

## ***1. INTRODUCCIÓN***

La cita con la que abrimos el presente capítulo refleja, metafóricamente, la posición ambigua de Mansfield con respecto al canon literario, tanto general como modernista en particular. La literatura escrita por varones, simbolizada por los gallos y su canto original, le merece todo el respeto, mientras que la tradición femenina, en concreto la producción de sus contemporáneas, se le asemeja al cacareo uniforme de las gallinas. Más adelante, estudiaremos con detalle la ambigüedad de Mansfield frente al canon literario femenino. En nuestra introducción a este capítulo dedicado al rastreo de una tradición literaria femenina, queremos comenzar aclarando nuestro uso del concepto “femenino”, que resulta bastante controvertido en estudios feministas. Con frecuencia, tiene un tono peyorativo, denotando los rasgos de delicadeza y trivialidad, tradicionalmente atribuidos a las mujeres, de ahí la frecuente reticencia a su utilización. Sin embargo, cuando hablamos de “tradición femenina” en este trabajo, nos referimos a ciertas recurrencias temáticas entre las escritoras que han conducido a las ginocríticas, según veremos, a rastrear una hermandad entre las literatas. No obstante, debemos distinguir, como hace Rosalind Coward (1993) e ilustramos más adelante, entre una proyección femenina con una defensa de valores asociados a las mujeres, y otra feminista con una intención subversiva, que utiliza como base esa “feminidad” tradicional, pero de forma irónica para exponer su artificialidad. Por tanto, cuando hablamos de “femenino” en este trabajo, aludimos a esta hermandad entre escritoras, si bien nuestro centro de atención será la superación feminista de la misma.

Para introducir este capítulo dedicado a la ginocrítica, basta con reconocer el debate que la tradición literaria femenina generó en nuestra autora, que se mostraba plenamente consciente, según veremos, de la dicotomía entre una alianza artística femenina y marginal frente a una masculina y canónica. Demostraremos cómo Mansfield, a pesar de encontrarse seriamente debatida entre ambas, acaba decantándose por la tradición femenina, si bien, como era propio de su personalidad innovadora, trasciende los presupuestos de dicha hermandad para adaptarlos a sus necesidades literarias; esto es, utiliza estratégicamente la feminidad asociada a este grupo de escritoras y la supera con una proyección feminista. En este sentido, nos centraremos en su uso estratégico de la autobiografía que difiere del uso explícito y transparente que normalmente se atribuye a las escritoras al plasmar detalles de su propia vida. Este modernismo femenino la acabará aproximando al postmodernismo feminista del que hemos hablado anteriormente.

## 2. GINOCRÍTICA

Cuando hablamos de “ginocrítica”, hemos de comenzar reconociendo la labor de figuras como Patricia Ann Meyer Spacks (*The Female Imagination*, 1976), Ellen Moers (*Literary Women*, 1977), Elaine Showalter (*A Literature of Their Own*, 1977) o Sandra Gilbert y Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979<sup>1</sup>) que, con sus obras, sentaron las bases para consolidar la literatura escrita por mujeres, completamente ignorada hasta entonces. Al descubrir una cierta hermandad entre todas las escritoras, estas críticas hicieron hincapié en la necesidad de ir más allá del texto y ligar la literatura a la experiencia cotidiana de las mujeres y a sus propias vidas, teniendo en cuenta los aspectos biográficos con el fin de lograr una mejora, no sólo teórica, sino también real y palpable. La lucha por elevar este tipo de crítica a un nivel académico ha sido ardua, pero en la actualidad, como corrobora Simpson (1995: 92), existe un nuevo énfasis en la voz personal y se ha atribuido seriedad académica a la autobiografía gracias al papel de las ginocríticas. La idoneidad de la autobiografía para las escritoras ha sido reconocida por numerosas críticas, entre ellas Morris (1996: 142), que reconoce la existencia de una predisposición en ellas hacia las formas “confesionales”, como la autobiografía y la narración en primera persona, puesto que el objetivo final es reforzar su identidad. Esta idea comulga con la de Gilbert y Gubar (1988: xiii), que insisten en la necesidad de que la escritora se alce como un ser humano marcado por su género, idea que Ahmed (1998: 126) aclara cuando concluye que:

Authorship has also been important to feminism due to the desire to inscribe women as writers. The importance of constructing the category of “women’s writing” (which is indeed central to many university English curricula) has led to a suspicion of the postmodern refusal of the author as a critical tool within feminist literary criticism.

Tal y como perciben estas críticas, la autobiografía representa una herramienta que defiende cierto esencialismo femenino como el punto de partida necesario para promover los derechos de las mujeres en una sociedad machista.

La ginocrítica, con su defensa de los aspectos autobiográficos femeninos, normalmente supone una distinción entre autobiografía y subjetividad, asociadas con el feminis-

---

<sup>1</sup> Gilbert y Gubar tienen otro influyente estudio en tres volúmenes, *No Man’s Land* (v. 1: 1988; v. 2: 1989; v. 3: 1994), que analiza la tradición literaria femenina en el siglo XX. Sin embargo, su primer logro en el rastreo de esta tradición femenina fue *The Madwoman in the Attic*, inicialmente publicado en 1979, que precedió a *No Man’s Land* en casi 10 años.

mo y lo femenino, frente a impersonalidad y objetividad, ligadas a la crítica académica tradicional (estructuralismo, desconstrucción, etc.) y lo masculino (Simpson, 1995: 80). Fullbrook (1986: 5) reconoce el carácter negativo de esta dicotomía para la empresa femenina cuando afirma que la crítica autobiográfica “is a common tactic for dealing with women writers. It allows them to be neutralised – kept small, personal, confined to the private life which has traditionally been the only life any ‘safe’ woman may be presumed to lead”. Sin embargo, la mayoría de quienes defienden esta aproximación ginocrítica a la literatura de mujeres perciben su proyección socio-política. Éste es el caso de Simpson (1995: 83), que concibe la crítica autobiográfica como el punto de unión entre lo teórico y lo personal, solventando así la tensión entre la “persona” y el especialista profesionalmente alienado, entre lo personal y lo histórico o social, entre la realidad y la ficción.<sup>2</sup> Esto mismo opina Showalter (1993c: 4), cuando afirma tajantemente que es en la escritura de mujeres donde encontramos la máxima expresión de la problemática de una crítica feminista, puesto que es donde se combina lo teórico con lo personal. En contraposición con el carácter impersonal y “racional” atribuido normalmente al ámbito académico “masculino”, Showalter (Ibid.) añade que:

The raw intensity of feeling and the insistence on the relationship of literature to personal experience [...] often expressed itself in an autobiographical or even confessional criticism shocking to those trained in the impersonal conventions of most academic critical writing.

Esta crítica concluye que, gracias al movimiento de liberación de las mujeres, se empezaron a encontrar vínculos entre el trabajo de éstas y sus vidas.

A través de un movimiento puramente social se vio la necesidad de conectar la literatura escrita por mujeres con sus propias vidas en un intento por trascender los bordes de la ficción y provocar un impacto social. Por ello, la empresa ginocrítica con su insistencia en el aspecto autobiográfico resulta de vital importancia para comprender la técnica de la “imitación intencionada” que explicaremos y aplicaremos en los Capítulos VIII y IX. Por medio de esta estrategia, se desconstruyen los roles de género (tanto femeninos como masculinos) con la intención de exponer la artificialidad de la parte personal, o identidad, del individuo como resultado del constructivismo social. En defini-

---

<sup>2</sup> Para corroborar esta misma idea, ver las opiniones de Karl J. Weintraub (1975), Coward (1993: 237) y Sacido Romero y Estévez Saá (2001: 212).

tiva, a través de este interés por la autobiografía y lo personal, se puede alcanzar un efecto social y político que demostraremos a continuación.

### ***2.1. La muerte del autor vs. autobiografía como estrategia subversiva***

Cuando hablábamos de feminismo “restaurador” en el capítulo anterior, distinguíamos dos de sus objetivos fundamentales: por un lado, procedente del feminismo postestructuralista, un proceso de desdogmatización y dismantelamiento del concepto de “mujer”, que acaba siendo desconstruido y puesto en tela de juicio; por otro, ligado al feminismo angloamericano o al cultural francés, la transcendencia de los límites textuales o teóricos para provocar un cambio social palpable. Las estrategias subversivas que estudiamos en este capítulo están relacionadas con este último objetivo dentro del feminismo restaurador. Por tanto, partiendo de la ginocrítica de Showalter, hablaremos del impacto social de los relatos de Mansfield mediante diversos niveles de mediación que la catapultan hacia el exterior del texto, tratándose de una estrategia que la aproxima a la intención pragmática del feminismo angloamericano. A su vez, las estrategias subversivas relacionadas con la parte postestructuralista de nuestro feminismo serán objeto de estudio en los dos capítulos siguientes.

En nuestra inclusión de la autobiografía como una estrategia al servicio del postmodernismo feminista, la primera dificultad que surge es el choque entre la noción postmodernista de “la muerte del autor” y la ginocrítica feminista que defiende la importancia de marcar el género del mismo, produciéndose, de nuevo, una colisión entre las dos perspectivas teóricas que hemos escogido. Sin embargo, ésta puede solventarse y, de hecho, en nuestra opinión, constituye el epítome del feminismo restaurador sugerido por Alcoff y Jardine, donde se funden los feminismos postestructuralista y cultural: por un lado, la muerte del autor sugiere la desconstrucción del sujeto que lo representa; por otro, la defensa de la autobiografía que propone la ginocrítica requiere partir de una posición clara para luchar contra la inferioridad atribuida a la escritura de mujeres. La tarea de hacer que ambas perspectivas opuestas coexistan será el objetivo del presente capítulo.

La importancia que la ginocrítica cultural concede a la figura de la autora y a su esencia como mujer entra en crisis cuando la confrontamos con la noción de “la muerte del autor” que subyace a los presupuestos postmodernistas. El debate en torno a esta cuestión lo polarizan dos figuras significativas: Barthes y Foucault. El primero inicia este

debate en un artículo que, significativamente, titula “The Death of the Author”. En él comienza explicando que “writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing”, a lo que añade que “[when] the author enters into his own death, writing begins” (1990: 228). Para Barthes, el deseo de buscar la explicación de una obra en el hombre o la mujer que la produjo es un error, puesto que, en última instancia, el poder superior proviene del lenguaje que nos crea, de tal forma que no somos personas, sino “sujetos” contruidos (Ibid.: 229), noción postmodernista que explicábamos en el Capítulo III.

Barthes basa la muerte del autor en el concepto postmodernista de la intertextualidad, pues, en su opinión, el escritor no es más que un mediador que se dedica a hilvanar trozos inconexos de piezas ya escritas, de tal modo que su valor no es la originalidad de producir textos completamente nuevos, sino de combinar los ya existentes de una forma diferente. En este sentido, deja de ser un “creador”, o figura visionaria, para convertirse en un “citador” (Sanz Cabrerizo, 1995: 342):

a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture (Barthes, 1990: 230).

Por todo ello, y en su deseo de alcanzar la impersonalidad absoluta, Barthes concluye su ensayo vaticinando que el nacimiento del/a lector/a supondrá un coste importante: la muerte del autor (Ibid.: 232).

Sin embargo, dos años más tarde, en su libro *S/Z*, publicado originariamente en 1970, este crítico (1987: 178) matiza su teoría de la “muerte del autor”:

El mismo Autor – deidad un poco vetusta de la antigua crítica – puede, o podrá algún día, constituir un texto como los otros: bastará con renunciar a hacer de su persona el sujeto, el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde deriva la obra por vía de la *expresión*; bastará con considerarlo como un ser de papel y a su vida como una *biografía* (en el sentido etimológico del término), una escritura sin referente [...]. La empresa crítica (si todavía puede hablarse de crítica) consistirá entonces en *invertir* la figura documental del autor en figura novelesca, ilocalizable, irresponsable, presa en el plural de su propio texto.

Como se desprende de sus palabras, el autor no desaparece por completo, pues no “muere”, sino que se produce un cambio en su percepción y una superación en la concepción

de su identidad. Barthes quiere evitar dar por sentada la existencia del autor como figura que subyace al texto y aboga por una concepción artificial del mismo, de tal modo que éste participa de la falsedad y pluralidad del texto que crea como, según veremos, es el caso de Mansfield, cuya figura como autora pasa de una noción real a una ficcional y textual.

La otra figura polarizadora de este debate, Foucault, defiende la desaparición del autor en su artículo “What is an Author?” al afirmar que “he must assume the role of *the dead man in the game of writing*” (1980: 143). Sin embargo, al final de su ensayo reconoce que la desaparición del autor no puede ser total, manteniendo un papel ideológico y funcional:

The author is not an indefinite source of significations which fill a work; the author does not precede the works, he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction. [He becomes] a necessary and constraining figure (Ibid.: 159).

Cazzato (1995: 34) y Ahmed (1998: 124) aclaran que, para Foucault, se produce la “muerte” del autor, pero no de su función social, ideológica y discursiva. Dicho crítico contempla cierta libertad en el autor, que le permite jugar con sus textos e incluso parodiar la artificialidad del lenguaje y su acción creadora mediante la creación de sí mismo a través de sus textos. De este modo, recurrir a la autobiografía puede ser una estrategia subversiva muy efectiva, puesto que, tras la apariencia de una coherencia en la personalidad del/a escritor/a, se esconde una intención creadora para mostrar que la artificialidad de los personajes de su narrativa trasciende los bordes textuales y afecta al/a propio/a autor/a de los relatos. Éste será el caso de Mansfield, según veremos en el apartado 3 de este capítulo

El concepto de “mediación” está ligado estrechamente a la construcción de nuestra identidad por parte del sistema, de tal manera que creemos estar dotados de una personalidad idiosincrática cuando, en realidad, no somos más que la creación del sistema patriarcal y de sus herramientas, como el lenguaje.<sup>3</sup> En este sentido, somos seres “mediados” por fuerzas superiores de las que no podemos escapar. En la narrativa de Mansfield podemos distinguir tres niveles de mediación. El primero es intratextual y alude a la mediación que ejerce la autora sobre sus personajes que, incluso al aparentar una

<sup>3</sup> A tal efecto, ver el apartado 2 del Capítulo III, dedicado a lenguaje y dogmatismo, donde estudiamos la ideología que, según Althusser, se esconde tras la apariencia inocente del lenguaje y del sistema.

identidad única y particular, no son más que el resultado de la labor creadora de la escritora. El segundo nivel de mediación lo constituye nuestra percepción de la autobiografía como estrategia que estamos considerando en este apartado, de tal manera que Mansfield se media a sí misma en la creación de su propia personalidad artificial, tanto en sus relatos, donde utiliza con frecuencia referencias autobiográficas, como en sus cartas y diario. Este segundo nivel de mediación trasciende los límites textuales, pues alude a una mujer de carne y hueso, la autora que, sin embargo, demuestra ser una creación más de sí misma. Finalmente, el tercer nivel de mediación lo constituyen el mito y la labor editorial llevados a cabo por su segundo esposo, Murry. Esta labor escapa a las posibilidades de la autora, pues la realiza Murry sin su consentimiento, creando una imagen unívoca y angelical que destruye la pluralidad de la personalidad de Mansfield que ésta se había esforzado en crear.

Estos niveles de mediación nos parecen estratégicos en esta autora. Los dos primeros fueron cuidadosamente premeditados por la escritora para alcanzar un efecto subversivo y crítico. No obstante, demostraremos que el tercer nivel de mediación, que se escapa de sus manos, fue también previsto por la autora y contribuye a enfatizar su crítica contra el poder restrictivo del sistema patriarcal, que acaba imponiendo ciertos valores unívocos a las mujeres de su ficción, de ahí que Murry tratara de camuflar la pluralidad de su esposa y creara un mito castrante en torno a su figura, como veremos más adelante. El análisis detallado de estos niveles de mediación será nuestro objetivo en el apartado 3.1. de este capítulo.

## ***2.2. Modernismo femenino y feminización***

Según hemos explicado, para las ginocríticas es de vital importancia rastrear una tradición literaria femenina con la que se puedan identificar las escritoras. En este sentido, el modernismo femenino que, en nuestra opinión, cultiva Mansfield, se ubicaría dentro de esta tradición literaria de mujeres, con lo cual comulgamos con la concepción de figuras como Showalter. Consideramos que esta variedad de modernismo femenino en Mansfield se acerca al feminismo restaurador y al postmodernismo feminista que distinguimos en el capítulo anterior, puesto que, al igual que la variedad modernista de muchas escritoras contemporáneas suyas, la escritura de esta autora se diferencia del modernismo canónico masculino, aproximándose esta variedad femenina más al postmodernismo que

al modernismo. En el apartado que nos ocupa, discernimos los rasgos generales que diferencian este modernismo femenino del masculino canónico.

Como apunta Bonnie Kime Scott (1990: 2), hasta los años setenta el canon modernista literario había sido un campo de acción predominantemente masculino y homogéneo. Con la excepción de Woolf, la literatura modernista escrita por mujeres había sido silenciada y considerada como meramente anecdótica, a pesar de ser muy abundante, de tal forma que este movimiento literario fue etiquetado, inconscientemente, como masculino. A veces, sin embargo, como aclaran Gilbert y Gubar (1988: 148), en lo que se refiere a escritores modernistas, incluso algunos de los más misóginos, junto con aquéllos que podrían ser considerados como cuasi-feministas, tuvieron, esporádicamente, unas palabras de apoyo para las voces femeninas contemporáneas. Estas críticas proporcionan una lista de ejemplos de este tipo de alabanza masculina a la escritura femenina: Henry James a Edith Wharton; Ezra Pound a Mina Loy y Marianne Moore; William Carlos Williams a Emily Dickinson, Gertrude Stein, Marianne Moore y Marcia Nardi; Sherwood Anderson a Gertrude Stein; T. S. Eliot a Christina Rossetti, Marianne Moore y Djuna Barnes, etc. Sin embargo, concluyen que estos cumplidos hacia la escritura femenina tenían un doble filo, pues contribuían a relegar este tipo de literatura a un segundo plano, ya que, en opinión de las dos críticas anteriores, la alabanza masculina era peyorativa en cuanto al alcance femenino y minaba la labor de estas escritoras al encastrarlas en categorías de género tradicionales que disminuían su poder.

En los años setenta, tras un prolongado desprecio hacia la literatura escrita por mujeres y con el descubrimiento y la valoración de la dimensión de género, el modernismo dejó de ser un fenómeno monológico y su elitismo masculino dio paso a una perspectiva de género y a una visión innovadora de este movimiento como una tendencia literaria polifónica, dinámica y sexualmente marcada. Como afirma Scott (1990: 4), hay quienes llaman al modernismo tradicional y canónico “early male modernism”, o “masculinist modernism”, distinguiéndose, por tanto, de otro modernismo, que podríamos denominar “femenino”. Se puede hablar, pues, de diversos modernismos, entre los que cabe destacar, además de la diferencia entre modernismo femenino y canónico, uno “racial”, desarrollado por escritores/as de color, y otro “colonial”, con figuras como Rhys, Wickham o Mansfield (Ibid. 4-5).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ésta es la opinión de Scott, aunque, como veíamos en el apartado 1.2. de la introducción general a esta tesis, consideramos la perspectiva colonial secundaria en la obra de Mansfield.

Para entender la conexión entre nuestro postmodernismo feminista y la tendencia femenina del modernismo, pudiendo así disociar la variedad literaria cultivada por Mansfield del modernismo canónico, hemos de establecer una clara distinción entre un modernismo masculino (conocido tradicionalmente como “high modernism”) y uno femenino, dentro del cual ubicamos a Mansfield. El primero se acercaría más al movimiento modernista, mientras que el segundo compartiría sus rasgos con el postmodernismo, tal y como lo hemos presentado en la primera parte de nuestra tesis. Algunas de las diferencias más significativas entre estos dos tipos de modernismo las ofrecen Scott (1995: xvi-xx, 68) y Ellen G. Friedman (1997: 159-72).

En su opinión, el modernismo masculino se esfuerza por alcanzar, aunque no siempre lo consiga, una poética de despersonalización e impersonalidad, frente al carácter personal del femenino, donde la ficción aparece, a menudo, ligada a aspectos autobiográficos (cartas o diarios), lo que ha desembocado en la ginocrítica de Showalter como un aspecto central del feminismo angloamericano. A su vez, en opinión de Friedman, los escritores modernistas, e incluso postmodernistas, como Hemingway, Pound, Joyce o Pynchon, frecuentemente tratan de localizar sus orígenes patriarcales y encontrar una unidad y totalidad más allá del desorden imperante, frente a las escritoras, que tienden a la fragmentación y miran utópicamente hacia el futuro al chocarse de bruces con los modelos patriarcales pasados y presentes, inadecuados para ellas. Así, mientras que los escritores llevan a cabo una reelaboración y celebración de textos del pasado, las escritoras se apropian de los textos masculinos y los subvierten, una práctica que anticipa la estrategia imperante en el postmodernismo. Además, escritoras como Woolf o Mansfield encuentran su inspiración en una literatura considerada marginal dentro del modernismo inglés, como los escritores rusos, marginalidad que las aproxima más al postmodernismo que al elitismo del modernismo canónico.

A su vez, Scott ofrece una interesante apreciación que, en nuestra opinión, constituye un cambio radical en la percepción del modernismo canónico. Esta crítica habla de un proceso de feminización que empieza a fraguarse en el modernismo y que continúa, e incluso se acentúa, en el postmodernismo. En este sentido, en contra de lo que cabría esperar tras nuestra interiorización durante tantos años del modernismo como un movimiento preeminentemente masculino, Scott revela que los orígenes de esta corriente artística se encuentran en escritoras a las que denomina “matronas del modernismo”, puesto que fueron las propulsoras del movimiento, frente a los escritores tradicionalmente concebidos como canónicos. Así, Scott (1995: 55) explica que muchas de

las mujeres a las que llama así estaban produciendo su obra en los círculos literarios bastante antes de 1914, fecha en que se considera que los escritores modernistas (varones) estaban comenzando a despuntar. Por tanto, y como opina Scott, estas “matronas del modernismo” sentaron las bases para estos escritores modernistas. Entre ellas, esta crítica menciona y explica el papel innovador de Mansfield (Ibid.: 65-8),<sup>5</sup> no sólo entre las escritoras, sino también entre los varones modernistas, de tal modo que la propia Woolf, como confirman Gilbert y Gubar (1988: 162), se muestra convencida de que la “nueva obra de arte” es el resultado del trabajo de las escritoras.

Otro de los grandes defensores de este proceso de feminización es Simpson. Tras considerar al sujeto moderno como una entidad “feminizada”, afirma que la literatura modernista ha tendido a gravitar alrededor de la esfera doméstica y femenina, lejos de la pública, a pesar de los esfuerzos del modernismo canónico por remasculinizarla en su deseo elitista y separatista (Simpson, 1995: 95, 100). A su vez, este proceso también se observó en un incremento significativo del número de escritoras y lectoras, acompañado de una visible tensión “between a masculinized literature, premised on the classics, on Milton, and on epic poetry, and seeking to limit its availability by difficulty and high seriousness, and a feminized mode imaged in the vernacular and in the novel and lyric poetry” (Ibid.: 102). A pesar de la reacción elitista y masculinista de los escritores modernistas canónicos, Simpson resume el efecto de esta feminización de la literatura cuando afirma tajantemente que los hombres se convierten en mujeres cuando desarrollan un gusto por la literatura, y extiende este proceso al postmodernismo y su noción de la subjetividad humana (Ibid.: 96, 102). Consideramos, por tanto, que este proceso de feminización iniciado en el modernismo y proyectado hacia el postmodernismo empieza a hacerse eco de la marginalidad que, en último término, constituye la base de las dos teorías críticas que nos ocupan, postmodernismo y feminismo.

No obstante, no hemos de confundir esta progresiva feminización con un desarrollo del feminismo. Exponiendo la confusión de Rebecca O'Rourke entre novelas femeninas y feministas en su artículo “Summer Reading”, Coward nos advierte de este posible error. Habla de la reimpresión reciente de novelas escritas por mujeres que habían caído en el olvido y que ahora tendemos a considerar feministas simplemente porque tratan temas femeninos. De este modo, Coward (1993: 238) aclara:

---

<sup>5</sup> Aparte de Mansfield, Scott (1995: 55-75) menciona como “matronas del modernismo” a figuras como May Sinclair, Rebecca West, Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Edith Wharton, Natalie Barney, Sylvia Beach o Adrienne Monnier.

Feminism can never be the product of the identity of women's experiences and interests – there is no such unity. Feminism must always be the alignment of women in a political movement with particular political aims and objectives. It is a grouping unified by its *political interests*, not its common experiences.

El hecho de que Mansfield desarrolle estas experiencias comunes a las mujeres en sus relatos ha contribuido, sin duda, a que sea etiquetada como “femenina”, pero descubrir su proyección política, en el sentido que defiende Coward,<sup>6</sup> nos conduce a etiquetarla como “feminista”, estudio que la crítica ha llevado a cabo muy pocas veces hasta el momento,<sup>7</sup> tal vez porque no ha distinguido, como hace Coward (Ibid.: 231), entre narrativa feminista explícita e implícita.

### 2.3. Conclusión

Este apartado ha contribuido a sentar la base teórica de aquellos aspectos de nuestro feminismo restaurador que lo aproximan más al pragmatismo del feminismo angloamericano, concretamente a través de los presupuestos ginocríticos americanos. En consonancia con el rastreo de una tradición literaria femenina, hemos distinguido un modernismo femenino que difiere sustancialmente del masculino y se acerca a los presupuestos postmodernistas y feministas que venimos refiriendo en esta tesis. El reconocimiento de esta variedad de modernismo, de la que la propia Mansfield parecía ser consciente, nos abrirá el camino para reconocer su uso estratégico de la autobiografía, típicamente utilizada en la literatura femenina. Sin embargo, en el caso de nuestra autora, transcenderá un uso transparente, recurriendo también al empleo de diversos niveles de mediación, dos de los cuales superan los límites textuales y contribuyen a provocar el efecto subversivo que, en nuestra opinión, constituye el eje central de la narrativa de esta autora. Procedemos, pues, a la ilustración de estos aspectos ginocríticos en la obra de Mansfield.

---

<sup>6</sup> Ya hemos considerado en la primera parte de nuestra tesis la proyección política de la literatura en la estrategia que denominábamos “desdogmatización”, siguiendo a Hutcheon, que supone una transcendencia extratextual en la concienciación del/a lector/a sobre la artificialidad que caracteriza el sistema patriarcal y sus valores. Las feministas participan de esta estrategia desdogmatizadora, especialmente en la técnica de la “imitación intencionada”, que será nuestro objeto de estudio en los dos capítulos sucesivos.

<sup>7</sup> Entre las tesis doctorales que versan sobre el concepto de género en Mansfield, podemos destacar las de Beverly Ruth Taub (1988), Moran (1989), Susan Leslie Pratt (1992) o Emily Paige Game (1999). Entre los estudios monográficos dedicados a Mansfield, tan sólo son abiertamente feministas los de Fullbrook (1986), Hanson (1990), Lyn Bicker (1993) y Moran (1996), mientras que son ambiguamente femeninos, pero no necesariamente feministas, los trabajos de Murray (1990), Burgan (1994) y Dunbar (1997).

### **3. GINOCRÍTICA EN KATHERINE MANSFIELD**

#### **3.1. Autobiografía como estrategia: niveles de mediación**

Para ilustrar la importancia de la ginocrítica en Mansfield, comenzaremos estudiando el alcance de la autobiografía en esta autora, aunque nuestra aportación radicará en distinguir el uso subversivo que hace de este elemento, tradicionalmente considerado como inofensivo en la escritura de mujeres. Estudiaremos este aspecto a través de los diversos niveles de mediación que la autora ideó cuidadosamente para provocar un mayor impacto con sus relatos. Cuando hablamos de “mediación” nos referimos al influjo ineludible de los aparatos al servicio del patriarcado, que construyen nuestra personalidad y ocultan la ideología de la que hablaba Althusser. Somos, pues, seres “mediados”, resultado de este constructivismo social donde el lenguaje juega un papel fundamental. Podemos trazar tres niveles de mediación en la narrativa de Mansfield.

Un primer nivel, textual, es aquél donde la autora presenta a sus personajes como sujetos escindidos, producto de fuerzas sociales superiores que los crean, como el lenguaje. Este primer nivel de mediación lo hemos estudiado con detalle en los Capítulos II y III, al considerar la influencia de ideología y lenguaje en la creación de la personalidad de los protagonistas de Mansfield, siendo también nuestro objeto de estudio en los Capítulos VIII y IX, donde analizaremos la artificialidad de los roles de género en los personajes de sus relatos. Un segundo nivel de mediación, textual y extratextual, lo constituyen los aspectos autobiográficos en su obra. En nuestra opinión, Mansfield utiliza estratégicamente sus datos autobiográficos para crear su propia personalidad artificial que, por un lado, comulga con la mediación de sus personajes de ficción, por lo que aparece como uno más de ellos dentro de los relatos; por otro, trasciende la artificialidad de los mismos en su autocreación como escritora y mujer real. Finalmente, distinguimos un tercer nivel de mediación, también textual y extratextual, representado por las ediciones de los diarios llevadas a cabo por su marido para unificar la personalidad plural de su esposa.

Centrémonos en el segundo nivel de mediación que hemos distinguido. Nuestra consideración de aspectos autobiográficos en la obra de Mansfield se justifica por la importancia que éstos juegan no sólo en estudios feministas, frente a la percepción postmodernista de la “muerte del autor”, sino también en el campo de investigación sobre esta autora. Ya veíamos en la introducción a este estudio la proliferación de

estudios autobiográficos sobre ella, a lo que hemos de añadir el considerable número de biografías que revelan el interés que su vida ha suscitado. Entre éstas, hemos de citar las siguientes (incluimos entre paréntesis los años de la primera publicación): *The Life of Katherine Mansfield* (1933), de Ruth Elvish Mantz, es una de las canónicas para analizar sus años de juventud; *Katherine Mansfield: A Biography* (1935), de Isabel C. Clarke, es pobre e incipiente y la propia Clarke admitió que la verdadera vida de Mansfield estaba aún por escribir; *Katherine Mansfield: A Critical Study* (1951), de Sylvia Berkman, parte del estudio de Mantz y es útil pero desfasada; *The Life of Katherine Mansfield* (1980), de Antony Alpers, constituye la primera biografía sólida de la autora, escrita inicialmente en 1953-4 y luego ampliada en 1980; *Katherine Mansfield: The Memories of LM* (1971), de Leslie Moore, fue escrita por la compañera inseparable de Mansfield, Ida Baker, que se centra en los últimos años de su vida y en las dificultades de Mansfield con su esposo; *Katherine Mansfield: A Biography* (1978a), de Jeffrey Meyers, es un estudio académico pero cargado de errores y planteado en forma de melodrama; *Gurdjeff and Mansfield* (1980), de James Moore, sólo aporta detalles de la influencia de Gurdjeff en Mansfield en los últimos días de su vida; *Katherine Mansfield: A Secret Life* (1987), de Claire Tomalin, fue calificada por Glage (1991: 28) como la única biografía legible sobre Mansfield, sin proyección académica y con tintes feministas; *Katerina: The Russian World of Katherine Mansfield* (2001), de Joanna Woods es muy reciente e interesante para conocer detalles sobre las conexiones de la autora con los escritores rusos; finalmente, la biografía de Katherine Jones (en prensa) está a punto de salir a la luz y es muy prometedora.

La mayoría de quienes defienden la importancia de la autobiografía en la obra de Mansfield recurren a esta herramienta como una poderosa arma para marcar su personalidad, partiendo, así, de una clara identidad de género. En nuestra tesis, sin embargo, demostraremos que Mansfield emplea su autobiografía de forma estratégica para continuar su labor desconstructiva feminista, de tal forma que no sólo presenta a sus personajes ficticios como seres mediados y contruidos por la ideología del entorno social, sino también a sí misma como escritora y mujer. Crea, por tanto, una multiplicidad de personalidades, que ella misma adopta y que transmiten la idea de que los roles que adoptamos son una pura construcción social. Conduce a un segundo nivel de mediación y constructivismo en sus relatos que trasciende los límites textuales y proyecta dicha mediación a la realidad: Mansfield como mujer y escritora de carne y hueso, cuya personalidad está tan mediada como la de sus personajes de ficción.

Las críticas que se oponen a la “muerte del autor” en la literatura escrita por mujeres, en concreto por Katherine Mansfield, son numerosas. Frieder Busch (1970: 63), a pesar de afirmar que la desaparición completa del autor se ha convertido en un cliché dentro de la crítica sobre ficción modernista, por lo que, en su opinión, Mansfield no es una excepción, reconoce la presencia ubicua de la autora en su narrativa. Burgan (1994: xv), a su vez, se aventura a especular sobre la opinión que habría merecido a la autora el concepto de “la muerte del autor”, considerando que Mansfield “would have found the notion of the ‘death of the author’ an ominous threat more than an enabling conundrum: her writing was a conscious defense against fragmentation rather than accession to it. The fiction of the self has its uses when life is in jeopardy”. Esta unidad autobiográfica que, según Burgan, subyace a la narrativa de Mansfield también la defienden Hanson y Gurr; la primera (1990: 302) concluye que la autora demostró plena conciencia de la unidad que trasciende la multiplicidad, aunque sólo fuese momentáneamente, mientras que el segundo (1981: 34) opina que el resultado final al leer su obra es una presencia clara de su personalidad en todo lo que escribió.

Estos/as analistas identifican el papel de la autobiografía en su ficción, pero no reconocen que Mansfield continúa conscientemente la tradición femenina que la precede, con su culto al elemento personal, si bien su empleo de este recurso es completamente distinto. Introduce, pues, elementos autobiográficos en sus relatos para crear la apariencia de una identidad femenina clara y definida, aunque su intención es subversiva, debido a que pretende desconstruir esa posición, lo mismo que hace con la identidad de sus heroínas, trascendiendo los límites textuales y provocando un mayor impacto social. Con este plan de acción sintetiza y anticipa las dos posturas divergentes que hemos seleccionado: por un lado, la ginocrítica cultural que defiende una identidad femenina desde la que luchar socialmente, pero también la muerte del autor defendida por el postmodernismo, según la cual no desaparece como autora, pero se autodesconstruye para dismantelar el amplio aparato patriarcal y su imposición de roles de género en los individuos. La saturación, según veremos, será una de sus armas más poderosas, pues, exagerando los rasgos de sus personajes, provoca un efecto alienador en el público y una concienciación crítica del mismo.

Además de representar el segundo nivel de mediación en su obra, esta utilización estratégica de elementos autobiográficos conduce a otro debate general en estudios de Mansfield: la dicotomía en su narrativa entre subjetividad, por la necesidad femenina de asertividad, e impersonalidad, premisa del modernismo canónico que se acerca a la

muerte del autor (Moran, 1996: 160-1). Existe un grupo crítico significativo que sólo percibe el elemento subjetivo femenino en la obra de Mansfield por el hecho de que esta autora recurre a la autobiografía. Siguiendo la opinión del escritor Christopher Isherwood, que considera que esta autora es una de las más subjetivas de entre los/as escritores/as modernistas, de tal modo que su ficción y autobiografía forman un cuerpo indivisible (cfr. en Murray, 1990: 18), hay quienes sólo ven en su obra una presencia desmesurada de su figura, considerándola incapaz de crear personajes que no sean un reflejo de sí misma. Justus (1973: 21-2) habla del “egoísmo” de la autora: “Personally and socially, the world of Katherine Mansfield was comprised of Katherine Mansfield – her dreams and nightmares, her projections, her entertainments of disaster and ecstasy”, y concluye que, en su ficción, tan sólo encontramos un retrato de la autora, opinión que corrobora Magalaner (1971: 123). A su vez, Conrad Aiken (1996: 10-11) se muestra aún más cínica en su percepción del arte de Mansfield al afirmar que nos engaña al crear “a beautiful, an exquisite, a diabolically clever masquerade”, calificando a la autora de “proteica” y presentándola como una “ventrílocua”; este crítico concluye que Mansfield, “instead of submerging herself in her characters, submerges her characters in herself. They come up shining, certainly, and peacock-hued; they burn and glisten in the bright air, shed fine plumes of flame; but they are all just so many Mansfields”. En cualquier caso, la obsesión de Aiken parece ser que la neocelandesa sólo es capaz de dibujar en sus relatos convincentemente a las mujeres, mientras que, según hemos demostrado, también lo hace perfectamente con los niños, e incluso con los hombres.<sup>8</sup>

No obstante, es precisamente la visión de estos críticos la que nos parece simplista. Por el hecho de que Mansfield recurriera a material autobiográfico en sus relatos, más notable en sus inicios como escritora, no podemos desestimar su esfuerzo por alcanzar la objetividad e impersonalidad cruciales en el modernismo, como, por ejemplo, en su utilización del simbolismo, el contexto dramático y las alusiones indirectas y sugestividad (Hanson, 1987: 6), esfuerzo que, como testifican Verzea (1974: 84) y van Gunsteren (1990: 74), fue gradual en su carrera. En este sentido, y como asegura Kaplan, Mansfield se encontraba debatida entre la impersonalidad modernista y la necesidad asertiva como escritora tras siglos de opresión femenina (1991: 185), de ahí que, para no traicionar a su género, decidiera recurrir a la autobiografía, pero sólo como

---

<sup>8</sup> Para acceder a retratos convincentes de niños, ver nuestro análisis textual dedicado a la intertextualidad del cuento infantil, en el Capítulo IV, o piénsese en figuras como Kezia, en “Prelude” y “At the Bay”. En

estrategia para demostrar el constructivismo exacerbado del patriarcado, que trasciende los límites textuales. Por ello, O'Sullivan (1975b: 107) señala que Mansfield estaba constantemente obsesionada con el material de su experiencia personal, aunque insistía en que el/a escritor/a, como Dios, debe permanecer invisible tras su creación. De esta opinión deducimos que la presencia de Mansfield es constante en su obra, marcando con ello una posición de género desde la que luchar, pero insistiendo, a la vez, en la muerte del/a autor/a al reconocer el carácter artificial de la personalidad que construye para sí misma, al tiempo que sugiere una multiplicidad de identidades que pueden dotar a las mujeres de un amplio abanico de posibilidades.

Entendiendo el uso de la autobiografía como estrategia, hemos de trascender la visión generalizada de que existe una transposición directa de la vida de Mansfield a sus relatos. Críticos/as como Hayman (1972: 21), Gurr (1981: 56-7), Caffin (1982: 38), Fromm (1988: 81-2) o Katherine Anne Porter (1996: 45), incluso cuando reconocen los elementos autobiográficos como fuente básica en la obra de la autora, afirman que están completamente retocados y que el resultado es una ficción dotada de existencia en sí misma sin la necesidad de rastrear la conexión con la vida de Mansfield. Su intención subversiva se fue fraguando paulatinamente a lo largo de su carrera literaria, hasta que vio en los elementos autobiográficos un canal para continuar su desdogmatización del sistema patriarcal. Al principio, empleaba su autobiografía de forma inocente, como ocurría en sus primeros relatos y en sus intentos de escribir novelas, como *Juliet* o *Maata*. Sin embargo, más adelante comenzó a intuir el potencial de los elementos de su vida y cómo, introduciéndolos en su obra de forma oblicua, podía crear su propia imagen, además de la de sus heroínas.

Pocas son las críticas que han logrado teorizar esta intención desdogmatizadora en Mansfield con su uso de la autobiografía. Una de ellas es Judith Dale (1989: 503) que explica: "The construction and reconstruction of her life has occupied biographers since her death but the woman born Kathleen Mansfield Beauchamp was her own lifelong fictionaliser and we see her, and see her *as*, 'performing Katherine Mansfield' from her earliest years". Incluso reconoce la desconstrucción de los roles de género aplicada a su propia persona como escritora:

---

el caso de retratos convincentes del varón, ver nuestro análisis de los hombres en la narrativa de Mansfield, que realizamos en el Capítulo IX.

There is no doubt that in the performance of her life as of her art Mansfield explores (what we now identify as) the social constructions of gender. Her instinct was to try on, to pick up, to unpick and refurbish, the various societal garbs and garments around her, and she even went so far as to identify as her “philosophy” – “the defeat of the personal” (Ibid.).

La otra crítica que reconoce el importante papel de la biografía como estrategia es Hanson (1991: 63), cuando solicita revisar la relación entre vida y arte bajo una nueva luz para llegar a reconocer que la primera es un constructo cultural tan válido como el segundo. Nos adherimos, pues, a la opinión de estas dos críticas, añadiendo nuestro énfasis en que la autobiografía es utilizada por la autora como otra estrategia feminista para desconstruir los roles de género, constituyendo un segundo nivel de mediación.

Uno de los aspectos principales que avala esta opinión es la consideración del material explícitamente autobiográfico de Mansfield, sus cartas y diario, como otra pieza más de su ficción (Bravo Villasante, 1981: 85; Gordon, 1989: 80; Hanson, 1991: 64). La opinión generalizada con respecto al diario de Mansfield es que la autora jamás tuvo en mente un público cuando lo estaba redactando (Bonnie Kime Scott, 1995: 67; Woolf, 1996: 16). La razón fundamental que se alega es el uso de continuas abreviaciones y escritura ininteligible, que hacen de esta producción intimista un “monólogo-dialógo” de Mansfield con Mansfield. Nuestra opinión, sin embargo, es que esta escritora siempre pensó en sus lectores/as, incluso en su diario. Del mismo modo que sabía que sus cartas serían algún día publicadas (*Letters* 3: 106), era consciente de ser una escritora famosa y de que tanto su diario como sus misivas más íntimas acabarían viendo la luz pública, como finalmente ocurrió. Ésta es la opinión de Angela Smith (1999: 66), y Margaret Willy incluso opina que fue la más autoconsciente de las escritoras de diarios (1964: 31).

Esta consideración no es de extrañar si pensamos que Mansfield siempre fue una actriz, incluso en sus momentos más íntimos. Le encantaba crear infinitas personalidades, de ahí que pueda ser etiquetada de “camaleónica”, como se desprende del listado de nombres que la autora adoptó a lo largo de su vida.<sup>9</sup> De esta interminable lista de

---

<sup>9</sup> Al hablar de la máscara adoptada por la autora en su diario, apartado 3.1.2. del Capítulo II, ya ofrecíamos un listado completo de la multiplicidad de nombres que adoptó Mansfield a lo largo de su vida. Además, añadimos que su identidad múltiple ha de ser estudiada en relación a su inestabilidad geográfica. Como afirma Morrow (1993: 8, 13), su vida estuvo marcada por el continuo movimiento de un lugar a otro, hasta tal extremo que llegó a realizar 72 cambios de alojamiento en 33 años. Este constante desarraigo facilitó su identidad proteica puesto que “[b]eing always in the company of strangers meant Katherine Mansfield was never required to be consistent – to be one distinctive self without change – without freedom. She, by continually role-playing, could live outside the ordinary boundaries of identity and explore different lives without ever risking loss of control” (Ibid.: 10). Esta predisposición a la pluralidad la condujo a no tener miedo a desconstruir la univocidad patriarcal.

apelativos podemos deducir un inventario igualmente interminable de personalidades que la autora adoptaba sin dificultad alguna, dependiendo de la persona con la que tenía que tratar. Brown (1988: 154-5), que habla de “Hundred of Selves” en su artículo bajo dicho título, reconoce una personalidad camaleónica más prominente de la autora en sus cartas, remontándose a su niñez para encontrar que ya entonces era una auténtica actriz y utilizaba diferentes nombres (véase también C. K. Stead; 1977a: 17). En resumen, podemos decir que, como afirma Moix (1999: 13), existen tantas Katherines Mansfield como testimonios sobre ella.

La narrativa, diarios y cartas de esta autora están marcados por una clara intención constructiva/desconstructiva. Sin embargo, este constructivismo de identidades no acaba aquí. Existe un tercer nivel de mediación que escapa de sus manos y que ella misma tan sólo podría haber adivinado o intuido: la construcción de una nueva identidad por parte de su segundo esposo, John Middleton Murry. La primera manifestación de este nivel de mediación es el mito sobre Mansfield creado por Murry a partir de la muerte de la escritora. Mientras que ésta insiste constantemente en una identidad plural y escurridiza (“True to oneself! which self? Which of my many – well really, that’s what it looks like coming to – hundreds of selves?”, *Journal*: 205), Murry (1949: 17) crea una imagen póstuma sobre su esposa, unívoca y prefabricada, un ser mártir y puro sin bajas pasiones cercano a un ángel y próximo a John Keats al considerar a ambos “martyr figures”.

De este modo, creó un mito en torno a la figura de su esposa que, como afirma Mantz (1972-3: 120), comenzó a fraguarse alrededor de junio de 1923, cuando publicó póstumamente la colección de relatos *The Doves’ Nest*. Este mito arraigó sobre todo en Francia, donde, como declara Christiane Mortelier (1970: 230), dicha leyenda se basa en la “pureza y perfección” de su vida y sus escritos. El efecto secundario a la creación de este mito fue el estigma que, desde entonces, ha cubierto el nombre de esta escritora y que, en opinión de O’Connor (1963: 142), “has placed her forever among ‘the inheritors of unfulfilled renown’”. Como afirma New (1999: 5), esta imagen creada por Murry vendió muchos libros, pero la desterró fuera de la tradición canónica y la mantuvo al margen durante un largo tiempo. Más adelante, este mito sentimental e idealizado de Mansfield fue superado cuando autores como Meyers sacaron a la luz el lado humano y pasional de la autora. Como afirma este biógrafo de Mansfield (1978b: 64): “Though illness gave her a frail and delicate appearance, her character was less exquisite than tough; and she was more rebellious and daring, more cruel and capable than the figure in

the legend”. En cualquier caso, el efecto mediador de Murry en la creación de este mito es ineludible.

El segundo aspecto donde este hombre lleva a cabo su propia mediación de la figura de Mansfield es la labor editorial del diario de ésta. Dicha obra no existió como tal. En su lugar, Mansfield escribía una serie de cuadernos compuestos no sólo por entradas de diario, sino también por una multiplicidad de escritos tan dispares como citas de otros autores y recetas de cocina. Caffin (1982: 12) habla de un gran número de diarios, en plural, “notebooks, and loose sheets in which she recorded ideas, fragments of stories, quotations, even shopping lists – a whole mess of fascinating but rather disconnected material”. Sin embargo, este carácter fragmentario de sus diarios da paso a la “excelente” labor editorial de Murry, que se dedica a unificar dicho material y a darle una coherencia que no tenía. El efecto final es una mayor facilidad y claridad a la hora de leer este material, pero el producto resultante es una Mansfield unificada, simplificada y caracterizada por aquellos detalles que su marido quiere resaltar. Como afirma Mantz (1972-3: 127), el diario editado por Murry tiene su valor artístico, pero, como fuente para acercarse a las referencias autobiográficas, debería ser clasificado como otra pieza de ficción. Así, Mantz deja claro que, cuando editó el diario de su esposa, Murry dejó su propio sello, del mismo modo que Mansfield había ficcionalizado a sus personajes neocelandeses. Uno de los detalles que nos conducen a pensar que este hombre se permitió ciertas licencias en su edición de los diarios es que, como afirma Mantz (Ibid.: 121), mientras que en las entradas originales había pocas referencias temporales, en la edición de Murry éstas aparecen claramente fechadas.

Comenzamos, por tanto, a observar distintos niveles de mediación y constructivismo: por un lado, Mansfield crea su propia imagen como mujer en los relatos y en escritos autobiográficos; por otro, su marido vuelve a crear una nueva imagen de ella, de tal manera que el efecto de artificialidad y construcción de la identidad que Mansfield pretendía transmitir se alcanza en todos estos niveles. Esta construcción artificial de su esposa que Murry lleva a cabo es reconocida por Leonard Woolf, marido de Virginia, quien años más tarde lamentaba que “not a trace of [Mansfield’s] ‘gay, cynical, amoral, ribald’ nature remained in Murry’s posthumous creation” (Fromm, 1988: 78). Gordon llega a afirmar que el diario como tal nunca existió, siendo una creación editorial de Murry (1989: 65), de ahí que Mantz (1972-3: 127) insista en que los/as investigadores/as de esta autora hemos de tener cuidado con la labor editorial de su marido.

En cualquier caso, hemos de entender este tercer nivel de mediación como el que completa la teoría de Mansfield sobre el constructivismo de la identidad y prueba su visión de que, en último término, es el elemento restrictivo patriarcal el que se impone. Angela Smith (1999: 68) no sólo reconoce la labor editorial de Murry sobre los diarios de Mansfield, sino también la de Leopold Woolf sobre los textos de su esposa, trabajos a los que denomina “cirugía plástica póstuma”. Esta crítica enfatiza el triunfo de la mediación patriarcal al concluir: “It is ironic that patriarchal control, which Mansfield and Woolf so much resented and resisted, should finally have been exercised so definitely by both husbands ignoring direct requests to destroy papers and ‘leave all fair’” (Ibid.: 69). Boddy-Greer (1992: 11-12) distingue el contraste entre la pluralidad del material biográfico frente a la unificación de la labor editorial ejercida por Murry. Así, el segundo nivel de mediación, el llevado a cabo por Mansfield, se caracteriza por la multiplicidad del ámbito semiótico y femenino. A pesar de que la autora siempre recurre al elemento organizador de lo simbólico (el lenguaje y el orden patriarcal), deja bien marcados la pluralidad y el juego de identidades característicos del orden pre-simbólico o semiótico, que ofrecen perspectivas de cambio para las mujeres.<sup>10</sup> El tercer nivel de mediación representa el triunfo de la unidad simbólica y patriarcal sobre la pluralidad semiótica y femenina. Mansfield, sin saberlo, o tal vez sabiéndolo,<sup>11</sup> logra que Murry recurra a la fuerza patriarcal para unificar su pluralidad y, con ello, una vez más, desencadena indirectamente su ironía: mostrar el efecto unificador y restrictivo del patriarcado no sólo en sus personajes femeninos, sino en ella misma por su propio marido.

Su estrategia, por tanto, resulta redonda. En ambos niveles de mediación, en el segundo directamente y en el tercero indirectamente, desconstruye su propia identidad como mujer y escritora. Con ello, se produce la “muerte de la autora”, en términos postmodernistas, puesto que la identidad de Mansfield se desvanece en una pluralidad de personalidades inabarcables, en el segundo nivel, y en una identidad unívoca falsa, en el tercero. Sin embargo, estas identidades artificiales le permiten utilizar el elemento autobiográfico como un punto de partida privilegiado desde el que atacar el sistema y sus

---

<sup>10</sup> Para entender nuestro uso de los conceptos “simbólico” y “semiótico”, ver nuestra explicación de los mismos al hablar de las teorías de Kristeva en el apartado 2.2.2.2. del Capítulo VIII.

<sup>11</sup> Tal vez lo sabía, puesto que, a pesar de su asertividad como escritora, siempre dependía de Murry para pronunciar su última palabra, como observamos en los siguientes pasajes de sus cartas: *Letters* 2: 66, *Letters* 4: 66, 115. Por tanto, no es de extrañar que imaginara que Murry, tras su muerte, crearía un mito sobre ella.

artimañas constructivistas.

### **3.2. Tradición y modernismo femeninos**

#### **3.2.1. Etapas de Showalter en Mansfield**

Otro aspecto que nos permite ilustrar la importancia de la ginocrítica en nuestro estudio de Mansfield son las tres etapas distinguidas por Showalter en la tradición literaria femenina, que reconocemos en la carrera literaria de nuestra autora. En su integración, estas tres etapas componen el modernismo femenino de Mansfield. Según esta crítica, podemos trazar tres grandes períodos en la literatura escrita por mujeres (1993a: 137-9): el primero, “feminine”, cubre desde 1840 a 1880, y se caracteriza por la búsqueda de una igualdad intelectual con el hombre y la aceptación de presunciones sobre la naturaleza de las mujeres. Uno de sus rasgos más característicos es el uso de pseudónimos literarios masculinos en Inglaterra (como los de las hermanas Brontë, que escribían bajo los nombres de Currer, Ellis y Acton Bell), frente al uso de pseudónimos exageradamente femeninos en Estados Unidos (por ejemplo, Fanny Fern). Mansfield, a pesar de escribir con posterioridad a 1880, parecía arrastrar los valores victorianos de la sociedad conservadora que la rodeaba, con lo cual pasó por esta etapa, especialmente al comienzo de su carrera literaria, donde utilizó pseudónimos masculinos como Julian Mark o Karl Mansfield (Boddy-Greer, 1997: 55), e intentaba emular a grandes escritores varones como Oscar Wilde.

La segunda etapa, que Showalter denomina “feminist”, cubre de 1880 a 1920. Mansfield, cronológicamente, pertenecería a este período; sin embargo, tan sólo una parte de su ficción se puede ubicar aquí. Éste es el momento de la “New Woman”, la adquisición del voto femenino, las utopías amazónicas de la década de 1890 y, en definitiva, la búsqueda de modelos matriarcales. En sus años de adolescencia, Mansfield mostró cierto interés por el feminismo con sus lecturas de la obra de Elizabeth Robins y sus afirmaciones en pro de este movimiento, como veremos más adelante. No obstante, este interés por el feminismo radical pronto decayó, por lo que podemos decir que la mayor parte de su obra se ubica dentro del tercer período distinguido por Showalter, “female literature”, a partir de 1920, que rechaza tanto la imitación como la protesta, consideradas como dos formas de dependencia, y se centra en la experiencia propia de las mujeres como punto de partida. Showalter habla de una división en las escritoras de este período entre un periodismo masculino y una ficción femenina, algo que se cumple

en Mansfield, si consideramos que criticaba fuertemente a las escritoras de su tiempo en las reseñas que hacía para *The New Age*, donde consideraba que la literatura de éstas no valía nada (*Letters* 4: 68).

En cualquier caso, Mansfield practica indistintamente estos tres tipos de literatura, puesto que su estrategia de imitación que analizamos en los Capítulos VIII y IX, y que aparentemente constituye un ejemplo de la primera fase que hemos distinguido, esconde, en realidad, una defensa de la experiencia de las mujeres y un ataque feminista implícito, según veremos. Su modernismo femenino integra, a la vez, estas tres etapas, que consideramos sin tener en cuenta su ordenación cronológica y concebimos como cíclicas en la autora, si bien percibimos la tercera como conciliadora de las dos primeras y, por tanto, dominante en Mansfield en consonancia con el feminismo restaurador que reconocemos en ella.

Para ilustrar la existencia en la escritora de estas tres etapas ginocríticas distinguidas por Showalter, recurrimos inicialmente a ejemplos provenientes de su material autobiográfico; es decir, cartas y diario. Ya hemos mencionado su uso de pseudónimos masculinos como indicación de la necesidad de las escritoras de emular al varón en una sociedad como la victoriana, donde las mujeres no podían trascender el ámbito doméstico. Tras esta primera fase, bastante breve en Mansfield, la autora demuestra haber simpatizado con la segunda de la que habla Showalter, o “fase feminista”. A pesar de que su biógrafo oficial, Alpers, afirma que Mansfield nunca fue una feminista “incipiente” (1980: 328), se contradice al afirmar que lo fue brevemente tras leer a Elizabeth Robins (*Ibid.*: 73). Es cierto que Mansfield no llegó a ser una activista del movimiento feminista, como lo fue Woolf, pero sí que, especialmente al principio de su carrera, demostró una clara simpatía por los preceptos del feminismo, lo que le valió sus frecuentes caricaturas como una de ellas.<sup>12</sup>

En su biografía sobre Mansfield, Tomalin (1987) reconoce en la autora este feminismo incipiente que niega Alpers. Asegura que, inicialmente, se mostró cercana al movimiento sufragista de principios de siglo, aunque más tarde lo rechazara, y apunta varias fuentes feministas que, sin duda, ejercieron un impacto notable en la escritora. Una de éstas fue *Queen's College* en Londres, donde estudió desde los 14 a los 17 años, en el que existía una larga tradición feminista que finalmente la cautivó (Tomalin, 1987: 37); otra fue la amante sudafricana de Orage, Beatrice Hastings, que había sido una

---

<sup>12</sup> Tomalin (1987: 151) afirma que D.H. Lawrence satirizó a Mansfield como “a bit of a feminist” en su novela *Women in Love*.

sufragista y que constituía el ideal de mujer independiente con el que Mansfield soñaba (Ibid.: 114; Hanson y Gurr, 1981: 12). Pero su atracción más clara por el feminismo la representan sus lecturas tempranas de notables figuras dentro de este movimiento, como Elizabeth Robins, Elinor Glyn o John Stuart Mill (*Journal*: 36; *Letters* 1: 45, 47, 51). La propia Mansfield expresó abiertamente su defensa del movimiento sufragista al afirmar: “All this suffragist movement is *excellent* for our sex” (*Letters* 1: 47). Además, en varias ocasiones verbalizó su batalla a favor de las mujeres. Una vez, tras leer a Robins, dijo:

I feel that I do now realise, dimly, what women in the future will be capable of. They truly as yet have never had the chance. Talk of our enlightened days and our emancipated country – pure nonsense! We are firmly held with the self-fashioned chains of slavery. Yes, now I see that they *are* self-fashioned, and must be self-removed (*Journal*: 37).

En otra ocasión, escribiendo una carta a su esposo, afirma tajantemente: “But I feel I must stand up for my SEX. V.W. does it very well” (*Letters* 3: 118). Reconoce, pues, la necesidad de aliarse con su propio sexo y admite la labor de Woolf. Además, su rebeldía salta a la vista, pues constituía el típico retrato de la “New Woman”: fumaba sin parar (*Letters* 1: 63, 157, 204, 235, 254, 289; *Letters* 2: 9); bebía y, en ocasiones, se emborrachaba (*Letters* 1: 160); detestaba la costura (Tomalin, 1987: 15); y despreciaba las tareas domésticas (*Letters* 1: 18, 125).

Por tanto, encontramos una etapa de feminismo incipiente que, en nuestra opinión, se moderó con el paso de los años, pero jamás desapareció, pues sus relatos son el valuarte máspreciado a favor de los miembros de su sexo. Como afirma Harriet Blodgett (1983: 104), más adelante su feminismo se fue relajando, de tal modo que no presentaba preocupaciones feministas obvias, al contrario que sus contemporáneas más militantes, Woolf y Rhys. Esta crítica ofrece una explicación tentativa al feminismo truncado de Mansfield, según la cual Woolf y Rhys, al vivir más tiempo, pudieron reflexionar sobre el creciente feminismo de la época, de una forma que Mansfield nunca pudo. Consideramos, sin embargo, que éste no es el caso de la neocelandesa, pues su afiliación psicológica al feminismo más activista tuvo lugar en sus años tempranos, mientras que, conforme fue madurando, dicho feminismo tendió a relajarse.

De hecho, este feminismo incipiente da paso a la tercera etapa detectada por Showalter en la escritura de mujeres, “female literature”. En esta etapa se produce un choque entre los valores canónicos patriarcales y los de la tradición femenina. Ya veíamos en la cita que abre este capítulo la metáfora de los gallos y las gallinas para referirse,

respectivamente a los escritores y escritoras, y cómo muestra un rechazo tajante de la escritura femenina que le parece como el cacareo de las gallinas, toda igual y carente de originalidad. En efecto, Mansfield se mostró muy crítica con la escritura de sus contemporáneas. En general las percibía como “sex maniacs”, obsesionadas con el tema sexual, de tal manera que consideraba que todas sus novelas deberían titularse *How I lost my virginity* (*Letters* 4: 74, 99). Autoras a las que criticó abiertamente fueron May Sinclair (*Letters* 4: 53) o la propia Woolf, de quien llegó a decir que sus personajes eran exquisitos, pero carecían de proyección humana (*Letters* 2: 334; *Letters* 4: 285). Este continuo ataque a la ficción femenina de su tiempo, junto con su propia percepción de que “I’d like to make the old masters my daily bread” (*Letters* 3: 247), nos puede llevar a pensar que Mansfield rechaza frontalmente la tradición femenina y se alía con la masculina canónica, por lo que parece acogerse a la primera fase de Showalter.

Éste es el razonamiento de Moran (1991), que no percibe la coexistencia de las tres etapas que hemos distinguido en la escritura de Mansfield. En su opinión, en Mansfield encontramos una clara disociación de la feminidad y una alianza con los modelos masculinos. Por un lado, la tuberculosis que sufrió la escritora fue una enfermedad que la acercó al mundo masculino, ya que se decía que ésta provocaba un desorden alimenticio con un cese de la menstruación, afectando, fundamentalmente, a las mujeres, de ahí su asociación con la feminidad, y se consideraba que, por medio de esta enfermedad, el cuerpo femenino se despojaba de su carne pecadora para ascender a la esfera racional del hombre. De este modo, Mansfield se comparaba constantemente con escritores varones que habían muerto de tuberculosis, como Keats o Chéjov, sugiriendo que aceptaba la tradición masculina, y no la femenina, como guía de su vida literaria, “as if the intellectual nurture of male breasts is more nourishing than the physical nurture of female breasts” (Moran, 1991: 113). Moran deduce, por tanto, que Mansfield rechaza la tradición literaria femenina.

En un sueño con las hermanas Brontë, la autora percibe la tradición femenina que éstas representan como “painfully far” y “all the way there through heather”; es decir, como un camino difícil frente a la supremacía de la tradición literaria masculina. Incluso, en dicho sueño, rechaza el alimento que su amigo Koteliansky le ofrece, elaborado al “estilo ruso” (*Letters* 1: 178). Con ello, inferimos que también rechaza la tradición literaria rusa, percibida como marginal al canon literario anglosajón, y a la que, sin embargo, Mansfield recurriría. Podemos concluir, por tanto, que este sueño sólo le sirvió para reconocer la dificultad de continuar una tradición femenina o marginal, pero,

finalmente, se dedicó a llevar a cabo dicha acción, a pesar de desdeñar esta tradición femenina, como veíamos en la metáfora de los gallos y las gallinas. En esta imagen, el cacareo uniforme de estas aves podría simbolizar el sentimentalismo y feminidad, especialmente asociadas con la escritura de mujeres del siglo XIX, aunque muchas de ellas fueran implícitamente críticas. En este ejemplo metafórico ataca las líneas seguidas por sus predecesoras, sugiriendo no un abandono de la tradición femenina, sino un cambio en su tratamiento, que ella estaba dispuesta a desencadenar. Dicho cambio se percibe, por ejemplo, en su uso estratégico de la autobiografía, que analizamos en el siguiente subapartado, y en su constante uso de la ironía, como veíamos en el Capítulo V y veremos en el Capítulo IX. Por tanto, detectamos aquí la última etapa de Showalter (“female”), que supone una ambigüedad hacia lo femenino e identificamos con nuestro feminismo restaurador, siendo la dominante en la carrera literaria de Mansfield.

### **3.2.2. Análisis textual**

#### **3.2.2.1. “The Doves’ Nest”: etapas de la tradición literaria femenina**

Con el fin de ilustrar el modernismo femenino de Mansfield y su superación feminista, así como el proceso de feminización y las distintas etapas de la tradición literaria femenina presentes en esta escritora, hemos escogido este relato que nos parece dibujar, metafóricamente, su visión sobre dicha tradición, así como su posición y futuro desarrollo frente al canon patriarcal. El relato está dominado por mujeres. La joven Milly y su madre, la señora Fawcett, son unas inglesas que viven en la Rivera francesa con su criada, Marie, y la señorita Anderson, una católica que habita con ellas desde que el marido de la señora Fawcett murió hace dos años. Todas viven encerradas en el microcosmos de “Villa Martin”, ajenas al mundo exterior, hasta que un día reciben la visita de un americano, el señor Prodger, antiguo amigo del difunto marido. Las mujeres invitan a este señor a almorzar y el resto de la historia lo constituye la preparación de la comida y el banquete en sí.

El primer aspecto significativo del relato es la aparición de estereotipos universales frente a personajes complejos de carne y hueso: la madre, la hija adolescente, la compañera, la criada y el Hombre, este último en mayúsculas porque, según veremos, más que retratar a los hombres en general, simboliza al poderoso aparato patriarcal. El tono cómico-satírico domina el relato. Especialmente, la figura de la madre constituye un retrato cómico perfecto, puesto que su ignorancia y afiliación a los valores patriarcales se

ponen de manifiesto, de modo que resulta ser, como la califica Mansfield en el relato, un personaje “patético” (CS: 443). En general, todas las figuras femeninas comparten este carácter irrisorio y acaban siendo ridiculizadas, pero, al mismo tiempo, la autora no puede esconder su simpatía hacia ellas. Sugiere, por tanto, la gran tragedia que las mujeres han de aguantar estoicamente, de ahí que Morrow (1993: 107) hable de “tragicomedia” al referirse a este relato y que una proyección crítica comience a intuirse por parte de la autora. A través de estos estereotipos, Mansfield atacará determinados aspectos de la tradición literaria femenina, representadas su diversas etapas por las mujeres que protagonizan el relato, y también de la tradición canónica patriarcal, personificada en la figura del señor Prodger. De este ataque podremos deducir cuál es la postura que defiende la autora respecto a la tradición literaria.

El tema central del relato es la creación de un mundo puramente femenino que acaba siendo invadido por el omnipresente aparato patriarcal y condenado, por tanto, al silencio, o incluso a la aniquilación. En nuestra opinión, esta experiencia femenina que domina el relato se puede extrapolar, metafóricamente, a la concepción de la tradición literaria femenina que tenía Mansfield. Nos permitimos esta interpretación porque en otros relatos, como “Carnation”, que analizaremos en el siguiente apartado, Mansfield expresa abiertamente su defensa de la tradición literaria femenina, que aquí tan sólo sugiere. De entrada, empezamos creyendo que Mansfield defenderá a ultranza la tradición literaria femenina, pues el relato comienza sentando un marco puramente femenino para la historia: “After lunch Milly and her mother were sitting as usual on the balcony beyond the salon admiring for the five-hundredth time the stocks, the roses, the small, bright glass beneath the palms, and the oranges against a wavy line of blue, when a card was brought them by Marie” (CS: 437). Mansfield marca, desde el principio, el tipo de temporalización que predominará en el relato. Se trata del tiempo cíclico que, según Kristeva,<sup>13</sup> caracteriza la sensibilidad femenina, frente al lineal e histórico, considerado como “masculino” y atribuido a los hombres. Para estas mujeres, encerradas en el ámbito doméstico de la casa y aisladas de cualquier contacto con varones, el tiempo ha perdido su rasgo de linealidad, de tal modo que sólo importa el tiempo cíclico que marcan el día a día y las labores cotidianas, repetidas rutinariamente como el período menstrual. En este sentido, lo único que cuenta es contemplar la belleza de su jardín, hasta el extremo de que estas mujeres han perdido la noción del tiempo y se dice que es la quingentésima vez

---

<sup>13</sup> Para más detalle, ver nuestro estudio detallado del tiempo femenino, o “Woman’s Time”, en el Capítulo XII.

que admiran su pequeño paraíso. No existe en el resto del texto ninguna referencia a una temporalidad lineal, pues domina la percepción subjetiva de estas mujeres.

En relación con la dicotomía tiempo cíclico y lineal, o histórico, encontramos otra dualidad también asociada con lo femenino y lo masculino, respectivamente: la preocupación por trivialidades y la esfera doméstica se asocian con la feminidad frente a la política y la vida social, ligadas a la masculinidad. Mansfield se encarga de revivir estos conceptos en nuestra mente cuando, al principio del relato, asocia el tiempo cíclico femenino con esta esfera doméstica del jardín y las flores cultivadas en él. Frente a ello, el mundo exterior, social y masculino, solamente se sugiere con la llegada de un elemento ajeno al entorno doméstico: la carta del señor Prodger. El propio título transmite esta idea, pues las palomas son las mujeres, animales frágiles, domesticados por el sistema patriarcal y adiestrados para permanecer encerrados en la casa, ese “nido” que les sirve de prisión, las mantiene en un eterno infantilismo y les impide proyectarse hacia la esfera social. El título anticipa la ironía de Mansfield y su ataque al patriarcado; lo peor es que las propias mujeres acaban interiorizando estos valores limitadores, como cuando la madre reconoce al señor Prodger: “I was only saying to my daughter yesterday I could live here for years without going outside the garden gate. It is all so beautiful” (Ibid.: 441). La esfera restringida e infranqueable del ámbito doméstico aparece marcada por esta referencia clara a la puerta del jardín y esa belleza aparente que se le otorga a la feminidad y que engaña a las mujeres con su magia, mientras oculta tras de sí un vacío insondable.

Mansfield introduce abiertamente en este relato el debate entre lo político, como ámbito masculino, y lo doméstico, como femenino, particularmente en la figura de la señorita Anderson. Ésta encuentra la domesticidad de las mujeres aburrida y aboga por el interés político de los hombres, como se desprende de la siguiente conversación con Milly:

“Ladies by themselves,” went on Miss Anderson [...] “are very apt to find their interests limited.”

“Why?” said Milly, goaded to reply. People always said that; it sounded most unfair.

“I think,” said Miss Anderson, taking off her eyeglasses and looking a little dim, “it is the absence of political discussion.”

“Oh, politics!” cried Milly airily. “I hate politics” (Ibid.: 448).

Con estas palabras, y la parodia de los personajes que obviamente lleva a cabo, Mansfield se encarga de satirizar esta tradicional dicotomía. Su estrategia es reproducir

exactamente el papel trivial atribuido a las mujeres, e incluso exagerarlo, surgiendo con ello la saturación, como es el caso de Milly en este fragmento. Mientras que le parece injusta esta dicotomía, ella precisamente demuestra ser un claro ejemplo: odia la política y los asuntos sociales. Lo mismo le ocurre a su madre, cuando, después de que la señorita Anderson mencione el tema del congreso, se nos informa:

Congress! Would Mr. Prodger expect them to talk about Congress? The idea terrified Mother. Congress! The American parliament, of course, composed of senators – grey-bearded old men in frock-coats and turn-down collars, rather like missionaries. But she did not feel at all competent to discuss them (Ibid.: 449).

Con estas palabras nos damos cuenta de la incultura política de este personaje, que ella misma reconoce y que salta a la vista cuando describe la apariencia física de los miembros del senado en lugar de su ideología y funciones.

Con ello, Mansfield exagera sus estereotipos de personajes, para que cuestionemos los roles tradicionales de género mediante la técnica de la “imitación intencionada” que desarrollamos en los Capítulos VIII y IX. La autora exagera y parodia la concepción tradicional de las mujeres como triviales, frente a la seriedad del varón: “As a rule men were not fond of chat as Mother understood it. They did not seem to understand that it does not matter very much what one says; the important thing is not to let the conversation drop” (Ibid.: 453). Además, para enfatizar esta imagen doméstica de la mujer, la única que parece interesada por los aspectos políticos es la señorita Anderson que, como atestigua Morrow (1993: 107), muestra un lesbianismo implícito y, por tanto, representa el estereotipo de la lesbiana que simpatiza con los roles masculinos.

Considerando estos personajes como estereotipos, Milly y su madre se alzan como abanderadas para representar las dos primeras etapas de la tradición literaria femenina a las que Mansfield se opone. La madre representa la etapa que Showalter denomina “feminine”, donde las mujeres tratan de equipararse con el hombre y siguen los modelos desarrollados por escritores y pensadores varones. En este sentido, la señora Fawcett se muestra incapaz de desprenderse de la influencia de su esposo, que marca todas sus decisiones, del mismo modo que las escritoras tradicionales buscaban los orígenes de su producción literaria en los preceptos patriarcales. Así, esta mujer susurra: “Father is still so near” (CS: 443), como si tuviese miedo a reconocer esta influencia, sabiendo que, en el fondo, está traicionando a su colectivo de mujeres; supedita su gusto por un sombrero al de su esposo (Ibid.: 448) y requiere el visto bueno de su marido sobre

la comida que ha organizado para el señor Prodger: “All the same, she could not help hoping that Father saw what a successful little lunch party it was” (Ibid.: 453). Así, transmite la impresión de carecer de personalidad y originalidad, lo mismo que ocurre con este grupo de escritoras que se limitan a copiar las estructuras elaboradas por el canon literario patriarcal, careciendo de voz propia. La propia madre, a pesar de llevar la voz cantante en la comida con el señor Prodger y aparentar una personalidad de hierro, en numerosas ocasiones demuestra necesitar la reafirmación de los consejos de su hija (Ibid.: 443, 448, 450). Su carácter de miniatura frente a la grandiosidad del patriarcado se realza al ser comparada con un animal indefenso como el ratón (Ibid.: 443).

Su hija Milly representa la segunda generación dentro de la tradición literaria femenina, que Showalter denomina “feminista”. Con su juventud y mentalidad, esta adolescente simboliza una nueva generación de mujeres deseosas de romper con la tradición masculina y desarrollar una tradición propia. Frente a la obsesión de su madre con su difunto marido, Milly trata de evitar el tema de su padre, alejándose de su figura y de lo que ésta representa. Cuando su madre susurra que siente la presencia de su marido todavía muy cercana, la historia continúa de la siguiente forma:

Milly looked out of the window. She hated Mother going on like this. But, of course, she couldn't say anything. Out of the window there was the sea and the sunlight silver on the palms, like water dripping from silver oars. Milly felt a yearning – what was it? – it was a yearning to fly (Ibid.: 443-4).

La joven odia que su madre hable de su difunto esposo. Prefiere mirar hacia el exterior, “fuera de la ventana”, hacia una nueva tradición que libere a las mujeres del lastre canónico patriarcal. Milly es consciente de que su actitud es revolucionaria, de ahí que no se atreva a hablar de ella abiertamente, puesto que ni tan siquiera es capaz de articular sus deseos (“what was it?”).

Esta adolescente, representando a toda una generación de “New Women”, busca la creación de una tradición propiamente femenina. Para ello, Mansfield menciona una serie de elementos asociados con la feminidad, el mar y el agua, símbolos de multiplicidad y falta de orden, así como el color plateado de la luna que sustituye al todopoderoso sol, o elemento masculino. Busca, por tanto, una tradición completamente nueva, ubicada más allá de las limitaciones del orden patriarcal, fuera de la esfera doméstica manufacturada para las mujeres, puesto que desea escapar del “nido de las palomas” y volar libremente como cualquier ave salvaje. En este sentido, busca un

ámbito donde se permita a las mujeres expresar sus deseos e inquietudes, tan sólo intuitas dentro del orden patriarcal: “The sound of the sea was like a breath, was like a sigh” (Ibid.: 454).

En otra ocasión, hablando con la señorita Anderson, rechaza abiertamente la referencia a su padre: “She didn’t want to talk about Father to Miss Anderson” (Ibid.: 448). Esta mujer parece darse cuenta de la incomodidad de la adolescente con este tema y cambia de asunto, refiriéndose a una mariposa que acaba de entrar:

That was very nice of Miss Anderson – fearfully nice of her. She must have realised that Milly didn’t want to talk about Father and so she had mentioned the butterfly on purpose. Milly smiled at Miss Anderson as she never had smiled at her before. And she said in her warm, youthful voice, “He is a duck, isn’t he? I love butterflies. I think they are great lambs” (Ibid.).

En esta escena, el elemento opresor y restrictivo, la figura del padre, es reemplazada por otro emblema de la feminidad, la mariposa, con su multiplicidad de colores y delicadeza. Esta situación, aparentemente trivial, parece acercar a estas dos mujeres hacia una comunión que no había existido hasta entonces. La sugerencia, por tanto, es que las mujeres han de aliarse para desarrollar una nueva tradición alejada del orden patriarcal.

Sin embargo, la ironía de Mansfield pronto salta a la vista y su crítica mordaz de esta nueva generación radical de mujeres se hace patente cuando Milly compara este icono femenino de la mariposa, que representa el amplio abanico de posibilidades para la nueva generación, con un cordero, precisamente la carne que más adelante comerá el señor Prodger. Con ello, sugiere que esta nueva hermandad femenina también está condenada a la victimización dentro del orden patriarcal, del que es imposible escapar. De hecho, a pesar de esta apariencia rebelde de Milly y la generación innovadora que representa, si realizamos un análisis más exhaustivo pronto descubrimos que esta nueva alianza es tan poco prometedora como la anterior, representada por la madre. A pesar de evadir el tema de su padre, Milly no puede evitar en determinadas situaciones sacarlo a relucir impulsivamente, lo que denota el fuerte nivel de interiorización de los valores patriarcales en las mujeres. Hablando con la señorita Anderson, la joven dice: “I hate politics. Father always said –’ But here she pulled up short. She crimsoned” (Ibid.). La figura del padre y los orígenes patriarcales que representa se encuentran demasiado afianzados en ella. Además, en varias ocasiones la joven es descrita como una adolescente inmadura, tímida, incapaz de comunicarse y realizar sus propias acciones (“She smiled, feeling shy”, “stammered Milly”; Ibid.: 439, 442) y de verbalizar su propio deseo

(“what was it?”; *Ibid.*: 444), con lo que se muestra como una pobre alternativa para la liberación de sus semejantes.

Mansfield critica estas dos generaciones femeninas, tanto las que abogan por los valores patriarcales, como las que se oponen frontalmente a ellos, puesto que ambas acababan siendo victimizadas por la cultura falocéntrica. Su crítica mordaz llega hasta tal punto que compara a las mujeres con flores, típica imagen femenina, y a su vez éstas con diferentes tipos de tumbas, sugiriendo que las mujeres son muertas en vida debido a la limitación que sufren por parte del patriarcado. Así, la criada Marie, al preparar la comida, decora el plato de cada miembro de la casa con flores, imaginando que son los adornos de la tumba de cada una de ellas. El nicho de la señorita Anderson tendría “black pansies, lily-of-the-valley and a frill of heliotrope” (*Ibid.*: 445), lo que encaja con otras comparaciones de este personaje a lo largo del relato como “a dead leaf” (447) o vestida con “her best black silk blouse, her Sunday blouse, with the large, painful-looking crucifix dangling over the front” (*Ibid.*: 446). La señorita Anderson es una católica romana; la crítica de Mansfield sobre la religión es igualmente obvia, puesto que la presenta como otro aparato patriarcal que limita a las mujeres, privándolas de su multiplicidad de “mariposas” y enclaustrándolas en un traje de luto para el resto de sus vidas.

La tumba de la madre “was, on the contrary, almost gay. Foolish little flowers, half yellow, half blue, hung over the edge, wisps of green trailed across and in the middle there was a large scarlet rose” (*Ibid.*: 445). Su sepulcro sistematiza los pequeños detalles atribuidos al género femenino, las trivialidades y el eterno estado de infantilismo inducido por el adjetivo “foolish”, al que están condenadas por seguir ciegamente los preceptos patriarcales. Finalmente, la tumba de Milly “was all white. White socks, little white rose-buds, with a spring or two of dark box edging” (*Ibid.*: 445-6). Esta imagen sugiere que, a pesar de los esfuerzos de la madre por buscarle un marido a su hija, ésta morirá siendo virgen. La crítica de Mansfield va más allá de esta imagen tan ocurrente. La autora parece reproducir la filosofía patriarcal en estas imágenes: si las flores, o mujeres, no son polinizadas por la semilla masculina, se convierten en sepulcros, en seres inservibles para la propagación del sistema. De hecho, ellas mismas reconocen la inutilidad de su mundo femenino sin la agencia masculina: “But after all – why should the fact of their having a man with them make such a difference? It did; it made all the difference” (*Ibid.*: 451), incluso cuando este hombre demuestra no merecer tanta atención como recibe en la casa.

La victimización de las mujeres resulta evidente, más aún cuando Mansfield presenta al protagonista masculino como un “depredador”. Es aquí cuando descubrimos que Mansfield ataca y parodia tanto la tradición femenina como la asfixiante tradición canónica masculina. En primer lugar, el señor Prodger se nos presenta como una nueva personificación del orden patriarcal. Tras la muerte del marido de la señora Fawcett, este hombre aparece en la casa como un antiguo amigo de aquél y continúa su labor aniquiladora. Su defensa de los valores patriarcales se hace obvia desde el primer momento, cuando al llegar a la casa afirma que ha estado buscando el nombre de su amigo: “I noticed his name was not mentioned in the local newspaper. But I put that down to a foreign custom, perhaps – giving precedence to the lady” (Ibid.: 440). Para este señor, que las mujeres tengan prioridad es una “costumbre extranjera”, casi una utopía. Sin embargo, Mansfield juega con el concepto de “costumbre”, demostrando que todo es cuestión de perspectivas y que éstas pueden invertirse, de tal manera que el extraño en el relato es precisamente él, un americano, “the stranger”, como es aludido en numerosas ocasiones a lo largo de la historia. La carta que envía y su propia presencia perturban el equilibrio del “nido femenino”, puesto que aparece como una influencia “extranjera” que acaba imponiendo sus preceptos y aniquilando la paz y multiplicidad de las mujeres.

Su educación, cortesía y finura ante las damas contrastan con su depravación y deseo de dominación sexual implícitos en el texto. Su propio nombre sugiere agresividad: “prod” es un verbo que significa “empujar”, “pinchar”, y se utiliza vulgarmente con implicaciones sexuales. El hecho de que las protagonistas tengan que repetirlo constantemente contribuye a degradar la pulcritud y el decoro que les impone el patriarcado. La comida es el momento álgido del relato, como anuncia el toque de gong que toca Marie. Sin embargo, este clímax no se va a caracterizar por su esplendor, sino por la humillación de las mujeres ante la figura masculina, como anuncia la comparación de dicho gong con “a fallen sun in the shadows of the hall” (Ibid.: 451). La comida casi se convierte en una orgía donde el señor Prodger se beneficia del favor sexual de todas las componentes de la casa y se alza ante nuestros ojos como un depredador. La criada, Marie, lo describe como “a live lion, a real one, smelling faintly of eau-de-Cologne” (Ibid.: 452), lo cual sugiere su agresividad oculta tras la falsa apariencia social de caballero.

El cordero que estas mujeres compran para el señor Prodger simboliza la carne femenina, imagen reforzada mediante la comparación de la mariposa con el cordero, alu-

dida anteriormente, y con las siguientes connotaciones que la madre atribuye a este manjar:

“I think a leg of lamb would be nice, don’t you, dear?” said Mother. “The lamb is so very small and delicate just now. And men like nothing so much as plain roast meat. Yvonne prepares it so nicely, too, with that little frill of paper lace round the top of the leg. It always reminds me of something – I can’t think what. But it certainly makes it look very attractive indeed” (Ibid.: 444).

De sus palabras deducimos un claro paralelismo entre esta carne inocente y delicada y la figura femenina, que se refuerza con la referencia a la pata del cordero como si fuese la pierna de una mujer portando una liga. Esta imagen incita al varón a convertirse en un depredador de dicha carne. La madre parece intuir su identificación con la misma, a pesar de que la interiorización de los valores patriarcales le ha hecho ver este sacrificio femenino como “natural”. El señor Prodger constantemente se refiere a la comida con la expresión “hot plate”, e incluso al final habla de “hot meat” (Ibid.: 453), expresión vulgar que se utiliza para aludir a las mujeres como objetos sexuales. El hecho de que las mujeres participen en la comilona de su propia carne las presenta como seres indefensos, corderos que se limitan a seguir las órdenes del sistema que las domina. La sugerencia es que el señor Prodger, como los hombres en este sistema, puede disponer de las mujeres siempre que lo desee, puesto que éstas no son más que “a tributary gift” para el hombre (Dunbar, 1997: 126). Así se desprende de las siguientes palabras del relato: “She had a momentary vision of Mr. Prodger ringing for hot plates to be brought to him at all hours” (CS: 452). Al concluir la comida/orgía, se nos informa de que el señor Prodger “brought up the rear, walking stately, with the benign air of a Monsieur who had eaten well” (Ibid.: 454), saciado por completo a costa de la degradación de las protagonistas.

Milly, que se convierte en el centro del relato, parece haber sucumbido al poder del sistema: la nueva generación ha desertado de su intención de crear una tradición femenina diferente. La joven se rinde ante el poder del sol, o elemento patriarcal e iluminador por excelencia:

“Yes, it’s lovely then,” murmured Milly, and she stretched out her hand to the sun. “It’s simply baking!”

“Then you’re not afraid of the sunshine?” said Mr. Prodger, taking his coffee from Mother. “No, thank you. I won’t take any cream. Just one lump of sugar.” And he sat down balancing the little, chattering cup on his broad knee.

“No, I adore it,” answered Milly, and she began to nibble the lump of sugar ... (Ibid.: 454-5).

Abandona, por tanto, sus sueños de libertad y de un mundo femenino bañado por la luz tenue de la luna. En su lugar, prefiere la comodidad que le ofrece el patriarcado con esa sensación placentera de calor por la que, sin embargo, ha de pagar un alto precio: convertirse en una marioneta del sistema, como se desprende de la imagen del señor Prodger con la pequeña taza parlanchina posada en su rodilla. Esta imagen nos conduce a pensar en la propia Milly sentada en su regazo, como si se tratara del muñeco de un ventrílocuo, que sólo sabe mordisquear el terrón de azúcar, comulgando así con la asociación de su madre y el ratón.

Con esta crítica de las dos generaciones femeninas, Mansfield apunta a que existe una tercera, la que ella misma apadrina indirectamente tras realizar su crítica de estas dos; nos referimos a la etapa que Showalter denomina “female”. Se trata de una posición conciliadora de las dos anteriores y, por tanto, consciente de la imposibilidad de aniquilar el orden patriarcal indestructible, de la necesidad de parodiarlo y de usar sus propias herramientas de forma estratégica para promover un progresivo cambio social. Así pues, como autora del relato, Mansfield deja translucir su ironía punzante y su crítica despiadada, abanderando ella misma esta tercera generación muy en línea con las vicisitudes de Kristeva,<sup>14</sup> para quien el orden simbólico es de vital importancia para mantener un significado, pues, de lo contrario, como afirma la señorita Anderson, en una sociedad sin hombres, “ladies by themselves are apt to get a little – h’m – h’m ...” (Ibid.: 447). Este personaje alude a la mujer histérica, otro estereotipo femenino que puede causar más daño aún a las mujeres que la imitación estratégica de los roles femeninos, pues las presenta directamente como seres alienados de la sociedad sin posibilidad de adquirir una voz distintiva.

En este relato, Mansfield se dedica a dismantelar todos los estereotipos de género, parodiando incluso la típica consideración de que las mujeres obvian el aspecto político: por un lado, presenta a las protagonistas de este relato como totalmente ignorantes de este tema; por otro, ella misma introduce aspectos políticos, como la crítica mordaz contra el catolicismo en la figura de la señorita Anderson. A pesar de que el patriarcado acaba dominando el relato, encontramos de fondo un cúmulo de sensaciones y deseos no verbalizados, un predominio de la grandiosidad y eternidad de figuras como el mar o la luna y, por tanto, de una feminidad por la que Mansfield aboga, si bien su

---

<sup>14</sup> Ver el capítulo siguiente dedicado a las teorías feministas de Kristeva.

posición resulta así de compleja y ambigua. Esta crítica de las mujeres del relato comulga con su ataque a las escritoras contemporáneas que veíamos en su material autobiográfico. Sin embargo, ello no quiere decir que rechazara frontalmente la tradición literaria femenina; simplemente, le parecía que necesitaba ser pulida para alcanzar un efecto más estratégico y sutil sobre el canon masculino que critica mordazmente, como observamos en su sátira del señor Prodger.

En esta historia podemos observar el proceso de feminización que se inicia en el modernismo, así como el feminismo implícito, en palabras de Coward (1993), que podemos rastrear en Mansfield. Los rasgos del modernismo femenino se aprecian igualmente: la defensa de la marginalidad frente al elitismo canónico, el rechazo de unos orígenes claros, como defiende Mansfield con su transcendencia de la figura del difunto padre, y la importancia de la autobiografía, pues la realidad de estas mujeres es de vital importancia. La autora, por tanto, recurre a un uso estratégico de la autobiografía para revelar su defensa particular de la tradición literaria femenina.

### 3.2.2.2. “*Carnation*”: *parodia de la tradición masculina y defensa de la femenina*

Mientras que “The Doves’ Nest” sugiere la delineación metafórica de la tradición literaria femenina frente a la canónica masculina, “Carnation” representa un ataque más frontal y evidente del bagaje literario falocéntrico y una apología de la literatura escrita por mujeres. El relato se ubica en un aula de francés, donde el profesor, el señor Hugo, interrumpe la marcha de la clase para leer una poesía en voz alta. Las alumnas muestran claros síntomas de aburrimiento, rindiéndose la mayoría de ellas al sueño. Tan sólo dos, Eve y Katie, logran seguir la perorata del señor Hugo que, durante su recital, parece alcanzar un orgasmo sexual. Al final del relato, el clavel que Eve sostiene entre sus dedos desprende un olor embriagador que cautiva tanto al profesor como a un cuidador de caballos que se pasea fuera de la escuela, de tal modo que ésta sugiere a Katie que el poder de los sentidos y de la carne es la mejor arma al servicio de las mujeres.

El eje central del relato es la crítica que Mansfield dirige contra la tradición literaria dominante, representada por el profesor *Monsieur* Hugo. Éste, con claras reminiscencias del famoso escritor francés Víctor Hugo, simboliza el canon literario imperante, eurocéntrico y falocéntrico. La crítica mordaz de la autora contra el sistema salta a la vista en su presentación del profesor como una autoridad decrepita e irrisoria. El desarrollo del relato en una clase de literatura francesa y la alusión directa a Víctor

Hugo sugieren una tradición literaria universalmente reconocida a través del pensamiento filosófico francés y su influencia en el resto de corrientes literarias y filosóficas europeas, incluyendo la británica. No obstante, todo el prestigio y credibilidad de esa tradición desaparecen de repente, cuando descubrimos el patetismo de su representante, M. Hugo, que, como veremos, ha perdido toda su credibilidad y aparece como una figura en decadencia. De este modo, Mansfield ilustra cómo éste ha perdido toda la autoridad ante las alumnas, lo que sugiere que la nueva generación de escritoras se rebelará tarde o temprano contra el poder restrictivo del patriarcado. El profesor requiere constantemente el silencio y la atención de sus pupilas (“*Un peu de silence, s’il vous plait*”; *CS*: 653-4) para leer unos fragmentos de poesía francesa, pero la respuesta de las jóvenes es desalentadora: “All of them lolled and gaped, staring at the round clock, which seemed to have grown paler, too; the hands scarcely crawled” (*Ibid.*: 654). Con ello, Mansfield parodia la seriedad de la literatura “masculina” y el aburrimiento que ésta causa a una nueva generación de escritoras que no se identifica para nada con los preceptos de esta literatura.

En este sentido, Mansfield incluso se refiere metafóricamente al efecto aniquilador de la literatura canónica para las mujeres, que no se encuentran reflejadas en ella: “He began, and most of the girls fell forward, over the desks, their heads on their arms, dead at the first shot. Only Eve and Katie sat upright and still” (*Ibid.*: 655). La imagen de “muerte al primer disparo” indica el poder del sistema sobre la mayoría de ellas, mientras que algunas como Eve y Katie consiguen rebelarse y trazar una línea alternativa para el gremio femenino. Para enfatizar la superioridad del sistema patriarcal frente a la empresa femenina, Mansfield recurre a dos imágenes opuestas: la asociación de las jóvenes con mariposas (“with stiff butterfly-bow hair ribbons perched on their hair”), frente a la imagen agresiva del profesor (“like the belly of a shark”; *Ibid.*: 654). Además, presenta el entorno de la clase de francés como asfixiante y oscuro (“there was no breath from the dazzle outside”, “dusky room”; *Ibid.*), denotando el efecto nocivo para las alumnas: “the French Room always smelled faintly of ammonia. It wasn’t unpleasant; it was even part of the French language for Katie – something sharp and vivid and – and – biting!” (*Ibid.*: 655). Esta última percepción revela la intoxicación del sistema para las mujeres, que se ven obligadas a inhalar el olor venenoso del amoníaco, e incluso lo consideran como “natural” e inherente al sistema y, por tanto, lo aceptan como parte de él, a pesar del efecto corrosivo que tiene sobre ellas, pues las muerde, como los dientes del tiburón que representa al patriarcado. No obstante, según veremos, Mansfield parodia esta agresivi-

dad del hombre como un tiburón y dictador, puesto que su intención es demostrar que el sistema patriarcal ha entrado en una fase de decadencia.

Mansfield sugiere la importancia simbólica del “falo”, pero parodia su significado. Por ello, demostramos que compara la lectura de la poesía canónica de M. Hugo con un orgasmo masculino, apuntando a que esta tradición literaria eurocéntrica es “masculina” y “misógina” y sólo reporta placer al varón, ya que las mujeres no se sienten identificadas. El poder patriarcal es indestructible en apariencia, pero en el fondo oculta el gran vacío de los falsos valores que se nos han transmitido de generación en generación:

He adored reading poetry. He would begin, softly and calmly, and then gradually his voice would swell and vibrate and gather itself together, then it would be pleading and imploring and entreating, and then rising, rising triumphant, until it burst into light, as it were, and then – gradually again, it ebbed, it grew soft and warm and calm and died down into nothingness (Ibid.: 655).

La selección del vocabulario en esta descripción apunta abiertamente al proceso del orgasmo del varón, que Mansfield parodia. La autora sugiere un desperdicio de la energía patriarcal en castrar a sus miembros e imponer su fuerza y poder, cuando en realidad todo ese proceso conduce a una ausencia de valores.

Para potenciar esta crisis que percibe en el sistema, Mansfield presenta a M. Hugo como un ser irrisorio y grotesco ante la crítica mirada femenina: “The great difficulty was, of course, if you felt at all feeble, not to get the most awful fit of the giggles. Not because it was funny, really, but because it made you feel uncomfortable, queer, silly, and somehow ashamed for old Hugo-Wugo” (Ibid.). Ésta misma es la percepción que Mansfield tiene de la tradición literaria, “antigua”, como el señor Hugo, y desfasada, tanto que produce vergüenza ajena a quienes la escuchan. La rebelión de las jóvenes se observa en su manera de mofarse de una figura canónica como Víctor Hugo, al cual llaman “Hugo-Wugo”.

Al igual que el nombre del profesor, el de la protagonista resulta clarificador. Se llama Eve, como la primera mujer, que se rebeló contra los designios patriarcales y, como resultado, tanto ella como el hombre fueron condenados de por vida a vivir fuera del Paraíso. Mansfield, al igual que autoras posteriores como Angela Carter, retoma este estereotipo femenino de la “mujer fatal” y lo reapropia positivamente para poner en práctica el tipo de revolución feminista que busca. Presenta a Eve, al contrario que a Milly en “The Doves’ Nest”, como el prototipo de icono que necesitan las mujeres para

llevar a cabo una revolución literaria, una mujer con asertividad y decisión. En el primer párrafo del relato se recrea la imagen de la primera mujer: “On those hot days Eve – curious Eve – always carried a flower. She snuffed it and snuffed it, twirled it in her fingers, laid it against her cheek, held it to her lips, tickled Katie’s neck with it, and ended, finally, by pulling it to pieces and eating it, petal by petal” (Ibid.: 653). Como la esposa de Adán, Eve es curiosa, pero la idea que pretende transmitir Mansfield es que, mientras que en el mito de Eva su curiosidad la condujo al pecado y al sufrimiento eterno, en el caso de esta “nueva Eva” esta curiosidad la llevará a descubrir sus propios deseos y a delimitar un espacio donde se sienta ella misma sin limitaciones.

Este nuevo espacio, Mansfield sugiere, es el de los sentidos y la tangibilidad física que tradicionalmente se ha atribuido a las mujeres, frente al aspecto racional asociado al hombre. Por ello, el párrafo anterior está cargado de referencias a los cinco sentidos: vista, tacto, olfato, gusto y oído, como se puede apreciar en la selección de verbos y sustantivos relacionados con los sentidos. Además, el clavel es una flor asociada con la carne (“carnation”) y los placeres sensuales, siendo el relato una exploración de sensualidad orgásmica. Mansfield insiste en la perspicacia de la mujer fatal, que encuentra necesaria para luchar contra el orden patriarcal. Así, potencia la imagen oscura de Eva, esa sabiduría femenina que tanto miedo provoca al varón: “how cruel her little thin laugh was. It had a long sharp beak and claws and two bead eyes” (Ibid.: 653). Observamos un juego entre la delicadeza, asociada con la imagen femenina, y ese lado oscuro atribuido a la sensualidad de la mujer fatal, en este caso presentada casi como un ave rapaz de ojos espeluznantes a cuyo poder hipnotizante es imposible escapar. La autora insiste en esta imagen vampiresca: “She bought a carnation to the French class, a deep, deep red one, that looked as though it had been dipped in wine and left in the dark to dry” (Ibid.).

El vino rojo se asemeja al color de la sangre, y el efecto intoxicante del mismo indica el poder sublime del que dispone la mujer fatal para envenenar a los hombres en secreto. La imagen del clavel y la carne femenina como un veneno para el hombre es sugerida aún más claramente cuando se nos informa de que Eve “made a warm, white cup of her fingers, the carnation inside. Oh, the scent! It floated across to Katie. It was too much” (Ibid.: 655). Una vez más, se combina esta referencia a la carne con el orgasmo masculino, cuando el olor del clavel de Eve parece provocar un orgasmo compartido al profesor y al cuidador de caballos:

She *saw* him [i.e. cuidador de caballos] simply – in a faded shirt, his sleeves rolled up, his chest bare, all splashed with water – and as he whistled, loud and free, and as he moved, swooping and bending, Hugo-Wugo’s voice began to warm, to deepen, to gather together, to swing, to rise – somehow or other to keep time with the man outside (Oh, the scent of Eve’s carnation!) until they became one great rushing, rising, triumphant thing, bursting into light, and then – (Ibid.: 656).

La descripción del cuidador de caballos es extremadamente física y sexual, con lo que se desprende un orgasmo conjunto de éste y el profesor, similar al experimentado anteriormente por M. Hugo. Así, aunque el final queda inconcluso (“and then –”), podemos deducir que todo ese alarde de poderío masculino acaba en autoplacer, en lugar de la procreación que se espera en el orden patriarcal. Eve revela a Katie el poder de la carne: “And ‘Keep it, dearest,’ said Eve. ‘*Souvenir tendre*,’ and she popped the carnation down the front of Katie’s blouse” (Ibid.). Además de las implicaciones lésbicas de este fragmento, con este final del relato Mansfield insiste en el plano físico tradicionalmente atribuido a las mujeres y reivindica este espacio para las mismas con el fin de distinguirlo del masculino, aunque sea mediante ironía y parodia. A pesar de que, como veremos, Mansfield no se muestra muy optimista con la “New Woman” que sigue el modelo de Eva,<sup>15</sup> al menos con esta historia sugiere la necesidad de crear un nuevo espacio femenino en la literatura donde las mujeres encuentren una proyección de sí mismas, aunque sea a través de la parodia de los roles que han estado asumiendo desde siglos.

Este relato es anterior al de “The Doves’ Nest”. No es de extrañar, por tanto, que la protagonista de esta historia se aproxime más a la segunda etapa ginocrítica, “feminista”, puesto que tal vez Mansfield aún no se había decantado abiertamente por ese feminismo restaurador que explicaremos en el siguiente capítulo. En cualquier caso, el eje central de su actividad siempre estuvo presente: dismantelar el poder restrictivo de la tradición literaria masculina a favor de una tradición femenina cuya idiosincrasia esta autora siempre se esforzó por encontrar. La cercanía de la protagonista del relato, Eve, a la otra joven protagonista, Katie, sugiere la comunión de Mansfield con este papel revolucionario. Esta otra protagonista se llama igual que ella, Katherine, y no hemos de desestimar la importancia del nombre en una historia en que, como hemos visto, los nombres propios juegan un papel esencial para descubrir la intención crítica de la autora.

---

<sup>15</sup> Ver nuestro estudio de la mujer rebelde en Mansfield y sus diversas manifestaciones: la *New Woman*, la lesbiana y la *femme fatale*, dentro del apartado 2.1. del Capítulo IX.

Por tanto, la defensa implícita de la tradición literaria femenina que veíamos en “The Doves’ Nest” se materializa explícitamente en este relato.

### **3.3. Conclusión**

En este apartado, nos hemos centrado en los dos aspectos teóricos con los que abríamos el capítulo: la autobiografía como estrategia y la defensa de una tradición femenina. En relación con el primer aspecto, hemos distinguido tres niveles de mediación, dos de los cuales contribuyen al uso estratégico de la autobiografía: el textual, donde Mansfield muestra el constructivismo social de sus personajes ficticios en su narrativa; el autobiográfico, donde la autora crea su propia personalidad como escritora y mujer real para comulgar con el constructivismo de sus personajes y trascender los límites textuales; y el editorial, donde su esposo Murry, tras la muerte de la autora, crea un mito unificador de ella a través de su labor editorial. Con respecto al segundo nivel de mediación, hemos reconocido la importancia de la autobiografía en los estudios de literatura femenina en general y de Mansfield en particular. Sin embargo, hemos ido más allá del mero estudio autobiográfico que, a menudo, se hace de esta autora, reivindicando su intención estratégica al hacer uso de este material, intención que sólo han reconocido un par de críticas, entre ellas Dale (1989) y Hanson (1991), como hemos visto. En este sentido, nuestra aportación ha consistido en reconocer la estrategia autobiográfica como la conciliación entre la ginocrítica y su defensa de una posición femenina clara desde la que luchar (en este caso, Mansfield como mujer y escritora, dentro y fuera de sus relatos) y el postmodernismo y la muerte del autor, puesto que, a través de esta técnica, se desconstruye la figura del escritor para mostrar que el constructivismo y la ideología sociales trascienden los límites textuales.

En cuanto al tercer nivel de mediación, hemos argumentado que Mansfield intuyó que su esposo trataría de unificar su personalidad una vez que ella muriera, como así efectivamente ocurrió. Visualizó, por tanto, en esta acción una nueva estrategia: mostrar cómo finalmente el aparato patriarcal modela a su gusto el legado femenino y le otorga una unidad y coherencia típicas de un orden limitador. La ironía y risa sarcástica de Mansfield se oyen de fondo, pues con esta acción de su marido denuncia la falta de libertad de las mujeres en este orden y lo critica mordazmente. Como vemos, la gran estrategia de Mansfield no es rebelarse irracionalmente contra el sistema, sino meditar con cuidado dicha estrategia, imitando intencionadamente la feminidad esperada de las

mujeres para que nos percatemos de la artificialidad del sistema y los roles de género. Esta acción anticipa el feminismo restaurador que estudiaremos en los próximos capítulos, cuyo objetivo será centrarnos en el lado postestructuralista y deconstructivo de este feminismo que defendemos.

Con respecto al segundo aspecto tratado, hemos demostrado la existencia en la obra de Mansfield de las tres etapas ginocríticas que distingue Showalter, si bien predomina en ella la que esta crítica denomina “female”, es decir, la tercera etapa que supone una conciliación de las dos anteriores (“feminine” y “feminist”) y, por tanto, se acerca al feminismo restaurador que defendemos. Así, Mansfield defiende brevemente los postulados de la primera etapa ginocrítica cuando adopta pseudónimos masculinos; posteriormente, adquiere una mayor importancia en su obra la segunda etapa, donde muestra, frente a la opinión de Alpers (1980), un feminismo incipiente; sin embargo, la tercera etapa constituye el grueso de su trabajo. Así lo demuestra su material autobiográfico, donde hemos demostrado que impera la ambigüedad de la autora frente a la tradición literaria femenina. Con frecuencia, ataca dicha tradición representada por sus contemporáneas, e incluso la tradición femenina tradicional, representada por figuras como las hermanas Brontë. Sin embargo, en realidad se muestra fiel a esta alianza femenina pues, a pesar de criticarla, parte de ella para ofrecer nuevas alternativas literarias.

Lo mismo ocurre en sus relatos. En “The Doves’ Nest”, hemos estudiado su ataque a las tradiciones literarias tanto patriarcal como femenina y descubierto que defiende, finalmente y de forma implícita, la tercera fase ginocrítica. Critica, pues, la primera generación representada por la madre de Milly, que se limita a emular pasivamente los preceptos masculinos, y a la segunda representada por Milly, subversiva pero sin tener un norte claro. Por tanto, la propia Mansfield se alza como abanderada de la tercera generación que, partiendo de presupuestos masculinos, imita críticamente la subyugación femenina para concienciarnos de esta situación vejatoria. Con ello, anticipamos la técnica de la imitación intencionada como herramienta central del feminismo restaurador que defendemos, y que será objeto de estudio en los dos próximos capítulos. En “Carnation”, hemos concluido que el ataque a la tradición literaria masculina es más evidente, así como la defensa de la segunda etapa ginocrítica. En este relato, Mansfield reivindica la fuerza de la *femme fatale*, o “New Woman”. Esta historia, anterior a “The Doves’ Nest”, muestra a una Mansfield defensora a ultranza de los derechos de las mujeres, si bien dicho feminismo se moderó desembocando en la posición conciliadora de “The Doves’ Nest”. Nos encontramos en una posición idónea para estudiar la otra

cara de nuestro feminismo restaurador: Kristeva y la técnica de la imitación intencionada.