga con la visión de la sociedad patriarcal de la que forma parte y considera “natural”, o biológica, la tendencia femenina al sentimentalismo, de ahí que piense en la herencia biológica que sus padres le pueden haber transmitido. Al contrario que ella y tras haber leído varios relatos que tratan de este mismo tema, descubrimos la artificialidad de los roles de género y su imposición sutil a través de diversos medios, entre ellos la literatura sentimental.

La ironía de Mansfield puede ser calificada de suspensiva o postmodernista. Al contrario que la disyuntiva o modernista, no ofrece solución alguna, pues tan sólo expone la artificialidad de los seres humanos propagada por la literatura que está atacando. El final del relato resulta confuso y ambiguo. Tras contar Violet su historia de panfleto rosa, la narradora concluye diciendo: “And in the long pause I heard again the little fountain, half sly, half laughing – at me, I thought, not at Violet” (*Ibid.*: 590). Esta pequeña fuente podría representar el poder del patriarcado, constantemente fluyendo, como el agua de la fuente, pero a la vez pequeño en su imperceptibilidad y en la sutileza con que se impone. Este comentario resulta irónico: la fuente se ríe no del personaje ridículo de Violet, sino de la coherencia y la racionalidad de la protagonista. Violet, al ser inconsciente de la influencia que recibe del patriarcado y sus diversas fuentes, se mantiene impasible, ajena a dicha influencia y a la artificialidad de su personalidad. El patriarcado, representado por la fuente, se ríe de la narradora porque ésta, al igual que nosotros/as, percibe el poder silencioso de dicha entidad, pero su ubicuidad hace imposible que se pueda dismantelar

fácilmente, de ahí que se burle de la impotencia de la narradora, de Mansfield y del público. En el pequeño fragmento de la historia hemos sido conscientes de la artificialidad de los roles de género, pero acabar con todo eso de la noche a la mañana resulta prácticamente imposible; por ello, la única posibilidad que nos queda es cambiarlo poco a poco, con relatos como éste que remuevan la conciencia colectiva hacia la necesidad de un cambio radical.

Mansfield vuelve a recurrir a la inversión de la catarsis purificadora de la novela sentimental. No nos identificamos con la protagonista, sino que, a través del efecto alienador de la autora, que nos la presenta como un ser irrisorio, nos damos cuenta de la necesidad de acabar con esos valores sentimentales, considerados como típicamente “femeninos”. En este final del relato, la autora hace uso de otro rasgo de la novela sentimental: la *aposiopesis*, o utilización del silencio cuando se está a punto de revelar una información relevante. Alude a la fuente y sugiere la risa sardónica del patriarcado, que se mofa de quienes nos hemos percatado de su efecto aniquilador. Al contrario que en las novelas de corte sentimental, donde este silencio representa la comunión placentera de los personajes, en este caso representa la desdogmatización implícita de la autora, que desmantela mediante un símbolo el poder del patriarcado en su creación de los roles de género.

3.2.3. “*Pictures*”

Mansfield no sólo parodia el efecto nocivo del sentimentalismo en las jóvenes de su época, sino también el determinismo de por vida que ejerce sobre ellas, de tal modo que también refleja a mujeres de edad avanzada que viven en el idilio de un falso mundo de fantasía, siendo presas fáciles de una realidad en la que no tienen cabida esos sueños de princesa. Tanto mujeres jóvenes como maduras se ven ancladas en esta mentalidad tradicional y determinante, como si de una cadena se tratara, siendo incapaces de escapar de la misma y viendo sus vidas condenadas al fracaso y a la decepción. Éste es el caso de la señorita Ada Moss, la protagonista de “*Pictures*”, historia originariamente escrita en 1917 bajo el título de “*The Common Round*”. Como indica su título de “señorita”, Ada es una solterona de edad avanzada que se llama a sí misma “old girl” (CS: 121), siendo con frecuencia rechazada a la hora de conseguir un trabajo, porque buscan a gente más joven (Ibid.: 125). Como ella cuenta, estudió música en el College of Music, es contralto y solía cantar en los conciertos del West End de Londres, pero, debido al alto índice de

paro, ahora se encuentra buscando trabajo como actriz. En este relato, Mansfield liga el efecto nocivo de la novela sentimental al igualmente perjudicial del cine melodramático de la época, conexión que ya explicábamos anteriormente citando a Brenda Austin Smith (2002).

Con esta protagonista la autora quiere demostrar que la inmadurez femenina no sólo afecta a las adolescentes, sino que es un rasgo predominante incluso en las mujeres maduras, a las que no se les permite alcanzar la madurez, debido a la imposición de los valores idealistas de la novela sentimental que las mantienen en un eterno estado de infantilismo. En Ada encontramos la crítica de Mansfield al idealismo femenino imbuido por las novelas y el cine cuando este último empieza a despuntar en el panorama cultural de la época de la autora. Aunque el físico de la protagonista, descrito aleatoriamente y con pinceladas a lo largo del relato, no resulta nada atractivo (“her fat white legs with their great knots of greeny-blue veins”, “a stout lady”, “[l]ook out, Fattie; don’t go to sleep!”, le grita un taxista mientras ella camina por la calle; CS: 121, 122, 123), esta mujer sigue empeñada en alcanzar su sueño de triunfar como actriz, sabiendo que en ese mundo la apariencia física cobra una importancia especial y que, sin ella, no logrará alcanzar su objetivo. Su idealismo contrasta con la cruda realidad que la rechaza, mientras que ella muestra su inmadurez al no querer afrontarla y empeñarse en vivir en el mundo idílico de las novelas sentimentales y el cine que tiene interiorizado.

Para enfatizar este rasgo del personaje, se presenta como una proscrita social sin voz ni voto en el sistema al que pertenece, como ocurre con los niños y las mujeres, pero especialmente con las solteras, a las que Mansfield pinta con mayor dramatismo que al resto de sus personajes femeninos. Su marginalidad se materializa cuando es indirectamente expulsada de una cafetería: “Miss Moss was outside again” (Ibid.: 124), lo que sugiere, metafóricamente, su posición de paria en la sociedad. No obstante, el momento cumbre donde se observa su marginalidad lo constituye la visión de un gato andrajoso y desvalido que nos conduce a pensar en la protagonista: “Outside Brittweiler’s Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch – a sinking, as you might say” (Ibid.: 122). La imagen del gato se repite inexorablemente en la narrativa de Mansfield, a menudo representando la figura femenina.⁹ En este caso, el viejo gato marrón representa a Ada como un ser castrado, sin

⁹ Ver el relato de “Bliss”, por ejemplo.

origen ni destino (“appeared from nowhere”), como una marioneta al servicio de las fuerzas sociales sin nada que comer ni beber y condenada a la soledad. Lo curioso es que esta mujer no se queda impasible ante la escena, lo cual nos da la clave de que se identifica con este animal y, por tanto, de una u otra forma, es consciente de su situación. Incluso el nombre de la protagonista suena ridículo, “Miss Moss”, pues mantiene las mismas consonantes variando las vocales, como si se tratara de un nombre inventado para atraer con su sonoridad a un bebé, con ese toque juguetón y burlesco. Podría indicar este estado de inmadurez de la protagonista, incluso cuando se supone que es ya una mujer madura, o su carácter irrisorio, como su propio nombre.

Finalmente, para parodiar el sentimentalismo que nos ocupa, Mansfield recurre a la imagen de la violeta, cíclica en su narrativa, según veíamos en historias como “The Tiredness of Rosabel”, “Violet” o “Weak Heart”. En todos estos relatos, dicha flor es asociada con el hipnotismo romántico y su olor embriagador, lo mismo que ocurre en “Pictures”, donde la protagonista es descrita como “a stout lady in blue serge, with a bunch of artificial ‘pansies’ at her bosom, a black hat covered with purple pansies” (Ibid. 122). Aquí, las cualidades de la violeta son resaltadas: su artificialidad y su color púrpura. Mansfield insiste en la falsedad de los valores románticos, que sólo producen seres de cartón con roles ajenos a sus deseos, los cuales conducen a la frustración y la muerte en vida, como indica el luto del sombrero que luce la señorita Moss. Con el uso de la violeta, Mansfield parodia el empleo desmesurado de las flores en la literatura sentimental que, en el caso de la violeta, se enfatiza por el efecto embriagador que ésta tiene sobre quienes se acercan a ella, normalmente las mujeres, al poner los sentidos a flor de piel y alejándolas de la realidad.

El pastiche de género de Mansfield tiene como intención fundamental desmantelar la brecha existente entre el idealismo instigado en las mujeres y la sórdida realidad con la que finalmente han de enfrentarse. La autora insiste en que dichas mujeres no están preparadas para lidiar con ella, debido a que el idealismo de la novela sentimental las mantiene en un mundo fantástico sin proporcionarles las armas necesarias para luchar en un sistema donde la mujer no significa nada. Por tanto, se convierten en seres vulnerables y presas fáciles de un orden dominado por el varón. Desde el primer momento, Mansfield deja claro el entorno realista y opresivo que rodea a la protagonista. Así, comienza la historia con las siguientes palabras: “Eight o’clock in the morning. Miss Ada Moss lay in a black iron bedstead, staring up at the ceiling. Her room, a Bloomsbury top-floor back, smelled of soot and face powder and the paper of fried potatoes she

brought in for supper the night before” (Ibid.: 119). La austeridad en que vive esta mujer, pues poco después descubrimos que no tiene dinero para pagar el alquiler de la habitación, podría recordarnos al cuento de “Cenicienta”, que al final logra su sueño, abandona su pobreza y se casa con el príncipe. Mansfield parece reproducir esta fórmula tradicional y presenta a una mujer con una voluntad de acero, como Cenicienta, dispuesta a luchar por su sueño sin importarle los obstáculos de la sociedad que le rodea.

No obstante, existe una clara diferencia entre ambas historias: “Cenicienta” es un cuento, una falsa ilusión creada para alimentar la fantasía infantil y mantener en un estado de inmadurez a todos los que no logren superar este idealismo literario; “Pictures” es una historia realista, una confrontación con el poder opresivo del patriarcado, en especial sobre mujeres indefensas que han interiorizado sus valores. Con la cita que acabamos de reproducir, Mansfield utiliza una referencia proléptica al comienzo del relato, anticipando la frustración a la que conduce el ideal romántico en las mujeres. De este modo, al despertar de su sueño, éstas no se encuentran con el príncipe azul de “La Bella Durmiente”, sino con la cruda realidad de un papel manufacturado para ellas que no les permite expresar su deseo o, como en el caso de la señorita Moss, las conduce a la soltería al no lograr casarse y acomodarse al rol patriarcal por excelencia. Mansfield vuelve a invertir la catarsis purificadora de la novela sentimental. Llama nuestra atención sobre el fuerte contraste entre la fantasía que se espera de las mujeres en estas novelas, y la realidad, completamente distinta, que las acaba sumiendo en una frustración total. Aunque sentimos pena por este personaje, tal vez por eso nos damos más cuenta aún de la necesidad de trascender este idealismo forzado que impone el sentimentalismo. Estudiemos, pues, el contraste entre realidad y fantasía que constituye la clave para entender la subversión y crítica mordaz de Mansfield.

Prolépticamente, la señorita Moss confiesa al comienzo del relato: “I am cold. I wonder why it is that I always wake up so cold in the mornings now. My knees and feet and my back – especially my back; it’s like a sheet of ice. And I always was such a one for being warm in the old days” (Ibid.). Sus palabras anticipan el tipo de historia que estamos leyendo, muy en consonancia con las anteriormente comentadas: el tema central es el despertar de las mujeres al realismo y el profundo daño psicológico que puede ocasionarles el abandono del romanticismo para el que han sido adoctrinadas. En la señorita Moss encontramos otro ejemplo de la soñadora que vive en su mundo de fantasía, a pesar de que el entorno que la rodea no puede ser más cruel. El dolor que puede causar esta concienciación sobre la realidad es anticipado por las palabras

anteriormente reseñadas. Esta concienciación metafórica y el choque con la dura realidad son sugeridos por el despertar diario de la protagonista que *ahora* resulta frío, frente al cálido amanecer en el pasado.

Desde el primer momento, Mansfield sugiere que la protagonista pasará, inevitablemente, de su mundo idílico y seguro a un despertar a la dura realidad, más dura aún para ella que para las mujeres que escogen la opción del matrimonio, porque, en su caso, como solterona de edad avanzada, no sólo tendrá que enfrentarse a la soledad interior, sino también a la auténtica soledad de no tener a nadie a su alrededor, ni siquiera una familia. Aunque trata de consolarse a sí misma (“Sweet-heart, remember when days are forlorn/It al-ways is dar-kest before the dawn”; Ibid.: 122), la realidad que encontramos es un despertar frío. Éste simboliza el choque con la realidad que también encontrábamos en la historia “The Tiredness of Rosabel”, cuando, después de que la protagonista vea su sueño de Cenicienta completamente truncado, el narrador nos describe un amanecer frío y solitario de Rosabel en su habitación, frustrada al darse de bruces con una realidad que no está preparada para afrontar.

En “Pictures”, por tanto, la estructura del relato es bipolar: por un lado, vemos la parte idealista de la señorita Moss, que sueña idílicamente con desempeñar el papel de actriz; por otro, el lado dominante de la realidad, absolutamente mordaz y asfixiante, que va sofocando el sueño de esta mujer paulatinamente. Esta estructura se puede sintetizar en la imagen del espejo que domina el relato. Este objeto representa las dos facetas de Ada: la idealista sería la mujer de carne y hueso que ha absorbido los valores románticos hasta tal punto que ya forman parte de ella, frente a la imagen del espejo, que simboliza la faceta realista y cruel, pues le hace muecas y se ríe de ella (Ibid.: 121, 122, 127). Este reflejo es el lado realista que la señorita Moss hace tiempo que intuyó, pero que se negaba a aceptar, pareciéndole mucho más atractivo el mundo fantástico creado por las novelas y el cine. A lo largo del relato, aparecen muestras muy claras de la necesidad de aceptar el lado oscuro de la realidad que la protagonista ignora voluntariamente, aún cuando percibimos que es consciente de este lado cruel, como cuando parece identificarse con el gato desahuciado que mencionábamos anteriormente.

La subversión irónica que Mansfield persigue en su presentación del patetismo de este personaje alcanza un punto álgido cuando su denuncia de la frustración femenina trasciende al individuo, en este caso la señorita Moss, y se hace genérica y universal. Parte de la situación frustrada de esta mujer concreta, pero, a través de los *castings* que se hacen para seleccionar a las actrices, se nos presenta la frustración de numerosas

mujeres. En este sentido, consideramos que Mansfield recurre a una figura similar a la clásica del “coro” de las tragedias griegas, que en este caso estará constituido por las soñadoras que esperan en la cola a ser escogidas para el papel de actriz (Ibid.: 124). Al igual que la voz colectiva de este coro, estas mujeres repiten inexorablemente palabras idénticas, como si fueran papagayos que articulan de forma mecánica las mismas ideas sin disponer de opinión propia.

Además, la autora presta especial atención a una mujer con la que la señorita Moss dialoga mientras espera en la cola. Su forma de hablar (“Have you *arcted* much for the *fil-lums*?”, Ibid.: 126) y su uso de muletillas (como “Yes, it’s *like* that, isn’t it, dear?”, Ibid.) reflejan su falta de educación. Con ello, Mansfield corrobora la idea de que las mujeres incultas, especialmente en su época, eran presas más fáciles para la imposición ideológica patriarcal. El resultado final es que la escritora denuncia el uso de éstas como comodidades, objetos de intercambio sin voz ni voto, siendo la señorita Moss tan sólo un ejemplo de la situación en la que se encuentran muchas otras. Así, una chica de la cola dice: “There was a call at nine-thirty for *attractive* girls. We’ve all been waiting for *hours*” (Ibid.: 125-6). Todas estas mujeres albergan el mismo deseo que la protagonista, aún cuando la mayoría acabarán dándose de frente con la cruda realidad social que les rodea. De hecho, la única alternativa que le queda finalmente a la protagonista es ceder al orden que la ha creado, abandonando el sueño que curiosamente manufacturó dicho sistema.

Al final del relato, un hombre gordo la invita a un whisky. Mansfield vuelve a hacer uso del simbolismo del sombrero, pues este hombre lleva puesto uno que parece un barco: “Hardly had she sat down when a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht flopped into the chair opposite hers” (Ibid.: 128). Este señor acaba invitando a la protagonista a acompañarlo a su casa; ella acepta, mientras que el relato concluye con las siguientes palabras: “And she sailed after the little yacht out of the café” (Ibid.). En la narrativa de Mansfield los barcos suelen simbolizar el escapismo de una situación sórdida hacia una mejor. En este caso, la construcción de la frase y la selección léxica parecen, no obstante, indicar lo contrario: la señorita Moss sólo sigue a un barco “pequeño”, lo cual parece indicar que ese escapismo es bastante limitado. Se trata de una salida temporal, una forma de conseguir dinero fácil y, probablemente, calmar un poco su soledad. La comunicación entre hombres y mujeres es una tarea ardua y prácticamente imposible en la narrativa de esta autora. Como vemos, Ada Moss, aunque ha tratado de ser fiel a los principios sentimentales que interiorizara a

través de novelas y cine, se ha visto forzada a darse de bruces con la realidad y aceptar ese camino que la conduce a una muerte segura. En este relato vemos, por tanto, la crítica mordaz de Mansfield sobre el efecto nocivo de la novela sentimental en las mujeres “adultas”.

3.3. Conclusión

Tras el análisis de estos relatos, podemos comprobar que la ironía desarrollada por Mansfield no es “self-purposive” ni interna, como define Kierkegaard (1966) esta estrategia literaria, sino que, en consonancia con la postura de Hutcheon y su noción del filo de la ironía (1994), ésta oculta un lado crítico que trasciende los límites narrativos y produce un efecto en el ámbito social al truncar la complacencia del público lector con su efecto alienador y su inversión de la catarsis purificadora. Piénsese, por ejemplo, en la crítica mordaz de la posición de la solterona en “Pictures”, una mujer ignorada por la sociedad y condenada a vivir en soledad el resto de su vida, o en la frustración a la que esta mentalidad sentimental condena a las mujeres al afrontar la sórdida realidad social que las rodea. En este alcance crítico, la ironía se diferencia de la burla, con su intención meramente lúdica, y de la sátira, que carece de la sutileza de la ironía, que encontramos más evidentemente en sus relatos de *In A German Pension*.

A su vez, al contrario de lo que dice Burgan (1994), la ironía de Mansfield no es una ironía “tónica” a favor de la autenticidad de la epifanía, sino que descubrimos en los momentos existenciales de sus personajes que no existe esa anhelada autenticidad. En los relatos analizados vemos cómo la autora constantemente pone de relieve el constructivismo y artificialidad de la pose sentimental de las mujeres y de los roles manufacturados para ellas. No existe una esencia a la que aferrarse, sino un ridículo espantoso y un desfase social como el protagonizado por los personajes de estos relatos. La mujer no tiene escapatoria ni por la vía romántica, condenada a desear un amor que jamás alcanzará, ni por la cotidiana, destinada al matrimonio y a un papel de dependencia emocional, que garantizará su frustración, o a la soltería y la soledad. En este sentido, podemos considerar que la ironía de Mansfield es, en términos de Wilde (1981), “postmodernista” o “suspensiva”, que no “modernista”, dado que hemos de aprender a vivir con la incertidumbre y la inexistencia de una verdad, frente a la ironía “modernista” o “disyuntiva”, caracterizada por practicar una “anironía”, o búsqueda de armonía entre dos posturas opuestas para trascender el caos. Mansfield desdogmatiza el poderoso

aparato patriarcal hasta el extremo de desfamiliarizar sus valores ante los ojos del público y dudar de sus poses, consideradas comúnmente como “naturales”.

Por medio del uso continuado de este tipo de ironía, el efecto final es una parodia que, de acuerdo con Genette (1989), debemos denominar “pastiche de género”, puesto que no parodia un texto específico, sino un grupo de textos que representan la novela sentimental. El objetivo, por tanto, es exagerar los clichés de este tipo de literatura mediante la “saturación” para que caigamos en la cuenta del carácter absurdo de los mismos. Piénsese en la protagonistas de los relatos comentados, Edna, Violet, la señorita Moss o Rosabel, y su sentimentalismo exacerbado. Por tanto, el pastiche de género con su efecto paródico constituye la herramienta básica de la intertextualidad estudiada en el capítulo anterior, pues Mansfield utiliza el cuento de hadas tradicional como base para criticarlo y subvertirlo posteriormente. A su vez, en este capítulo hemos llevado a cabo un estudio más concreto de esta estrategia, materializada en el ataque de la novela sentimental y su efecto nocivo en la mente femenina que, sin embargo, es reutilizada por la autora para alcanzar su efecto desdogmatizador. Según hemos visto, parte de los rasgos tradicionales de este género para invertirlos ante nuestros ojos y mostrar, así, su artificialidad e ideología ocultas. La autora demuestra un uso exquisito de la ironía, la parodia y el pastiche con una clara proyección social.

