

## ***1. INTRODUCCIÓN***

En el capítulo introductorio a esta segunda parte de nuestro trabajo discerníamos un feminismo restaurador del que partimos en el análisis feminista de la obra de Mansfield. Como explicábamos, dicho feminismo incorpora elementos de dos tendencias feministas fundamentales: la ginocrítica cultural de Showalter, analizada en el capítulo anterior que, con su defensa de una tradición literaria femenina, insiste en la necesidad de partir de una posición distintiva de género, y el feminismo postestructuralista, según el cual hemos de desconstruir la feminidad elaborada para las mujeres con el fin de desmantelar su vacío representativo en el sistema patriarcal. Esta última perspectiva feminista será el objeto teórico del presente capítulo, donde nos centraremos en el trabajo de Kristeva que, en nuestra opinión, más que representar un feminismo postestructuralista,<sup>1</sup> postula nuestro feminismo restaurador. Su particular forma de feminismo se materializará en la técnica de la “imitación intencionada”, que será nuestro instrumento básico de análisis aquí. Dado que la aplicación de este feminismo desconstruccionista será la base de nuestra aproximación feminista a Mansfield, dedicaremos el Capítulo IX exclusivamente al análisis de esta estrategia en la desconstrucción de los roles de género, tanto femeninos como masculinos, en los relatos de esta autora.

## ***2. JULIA KRISTEVA Y KATHERINE MANSFIELD***

### ***2.1. Justificación***

Dado que Kristeva constituye, en nuestra opinión, una de las figuras más representativas de nuestro feminismo restaurador y “postmodernismo feminista”, queremos justificar nuestra elección de sus teorías como punto de partida para nuestro análisis feminista de la obra de Mansfield. Cuatro son los factores fundamentales que nos han conducido a la elección de las teorías de esta autora como base del presente capítulo. En primer lugar, comparte con Mansfield su rasgo de marginalidad con respecto al canon patriarcal. Lechte (1990: 79) presenta a Kristeva como una escritora triplemente marginada, “being in exile from her native Bulgaria” (de donde se marchó definitivamente a París en 1965 con una beca del gobierno francés y recibió una educación francófona, si bien siempre mantuvo el elemento disruptivo de su marginalidad geográfica), “being an

---

<sup>1</sup> Como ya explicábamos en el apartado 2.2. del Capítulo VI, Alcoff (1988) considera a Kristeva como el epítome de este feminismo.

exile as a woman, and living in exile as a way to intellectual vitality and imaginativeness". A estos tres tipos de marginalidad, habríamos de añadir su orientación bisexual, todos ellos rasgos que comparte con Mansfield. Consideramos, pues, que ambas escritoras, figuras expatriadas de sus respectivas tierras de origen, luchando por hacerse un hueco en un mundo dominado por hombres y por conceptos patriarcales, se encuentran más próximas a compartir sus visiones estéticas y filosóficas, de ahí que Kristeva nos parezca una figura crítica clave para nuestro análisis.

En segundo lugar, ésta comparte con Mansfield su posición ambigua como feminista. Figuras críticas como Phoca y Wright (1999: 60) o Shepherdson (2000: 56) rechazan su feminismo al encontrar en sus teorías una base claramente masculinista, en tanto que sus ideas arrancan de presupuestos teóricos de filósofos y críticos considerados como el epítome del patriarcado (Barthes, Todorov, Lacan, Freud, Derrida, Benveniste, etc.). Lo mismo ocurre con Mansfield, cuyas fuentes de inspiración literaria fueron prioritariamente varones; piénsese en Chéjov, su gran mentor, Wilde, Pater, Shakespeare, Dickens o los poetas románticos, si bien escritoras como Austen o las hermanas Brontë ejercieron una discreta influencia en ella, mayor, sin embargo, de lo que siempre se ha pensado, como hemos demostrado en el capítulo anterior. Este aparente antifeminismo de ambas autoras lo estudiamos con más detalle en el apartado 2.2. como base para justificar lo que consideramos un feminismo moderado en ellas.

Relacionado con el aspecto anterior, encontramos un tercer ataque frecuente que reciben Kristeva y Mansfield: la carencia de proyección social y política. Así, Mary O'Connor (1993: 253) plantea que, aunque las teorías de Kristeva tratan sobre el sujeto en la práctica social y su construcción por medio del lenguaje, la crítica ha sentido la necesidad de proceder a una aplicación social más efectiva. M. Alison Arnett (1998: 165) se muestra más dura en su percepción de Kristeva. Así, citando a Nancy Fraser, concluye que la obra de Kristeva no es útil para la política feminista, puesto que está encasillada en varias dicotomías y condenada a transmitir nociones esencialistas de las mujeres y modelos excluyentes de una maternidad revolucionaria. A esto añade:

I believe that Kristeva avoids some of these criticisms as she is calling for a liberation of the speaking subject, man or woman, from the dogmatic structuralist discourses of unity, which make men of all subjects. Her philosophy is never a "feminism" per se; one should not conflate the fact that she is a woman and that she uses woman as a metaphorical construct to mean that she is seeking a particularly political feminist end. This is not to say that she ignores the position of individual women in society. She writes on the

feminist movement from a distance, yes, but with a respect for its accomplishments and a concern for its future (Ibid.)

Estas críticas, sin embargo, no reconocen la proyección política y social de Kristeva a través del lenguaje semiótico y poético, que estudiaremos más adelante, o del uso de la ironía y la parodia, y se limitan a etiquetarla como apolítica y conservadora, siguiendo el falso estereotipo creado sobre ella en el mundo anglosajón por estudios como los de Oliver o Jardine (Anne-Marie Smith, 1998: 5).

El poder subversivo del lenguaje en Kristeva ha sido reconocido por Selden et al. (1997: 169), y la propia Kristeva (1986d: 112) que, en su trabajo de título “Revolution of Poetic Language”, explicita el poder subversivo del lenguaje poético:

In other words, poetic language and mimesis may appear as an argument complicitous with dogma – we are familiar with religion’s use of them – but they may also set in motion what dogma represses. In so doing, they no longer act as instinctual floodgates within the enclosure of the sacred and become instead protectors against its posturing. And thus, its complexity unfolded by its practices, the signifying process joins social revolution.

Esta crítica concluye afirmando que “textual experience reaches the very foundation of the social – that which is exploited by sociality but which elaborates and can go beyond it, either destroying or transforming it” (Ibid.: 117), opinión que igualmente defienden Bicker (1993: 101) o María del Mar Pérez Gil (1996: 14). En este sentido, existe una compleja crítica social y política en la obra de Mansfield y Kristeva, si bien ha de ser detectada con cierto esfuerzo debido a la sutileza con que es desarrollada por las autoras.<sup>2</sup>

Finalmente, la razón fundamental por la que recurrimos a las teorías de Kristeva en nuestro estudio feminista de Mansfield es que esta crítica ha demostrado ser una herramienta útil hasta el momento, no sólo en el análisis de la obra de nuestra autora, sino también en el estudio de la producción literaria de escritores y escritoras modernistas en general. En efecto, como afirma López Román (2000: 23, 63), el feminismo de Kristeva se ha utilizado con frecuencia en el análisis de obras literarias del modernismo y esteticismo de principios del siglo XX, más concretamente del modernismo femenino.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> En el caso de Mansfield, ya la hemos explicado en relación con su proyección postmodernista en la primera parte de esta tesis, si bien insistiremos en dicha transcendencia política ligada al feminismo que cultiva, objeto de esta segunda parte.

<sup>3</sup> A continuación, citamos algunos estudios críticos sobre las dos figuras modernistas contemporáneas de Mansfield que hemos mencionado en esta tesis, Woolf y Joyce, que aplican las teorías de Kristeva. Con

En este sentido, Bonnie Kime Scott (1990: 13) se atreve incluso a argumentar que Mansfield, junto con otras escritoras modernistas como H. D., Loy, Moore, Stein o Woolf, con ciertos rasgos de su escritura como su pensamiento crítico feminista en relación con el lenguaje, el subconsciente y la representación realista anticipan el psicoanálisis feminista francés y las aproximaciones lingüísticas. El vínculo, por tanto, entre el modernismo femenino y el feminismo francés de Kristeva parece indiscutible. Por eso probablemente, encontramos algunos estudios sobre Mansfield en los que se aplican las teorías de esta crítica.

Éste es el caso de la tesis doctoral de Moran (1989) y su obra de 1996, *Word of Mouth. Body Language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf*, así como la publicación de Angela Smith (1999), *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Public of Two*. En los estudios sobre Woolf, las aplicaciones de la crítica de Kristeva son más prolíficas puesto que, como indica Moi, existe una conexión entre la teoría de esta crítica francesa y la práctica estética de Woolf (cfr. en Smith, 1999: 91). En el caso de Mansfield, las aplicaciones de los principios de Kristeva son más escasas, centrándose, sobre todo, en la discusión del papel del cuerpo femenino en su obra (Moran, 1996) o la transcendencia del orden semiótico y el concepto de abyección (Smith, 1999). Resulta sorprendente, sin embargo, que una autora tan próxima al esteticismo de Woolf como es Mansfield haya recibido tan poca atención crítica desde una perspectiva feminista francesa, concretamente la defendida por Kristeva. Por ello, debido a la escasez de esta aproximación crítica, proponemos proyectar sus teorías a la obra de nuestra autora, considerando, no sólo su feminismo moderado o restaurador, que explicamos más adelante, sino también la proyección postmodernista que la neocelandesa anticipa.

## **2.2. Feminismo moderado**

Cuando hablamos de Kristeva, automáticamente asociamos a ella un tipo de feminismo que podríamos denominar “moderado”. Arnett sugiere la etiqueta “trans-

---

respecto a Joyce, la propia Kristeva realizó un estudio de este autor aplicando sus teorías, “Joyce ‘the Gracehopper’”, en *James Joyce: The Augmented Ninth* (1988); Lernout Geert ofrece su estudio *The French James Joyce* (1990) aplicando no sólo las teorías de Kristeva, sino de otros/as críticos/as franceses/as como Cixous o Derrida; y Jennifer Birkett escribe su artículo “French Feminists and Anglo-Irish Modernists: Cixous, Kristeva, Beckett and Joyce” (1997). En cuanto a Woolf, encontramos las tesis doctorales de Thea Anne Harrington, *Self-writing, self-knowledge: the figure of autobiography in Hegel, Woolf, Kristeva, and Proust* (1993) y Miglene Nikolchine, *Meaning and Matricide: Reading Woolf via Kristeva* (1993) o estudios como el de Makiko Minow-Pinkney, “Virginia Woolf as Seen from a Foreign Land”, en *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva* (1990).

gressive” para calificarlo; sin embargo, en nuestra opinión, esta palabra sugiere una revolución más directa de lo que Kristeva desarrolla. La definición que ofrece Arnett (1998: 166), no obstante, comulga perfectamente con nuestra percepción de este feminismo moderado: “she insists upon no victory over the binary opposition, but a ceaseless play between the symbolic and semiotic”. En efecto, el feminismo de Kristeva escapa al radicalismo del utilizado por otras críticas francesas como Luce Irigaray, Hélène Cixous o Monique Wittig, e incluso le ha valido su calificación por parte de algunos miembros de la crítica como “anti-feminista”.<sup>4</sup> Para entender este feminismo moderado de Kristeva, resulta de gran interés ubicar a esta crítica dentro de las diversas “generaciones” feministas que tradicionalmente se distinguen y que Lechte (1990: 207) resume. La primera, representada por de Beauvoir y sus seguidoras, propugna una igualdad económica, profesional y política con el hombre, que conduce a la masculinización de la mujer y a la negación del elemento femenino. Una segunda generación feminista, que arranca después de las manifestaciones de mayo de 1968 con figuras como Irigaray o Cixous, conlleva un esencialismo femenino, que conduce al sectarismo y a una inversión del sexismo patriarcal. Finalmente, la tercera generación, encabezada por Kristeva, comporta la aceptación de la multiplicidad de “posibles identificaciones” y supone una desconstrucción de la noción de “mujer”, de tal forma que el concepto de subjetividad se alza como un “sistema abierto” ya a principios de los años ochenta.

Estas tres generaciones del feminismo comulgan con las tres etapas de la tradición literaria femenina propugnadas por las ginocríticas, que encontrábamos en la narrativa de Mansfield en el apartado 3.2. del capítulo anterior. Es decir, en consonancia con esas etapas, la primera generación de feminismo trata de emular los presupuestos masculinos sin criticarlos; la segunda pone en práctica un feminismo exacerbado que conduce a un esencialismo femenino y a una inversión del sexismo patriarcal; la tercera supone una conciliación de las dos anteriores y una moderación de sus presupuestos, partiendo de modelos patriarcales no inocentemente, sino con una inversión y crítica de los mismos. La propia Kristeva es consciente de estas tres etapas que resume en su ensayo “Women’s Time” (1986f: 193-5), y de pertenecer a lo que ella denomina “tercera generación” (Ibid.: 209). Igualmente, es consciente de que la perspectiva crítica que

---

<sup>4</sup> No hemos de confundir la etiqueta de “anti-feminista” con la de feminista “moderada”. El impacto del feminismo de Kristeva es indirecto, debido a su aparente afiliación con modelos patriarcales. Sin embargo, según veremos, su afiliación con estos modelos es superficial, pues los invierte y critica, dejando claro que hemos de partir de ellos estratégicamente para adquirir una voz inteligible en el sistema.

propugna es más moderada que las anteriores, “less aggressive but more artful”, y más apropiada para la modernidad (Ibid.: 208). Así, resume la versatilidad de este movimiento y su predisposición a la integración de elementos de otros feminismos al afirmar:

My usage of the word “generation” implies less a chronology than a *signifying space*, a both corporeal and desiring mental space. So it can be argued that as of now a third attitude is possible, thus a third generation, which does not exclude – quite to the contrary – the *parallel* existence of all three in the same historical time, or even that they be interwoven one with the other (Ibid.: 209).

Este feminismo moderado de Kristeva está ligado al aparente anti-feminismo que se le atribuye. Nuestro objetivo, sin embargo, consistirá en detectar su estrategia subversiva en consonancia con el impacto socio-político implícito en la narrativa de Mansfield. Como veremos en la dicotomía conceptual de los órdenes simbólico y semiótico en el apartado 2.2.2.2., la defensa ulterior que Kristeva hace del orden simbólico, o patriarcal, como necesario para controlar la fuerza subversiva de las mujeres ha provocado que algunos/as críticos/as la tachan de anti-feminista. Una de sus críticas más inflexibles, Burgass (1995: 20), la acusa de cultivar un “feminismo de victimización” frente al “feminismo de poder” defendido por Cixous o Naomi Wolf, considerando que el primero defiende y perpetúa la imagen de las mujeres como política, económica y sexualmente marginadas. El hecho de que Kristeva parta en sus teorías de modelos masculinos (Lacan, Derrida, Mallarmé, Proust, Joyce o Lautréamont) hace que, a menudo, sea percibida como “una hija obediente” (Shepherdson, 2000: 56), y que la crítica en general se plantee las mismas preguntas que Ziarek (1999: 324-7): ¿Repite Kristeva la tradición que relega a las mujeres a un nivel prediscursivo y, por tanto, silenciado? ¿Proporciona esta crítica algún tipo de poder o agencia para la acción a las mujeres? ¿Conduce su elaboración de la figura maternal fuera del orden simbólico al esencialismo femenino? ¿Aboga por una acción y eficacia sociales y políticas con una teoría dominada por los cánones patriarcales? ¿Conduce a alguna transformación significativa? Todas estas preguntas, unidas a la percepción apocalíptica y negativa de las teorías de Kristeva con respecto al futuro de las mujeres, frente a las supuestamente más optimistas de Cixous o Irigaray (Morris, 1996: 144), han provocado una ambigüedad generalizada en la percepción feminista de esta crítica, si bien muchas de las que atacan a Kristeva reconocen, finalmente, su implícita labor subversiva (Burgass, 1995: 20; Ziarek, 1999: 327-8).

De igual modo, ha contribuido a la percepción anti-feminista de Kristeva el hecho de que ésta, como Mansfield, evolucionara de un feminismo radical temprano a una postura integradora en su madurez.<sup>5</sup> En este sentido, Shepherdson (2000: 57-8) describe las dos etapas de Kristeva: una temprana de su trabajo, donde elabora su concepto de lo semiótico como una fuerza radical, destructiva y revolucionaria, ligada a lo materno, frente a otra más tardía, donde abandona y repudia lo semiótico, privándolo de su eficacia política y considerándolo como peligroso, de tal modo que se piensa que esta crítica se distancia finalmente de la figura materna para refugiarse en la paterna. Lo mismo se puede decir de Mansfield, cuando Hanson y Gurr (1981: 13-14) afirman que tuvo una época abiertamente feminista hasta 1912, mientras que su feminismo se hizo implícito a partir de ese momento. Esta evolución hacia un feminismo más integrador ha conducido al rechazo de estas dos autoras como feministas y a consideraciones como la de Angela Smith sobre Mansfield, cuando afirma que “[t]he voice of patriarchy speaks through [her], despite [her] desire to escape it. [She is] tuned by a culture of patriarchy and resonate[s] it” (1999: 145).<sup>6</sup>

Sin embargo, existe un amplio sector crítico que reconoce el feminismo moderado de ambas. Con respecto a Kristeva, Moi (1996: 160), una de sus estudiosas más destacadas, habla de una “ética de subversión” que domina tanto su teoría lingüística como su feminismo. A su vez, Cynthia Baker (1999: 389) equipara la labor de Kristeva con la de otras feministas como Irigaray, reconociendo así su importancia. De este modo, afirma que, aunque Kristeva sea a menudo criticada por su fracaso a la hora de teorizar sobre un movimiento feminista separatista, sus premisas sobre el lenguaje y el discurso constituyen una balanza y contrapunto al intento de Irigaray para reconsiderar y recontextualizar el lenguaje y las representaciones femeninas contemporáneas. El reconocimiento de esta hermandad entre Kristeva e Irigaray nos será de gran utilidad para explicar la importancia de la estrategia de la “imitación intencionada”, que desempeñará un papel fundamental tanto en la labor de Kristeva como de Mansfield.

En cuanto a esta última, algunos miembros de la crítica defienden su feminismo moderado más allá del anti-feminismo que a menudo se le atribuye. Tras reconocer que la ficción de Mansfield está claramente marcada por una proyección feminista (1987: 19), Hanson se adhiere a nuestra opinión de que la escritora neocelandesa y Kristeva

---

<sup>5</sup> Recordemos las diversas etapas ginocríticas que siguió Mansfield (apartado 3 del Capítulo VII).

<sup>6</sup> Para completar los argumentos que presentan a Mansfield como anti-feminista, ver nuestra introducción al Capítulo VI.

defienden el orden simbólico como estrategia para adquirir voz y voto dentro del mismo, llevando a cabo una acción política progresiva. Por ello, Hanson (1990: 303) explica que “Mansfield had valid reasons for wanting to resist attempts to set up a separate space or position for women in language, sensing that it might lead to a loss of real (ultimately political) power for women”, a lo que añade que la autora estaba dispuesta a ejercer una posición de control y autoridad dentro del lenguaje. Comparando a Mansfield con la líder feminista Helena Swanwick, Bicker (1993: 101) considera que la primera no se embarcó en la empresa feminista, sufragista o pacifista con la misma intensidad que Swanwick, pero su trabajo, como su vida, reflejan aspectos del pensamiento feminista, aunque sean implícitos. Incluso Fullbrook (1986: 22), a pesar de defender un feminismo tajante en Mansfield, acaba reconociendo su sutileza: “Katherine Mansfield’s feminism came as a matter of course, so much so that overt discussion of it as a political principle is absent from her writing while its underlying presence is everywhere”. Este feminismo moderado la condujo a desarrollar su técnica de imitación y subversión, que esbozamos en el apartado 2.2.3.2. y analizaremos con detalle en el siguiente capítulo, mostrando así un elemento destructivo que Parkin-Gounelas (1994: 47) reconoce, cuando afirma que su escritura es una promulgación brillante, pero también una desconstrucción, del código femenino. Otras críticas que distinguen este feminismo controlado de Mansfield son Caffin (1982: 37-8), Merryn Williams (1987: 71) y Angela Smith (2000: 40).

### **2.2.1. Rechazo de la *écriture féminine***

Otro de los factores que ha conducido a la percepción de Kristeva y Mansfield como feministas moderadas, e incluso anti-feministas, es su rechazo de lo que se ha etiquetado como *écriture féminine*. Ésta alude a un tipo de escritura tradicionalmente atribuida a las feministas francesas, más fluida y dislocada que la realista clásica y con frecuencia percibida como experimental y cercana a la experiencia de las mujeres, puesto que supone una forma de liberación para las mismas (Mills et al., 1989: 241). No obstante, no todas las feministas francesas abogan por este tipo de escritura distintiva de las mujeres. Kristeva es un claro ejemplo de una postura más moderada.

Un grupo crítico significativo encuentra un claro paralelismo entre la experimentación que caracteriza la *écriture féminine* y la encontrada en el modernismo y postmodernismo, idea que contribuye a nuestra consideración anterior de la feminización de estos movimientos literarios y culturales. Sin embargo, y como apunta Showalter (1993c:



7-9), hemos de hacer una distinción entre dos posturas respecto a este tipo de escritura. Por un lado, las críticas radicales francesas, como Irigaray o Cixous, conectan esta forma de escribir con los biorritmos del cuerpo de las mujeres y con el placer sexual, o *jouissance*, que éstas experimentan en un orgasmo y que, por tanto, las confronta con su propia identidad y deseo. Se trata, pues, de una escritura subversiva y una forma de marcar la diferencia femenina frente al canon patriarcal. Estas críticas encuentran el ideal de este tipo de literatura en las escritoras lesbianas del modernismo, como Gertrude Stein, caracterizadas por implementar un estilo no lineal, sino cíclico y repetitivo, como los ciclos menstruales y el ciclo lunar.

Por otro lado, Showalter también reconoce una postura más moderada que percibe este tipo de escritura como “no necesariamente producida por mujeres”, asociándola directamente con el estilo *avant-garde* característico de muchos/as escritores/as modernistas, como Joyce o Mallarmé. Éste es el caso de Kristeva (1986f: 200), que especifica abiertamente su rechazo de la *écriture féminine* cuando afirma: “I am not speaking here of a ‘woman’s language’, whose (at least syntactical) existence is highly problematical and whose apparent lexical specificity is perhaps more the product of a social marginality than of a sexual-symbolic difference”. Además, matiza esta respuesta cuando, en una entrevista, prosigue:

what asserts itself today as “women’s writing” distinguishes itself from “men’s writing” mainly by the choice of themes. For example we would talk about the care of children or maternity in a way men would not be able to because we don’t have the same historical, social or family experiences (1974b: 135).

Frente a Jardine (1985: 261), que percibe diferencias no sólo de contenido, sino también de enunciación entre textos escritos por hombres y mujeres, Kristeva no encuentra rasgos sintácticos, e incluso léxicos, que distingan el estilo femenino del masculino. En último término, y como confirma en esta entrevista, tanto escritores como escritoras han demostrado hacer un uso exquisito de esta “escritura” denominada por muchos “femenina”, y cita a Joyce, Mallarmé o Artaud (Ibid.: 135-6).<sup>7</sup> De este modo, este tipo de

---

<sup>7</sup> Una vez más el adjetivo “femenino” demuestra su controversia. Alude a una serie de rasgos asociados con las mujeres, mientras que el hecho de que esta escritura etiquetada como “femenina” pueda ser producida también por varones prueba el carácter artificial de la femineidad como un conjunto de rasgos contruidos socialmente, que pueden compartir tanto hombres como mujeres. Esta distinción conduce al típico debate entre “feminine” y “female”, el primero asociado con un constructo social y el segundo con rasgos biológicos y fisiológicos. La utilización indistinta de ambos términos conduce al denominado “biologismo esencialista”.

escritura, independientemente de que sea producida sólo por mujeres o también por hombres, se alza como el prototipo de literatura que, en opinión de Kristeva, puede conducir a una acción de cambio social. Su escepticismo de un lenguaje puramente femenino también se explica por su consideración de que el orden semiótico (el caos y pluralidad femeninos) siempre ha de estar regido por la presencia organizadora del simbólico (el unívoco patriarcal), sin el cual el resultado sería la histeria y el lenguaje psicótico.<sup>8</sup>

Burgass (1995: 11, 19-20) resume los inconvenientes que presenta este tipo de “escritura femenina” radical, y que conducen a figuras como Kristeva, o la propia Mansfield, a su rechazo. En primer lugar, su carácter demasiado experimental impide de entrada la participación de las mujeres en los discursos patriarcales lineales de teoría, lógica y razón, y contribuye a reforzar los estereotipos culturales de las mujeres como histéricas e ilógicas. De ahí que Kristeva promueva el elemento organizador simbólico, a pesar de no negar el elemento semiótico, este último ligado directamente a la experimentación de la escritura femenina: es necesario recurrir al elemento subversivo femenino, pero sin olvidar la sistematización que le proporciona el orden simbólico, sin el cual no podría adentrarse en la cultura dominante para intentar provocar una revolución. Además, otro aspecto negativo se encuentra en que, debido a la oscuridad e incompreensión que a menudo acompaña a este tipo de escritura, su efecto político y transgresor queda restringido al ámbito académico y, por tanto, su proyección externa es muy limitada.

Precisamente por estas razones, Mansfield, a pesar de cultivar la experimentación típica del modernismo, nunca se muestra tan radical en su estilo como, por ejemplo, Woolf o Joyce. Burgan (1994: xvi) revela la clave para entender el tipo de escritura que produce Mansfield, en relación con la denominada *écriture féminine*:

Questioning notions of an *écriture féminine* that privileges the rapt, non-linear, gnostic, submerged, and prelinguistic resistances to language, I value the formal care, rhetorical aggressiveness, comic play, and emotional risk taking in Mansfield’s stories. Understanding and critiquing without mercy the power of patriarchal language, she did not surrender common language to patriarchy [...]. Thus her writing was always gendered but never eccentric, always personal but never obscure.

De las palabras de Burgan se deduce que la literatura que produce Mansfield no es la “escritura femenina” extremista defendida por el feminismo francés radical, encontrada en figuras como Stein o la propia Woolf. Las herramientas que utiliza Mansfield son

---

<sup>8</sup> Ver nuestro apartado de los conceptos de Kristeva (2.2.2.2.).

aparentemente más tradicionales, pero su efecto subversivo en pro de las mujeres es innegable, de ahí que su escritura no sea “femenina” en el sentido francés del término, pero sí esté genéricamente marcada, pues su crítica de los roles de género es ubicua. En este sentido, Hanson (1987: 18) afirma que Mansfield consideraba “de mal gusto” los proyectos dirigidos a alcanzar una “prosa femenina”, como, por ejemplo, los de Stein, Richardson o Sinclair. Sin embargo, como afirma Bridgett Orr (1989: 450), la escritura de Mansfield se puede calificar de “contranarrativa vagamente feminista”, puesto que privilegia el género como una categoría analítica.

El estilo ambiguo de Mansfield, mezcla de experimentación y juego verbal con un realismo palpable, nos parece estratégico para alcanzar la proyección social y política de su obra. Dada-Büchel (1995: 1-2) califica el arte modernista de Mansfield como un híbrido de sus propias formas innovadoras y las técnicas del siglo XIX, pues, sin duda, fue este estilo híbrido de la autora el que proporcionó a su modernismo ese toque diferente que lo aproxima al postmodernismo. La crítica en general coincide en percibir a Mansfield como una modernista “moderada”, en línea con su feminismo moderado. En nuestra opinión, este aspecto está ligado a la estrategia subversiva que Mansfield perseguía, similar a la de Kristeva años más tarde, donde el elemento racional y estructurador no se puede perder de vista si queremos alcanzar el efecto social deseado. Nathan (1993: 94) tal vez exagera la ortodoxia de Mansfield cuando califica la ficción de esta autora como “convencional”, explicando que, cuando Mansfield experimentó, fue principalmente en la composición de unos cuantos monólogos hablados, mientras que sus mejores relatos están narrados desde un punto de vista subjetivo. No obstante, más adelante esta crítica se contradice cuando dice que, a lo largo de su escritura, Mansfield “*continued to experiment*” (énfasis añadido; *Ibid.*: 96), sugiriendo que ésta no dejó de experimentar nunca.

Nosotros argumentamos que el espíritu innovador estuvo siempre presente en su obra y, como argumenta O’Sullivan (2002: 652) en su entrevista, seguramente esta autora no habría dejado de innovar si no hubiera muerto. En cualquier caso, era demasiado inteligente como para saber que, si recurría a una escritura totalmente “femenina” e ininteligible, como la que años más tarde propugnaron las feministas francesas radicales, su gran objetivo de denuncia social se perdería en los fondos académicos y no alcanzaría al resto de la sociedad. Por ello, consideramos que este estilo modernista moderado es una estrategia de la autora. Esto explica por qué la propia Mansfield consideraba a escritores como Joyce o Eliot “hombres ultra-modernos” (*Letters* 2: 345), por qué

Kinoshita (1999: 124) define una de las grandes obras de Mansfield, “Prelude”, como modernista moderada, y por qué otros/as críticos/as describen su estilo como fácil y fluido desde el principio, sin los manierismos estilísticos victorianos (Kaplan, 1991: 55), o económico y colorido, pero raramente divagador (Sewell, 1936: 20; Nathan, 1993: 99). La escritora Elizabeth Bowen (1996: 73) resume la posición intermedia ocupada por Mansfield en el canon literario: “Katherine Mansfield was not a rebel, she was an innovator. Born into the English traditions of prose narrative, she neither turned against these nor broke with them – simply, she passed beyond them”.

Como resultado de esta posición ambigua, su escritura se muestra ecléctica y trasciende lo meramente “femenino”, en cuanto a que, como afirma van Gunsteren (1990: 10-11), Mansfield experimentó con una gran variedad de modos y raramente escribió su obra siendo fiel a una sola escuela. Por ello, debemos hacer un listado de todos los movimientos que ejercieron una influencia considerable en su estilo literario.<sup>9</sup> En primer lugar, el simbolismo jugó siempre un papel significativo en su obra, si bien, como vimos en el análisis de sus cuentos de hadas tempranos y tardíos en el Capítulo IV, sus símbolos evolucionaron de más universales a más concretos e idiosincráticos. Incluso, como afirma van Gunsteren (Ibid.: 21), en su obra se observa un rechazo gradual del simbolismo y una progresiva aceptación del impresionismo literario en su estructura fragmentaria y episódica, puesto que, mientras el simbolismo busca escapar de la realidad hacia un ideal absoluto, el impresionismo se aferra a lo real y trata de estabilizar lo efímero. En cualquier caso, ambos movimientos marcan la escritura de Mansfield, e incluso interactúan entre sí.

El naturalismo y el realismo también desempeñan un papel determinante en los relatos de la autora. Los más naturalistas son “The Woman at the Store”, “Millie” y “Ole Underwood”, donde los protagonistas son víctimas de su entorno social. En general, aunque en su obra el elemento naturalista no es demasiado prominente, sí que podríamos considerar que sus personajes, especialmente las mujeres, al encontrarse anclados en los valores patriarcales y ante la imposibilidad de escapar de ellos, podrían verse como presas del medio. No obstante, Mansfield vislumbra un futuro más prometedor detrás de esta situación oscura. En cuanto al realismo, aunque reaccionó contra él al cultivar primordialmente un estilo impresionista, a menudo presenta una descripción realista del

---

<sup>9</sup> Para ello seguiremos la propuesta de van Gunsteren (1990: 21- 5).

entorno y de los personajes, si bien dicha descripción siempre está dominada por impresiones y selección de la información.

Finalmente, el modernismo marcó la escritura de Mansfield y, en cierto modo, se puede acercar al impresionismo pues, como afirma van Gunsteren (Ibid.: 25-6), en la actualidad se considera que el impresionismo literario anticipó los rasgos más característicos del modernismo. Sin embargo, en su opinión, la gran diferencia entre estos dos movimientos es que este último cuestiona los aspectos sociales, por lo que, concluye, Mansfield no puede ser considerada como modernista, sino que ha de ser interpretada dentro de una concepción impresionista, ya que “[she] appears a less complex writer than has generally been suggested in modern scholarship” (Ibid.: 28). Para esta autora, Mansfield se muestra ajena al elemento social, y se limita a captar impresiones y detalles. Nuestra opinión, muy al contrario, es que cultiva elementos de todos estos movimientos literarios, pero se puede observar en ella una evolución desde el simbolismo, siempre central en su obra a través de los decadentes, pasando por el impresionismo y acabando en un modernismo claro donde, a través de figuras como Chéjov, introduce el elemento paródico para proyectar su literatura hacia el ámbito social. En este sentido, comulgamos con la idea de Mark Williams (2000: 257), que afirma que el modernismo de Mansfield es su propia derivación del modernismo al combinar tendencias opuestas. Se distingue del canónico porque esta autora “developed a modernism that involves a debt to symbolism as well as imagism, a concentration on sensibility without the elaborate stream-of-consciousness of Joyce and Woolf, and a ferocious line of social satire that moderates the impressionistic lyricism” (Ibid.: 263). Williams ofrece un nítido resumen de cómo operan en Mansfield todas estas influencias, enfatizando el papel que juega la parodia en su crítica social. El rechazo de la *écriture féminine* radical por parte de Mansfield, así como de Kristeva, se justifica por su interés en captar el mayor número posible de adeptos entre su público.

## **2.2.2. Conceptos teóricos clave**

### **2.2.2.1. Antecedentes teóricos**

Para entender los principales axiomas de las teorías de Kristeva que aplicaremos a la obra de Mansfield, en primer lugar detallamos brevemente las principales influencias del marco teórico postestructuralista que recibió esta crítica y que la condujeron a elabo-

rar su peculiar visión feminista.<sup>10</sup> Una de las más notables proviene de los críticos estructuralistas. De Ferdinand de Saussure, Kristeva adoptó su concepto del signo lingüístico como una relación arbitraria, no natural, entre significante y significado (Saussure, 1945: 130). Según Saussure, no existe un significado intrínseco al significante, sino relacional; esto es, los significantes cobran significado en su relación/oposición de unos con otros dentro del sistema del lenguaje. Kristeva, en su línea postestructuralista, parte de esta premisa saussuriana para presentar el lenguaje como un instrumento social y político, que no inocente. Sin embargo, esta crítica trasciende la noción “estática” del signo lingüístico y, como postestructuralista, se muestra bastante crítica de la idea saussuriana de unidad y estabilidad en el signo lingüístico, concibiéndolo como un elemento activo, lo que le permite concluir que el sujeto no dispone de una identidad unificada, sino que ésta se encuentra estructurada por el lenguaje (Kristeva, 1986d: 98). Esta concepción del lenguaje y el sujeto la estudiamos en los Capítulos II y III.

Otro estructuralista que marca a Kristeva es Barthes. En primer lugar, es de destacar su diferencia entre *écrivance* y *écriture* que, junto a Maurice Nadeau, lleva a cabo en su obra *Sur la littérature* (1980: 39-41). El primer término, ligado a la función comunicativa del lenguaje, alude a la concepción de éste como una herramienta transparente e instrumental que se limita a *reflejar* una realidad existente; con él hace referencia a la escritura tradicional. El segundo concepto se refiere, sin embargo, al proceso de la escritura, y presenta al lenguaje como algo opaco que no refleja, sino que *crea* la realidad que nos rodea. La *écriture* se encuentra ligada a la función poética del lenguaje, y alude a la escritura modernista y postmodernista. Estos dos conceptos influirán en la distinción que Kristeva hace entre “lo simbólico” y “lo semiótico”. En relación con los dos conceptos barthianos expuestos, Barthes distingue también entre “texto de placer” (“*plaisir*”) y “texto de goce” (“*jouissance*”): el primero alude al placer que se obtiene de la comprensión del texto mediante una “lectura clásica”; el segundo se refiere al placer que se consigue en la pérdida de la identidad, como en un orgasmo (Barthes, 1989: 25). Al igual que para Kristeva, para Barthes el “secreto” está en combinar ambos tipos de texto no en conceder supremacía a uno de ellos, acción que lleva a cabo el “sujeto anacrónico” descrito por este autor (Ibid.). Del mismo modo que para Kristeva el plano semiótico, como veremos, no puede coexistir sin el simbólico, para Barthes su escritura revolucionaria, o *écrivance*, no puede existir sin la escritura tradicional y dominante, o *écriture*.

---

<sup>10</sup> Para ello tendremos en cuenta el contexto teórico elaborado por Weedon (1989) y Lechte (1990).

De lo contrario, tanto en Kristeva como en Barthes, el resultado es la histeria, o lo que Barthes denomina “l’écriture démente” (1980: 41).

También dentro del campo del estructuralismo, Kristeva recoge las ideas de Benveniste y su influyente obra *Problèmes de linguistique générale*, donde este pensador desarrolla su visión del “sujeto dialógico” (1971: 181). El lenguaje crea al sujeto, pues, como afirma Benveniste: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funde en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Ibid: 180). Además, este autor se basa en el estudio del sistema pronominal para justificar el poder creador del lenguaje, un sistema en el que los pronombres nunca tienen una referencia fija, sino que ésta cambia continuamente. Según Benveniste: “Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la *persona*, pues implica en reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designe por *yo*” (Ibid: 181). Esta teoría sirve a Kristeva como base de lo que luego será su idea del “sujeto en proceso”, o “sujeto hablante”, aquél que nunca presenta una identidad definida y unívoca, sino que siempre está en proceso de formación (Kristeva, 1986b: 27).<sup>11</sup>

Esta crítica también recibe una notable influencia del contexto psicoanalista, más concretamente de Lacan con su obra *Escritos* (1972). Los órdenes simbólico y semiótico en Kristeva, que explicamos con detalle en el siguiente apartado, proceden directamente de la distinción que Lacan hace entre “symbolique” e “imaginaire”. Al hablar de estos dos dominios, al igual que hiciera Freud con su definición de la fase pre-edípica, Lacan permite la consideración del subconsciente y del “otro” en un sistema patriarcal monolítico que sólo valora positivamente aquellos términos binarios asociados con la masculinidad, lo consciente y lo racional. No obstante, mientras que Lacan parece privilegiar el orden de lo simbólico y supedita a éste el de lo imaginario, Kristeva considerará ambos dominios igualmente necesarios e interconectados.

Finalmente, otra influencia decisiva sobre Kristeva nos llega del contexto marxista por medio de Althusser, ya estudiado en el Capítulo III. En su influyente ensayo “Ideology and the State”, este crítico expone el concepto de “ideología” y cómo ésta es transmitida por medio de lo que llama “aparatos de ideología estatal”; es decir, aquellas instituciones que hacen funcionar la sociedad patriarcal y que transmiten de forma implícita sus fundamentos teóricos. Por medio de la “interpelación”, estas instituciones

---

<sup>11</sup> Ya explicábamos la importancia del sistema pronominal en el constructivismo social del sujeto (apartado 2.2. del Capítulo III).

hacen que el sujeto sufra un proceso de “misrecognition”, de tal forma que acaba asumiendo que él o ella es el/a autor/a de su propia identidad e ideología (1997: 53, 57). Este proceso conduce al sujeto a la ilusión de su identidad sin que se dé cuenta, a menos que se autoanalice, de que su identidad es ficticia, tan sólo una proyección de los roles sociales manufacturados por la sociedad patriarcal. De esta forma, la ideología se convierte en un instrumento mediador entre el sujeto y la realidad, transmitida indirectamente por el lenguaje.

### **2.2.2.2. Conceptos de Kristeva**

Aclarados cuáles son los antecedentes teóricos más significativos de la filosofía de Kristeva, a continuación explicamos los conceptos que propugna esta autora y que consideramos fundamentales para ilustrar nuestro estudio feminista de Mansfield. Las teorías de Kristeva son a menudo percibidas como oscuras y complejas, por lo que hemos decidido centrarnos en aquellos aspectos que sistematizan el feminismo restaurador que venimos defendiendo. Por tanto, prestaremos atención a los siguientes conceptos: “lo simbólico” frente a “lo semiótico”, los términos de “chora” y “thetic phase”, y la “abyección”. Completaremos esta lista con las percepciones de Kristeva sobre la maternidad (apartado 2.2. del siguiente capítulo) y su concepto de “women’s time” (que ilustraremos en relación con el género del relato corto en el Capítulo XII). El hilo conductor de todos estos conceptos es el feminismo moderado que percibimos en esta crítica, en tanto que todos los elementos subversivos de la lista necesitan el elemento estructurador patriarcal que los dote de coherencia.

Los primeros conceptos donde observamos la moderación del feminismo de Kristeva son los órdenes simbólico y semiótico. Estos dos conceptos provienen de los términos lacanianos de “imaginario” y “simbólico”. Por tanto, comenzamos ofreciendo una definición de ambos, extraída del trabajo de Maggie Humm (1992). Tanto en Lacan como en Kristeva, lo “simbólico” alude, en primer lugar, a la organización social según los imperativos de la autoridad paterna. Si lo imaginario está dominado por la figura de la madre, lo simbólico está regulado por la ley del padre. En segundo lugar, hace referencia al orden del lenguaje, particularmente al lenguaje considerado como un sistema gobernado por reglas de significación y organizado con referencia al “yo”, o sujeto hablante. Lo simbólico es el orden de la representación, donde adquirimos nuestra subjetividad. En tercer lugar, lo simbólico, como ley del padre, regula los intercambios sociales y reprime



el orden de lo imaginario, subconsciente o semiótico. A su vez, “lo imaginario” en Lacan, o “semiótico” en Kristeva, alude a la fase en que el individuo aún no se ha formado como tal. Es una fase en la que éste se encuentra íntimamente ligado a la figura materna, de tal forma que aún no es consciente de su propia identidad y se considera una mera proyección de su progenitora. Es una fase caracterizada por la carencia de lenguaje racional, tal y como lo conocemos, en la que predominan los instintos y la heterogeneidad. No existen límites ni restricciones, que luego impone el orden patriarcal a través del orden simbólico y del lenguaje.

En la concepción de ambos órdenes salta a la vista el papel organizador y dictatorial que Kristeva otorga al patriarcado, frente a la marginalidad que concede al elemento femenino, idea que encontramos en su definición de ambos:

What I call “the semiotic” takes us back to the pre-linguistic states of childhood where the child babbles the sounds s/he hears, or where s/he articulates rhythms, alliterations, or stresses, trying to imitate her/his surroundings. In this state the child doesn’t yet possess the necessary linguistic signs and thus there is no meaning in the strict sense of the term. It is only after the mirror phase or the experience of castration in the Oedipus complex that the individual becomes subjectively capable of taking on the signs of language, of articulation as it has been prescribed - and I call that “the symbolic” (Kristeva, 1986d: 133).

Según la autora, lo semiótico, ese dominio heterogéneo asociado con lo femenino, no tiene que ser reprimido, pero insiste en que, como matiza Morris (1996: 145), incluso en sus manifestaciones más intensas lo semiótico debe retener siempre la presencia lógica e inteligible del orden simbólico, asociado este último con la univocidad y poder del patriarcado. De este modo, para que haya inteligibilidad, “a guarantee is needed – Syntax” (Kristeva, 1986d: 97), es decir, la presencia organizadora del lenguaje coherente del sistema.

A su vez, Kristeva liga sus conceptos de lo “semiótico” y lo “simbólico” con los de “chora” y “thetic phase”. El primero, que asocia con el orden semiótico femenino, lo adopta de la obra de Platón, *Timeo*, y consiste en un espacio caótico, innombrable, connotativo del cuerpo de la mujer-madre, y marcado por un carácter material frente al abstracto que surge con el orden simbólico. Es el espacio compartido por la madre y su hijo/a, que se resiste a cualquier representación y que sólo se puede percibir como deseo. La propia Kristeva (Ibid.: 93-4, 98) define este espacio como constituido por los instintos y opuesto al ámbito de la significación o lo simbólico, a la par que, “as rupture and articulations (rhythm), [the chora] precedes evidence, verisimilitude, spatiality and

temporality, [being] nourishing and maternal, [an] uncertain and indeterminate articulation”.

Sin embargo, esta fuerza semiótica subversiva necesita el elemento organizador del lenguaje, de lo simbólico, siendo aquí donde entra en juego el concepto de “thetic phase”, que Kristeva adopta del filósofo alemán J. G. Fichte. La búlgaro-francesa define esta fase como “a threshold between two heterogeneous realms: the semiotic and the symbolic” (Ibid.: 102). Es decir, se puede equiparar a la “fase del espejo” de Lacan, donde, para capturar su imagen, el niño ha de separarse de ella. De este modo, la imagen del espejo es su proyección social o construida, que conlleva una separación o castración respecto de la figura materna, con la que estaba íntimamente unido sin necesidad de articulación o racionalidad. Como afirman Phoca y Wright (1999: 64), esta fase introspectiva implica el estadio presimbólico en el que lo semiótico se ordena temporalmente para permitir la transición al orden simbólico. La postura de Kristeva con respecto a estos dos órdenes es muy clara: sin la presencia organizadora del orden simbólico y su precedente “thetic phase”, la fuerza semiótica del “chora” conduciría a una fantasía extrema o, peor aún, a la psicosis (1986d: 103). Una vez más, vemos cómo el elemento femenino, o semiótico, necesita la fuerza organizadora del elemento masculino, o simbólico.

La revolución moderada que desarrollan Kristeva y Mansfield se materializa en el lenguaje poético o literario y, por tanto, en la literatura que ambas producen. Para entender el efecto subversivo de este tipo de lenguaje, hemos de aclarar el concepto de “abyección”, central en la teoría de Kristeva, que elabora fundamentalmente en su libro *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982). Este término que Kristeva toma del “uncanny” (*unheimlich*) de Freud (Kristeva, 1991: 191), que significa “extraño”, es definido por la autora como “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (1982: 4) o, como aclara Anne-Marie Smith (1998: 29), “the speaking subject in revolt against oedipal identity and sexual specificity”. Se trata de una fuerza disruptiva que procede del orden semiótico y choca con la univocidad del simbólico. Pero Kristeva aclara que, en la abyección, la revolución se produce completamente *dentro* del lenguaje, frente a la histeria (Ibid.: 48). Esta autora asocia la abyección con la escritura modernista (Lechte, 1990:) y, en general, con el lenguaje poético que se usa en literatura. Por ello, si bien en su duplicidad este lenguaje se alza como un vehículo de subversión frente al lenguaje unificador del día a día, y sirve como receptáculo para que los instintos semióticos se exterioricen, ha de mantener el significado mediante el

orden que impone el ámbito simbólico para no convertirse en un mecanismo fetichista al que conduciría la histeria sin control (Kristeva, 1986d: 115).

En este sentido, la creación artística constituye, en opinión de Kristeva (1987b: 121), el vehículo perfecto para canalizar las fuerzas destructivas semióticas, ya que las integra y las consume. Sin el elemento racionalizador del orden simbólico, el resultado sería el caos y la destrucción. De este modo, si bien el lenguaje literario no es totalmente subversivo, como lo intentaban hacer críticas como Irigaray o Cixous con su *écriture feminine*, sí constituye una potente herramienta para alterar el orden político y social y promover cambios en él. Este potencial lo resume Moran (1996: 15), al afirmar que tanto Mansfield como Woolf creían que el lenguaje y las convenciones narrativas ejercían una influencia tan poderosa como las costumbres sociales en la limitación de la subjetividad y expresión de las mujeres, pudiéndose invertir para conseguir el efecto contrario: liberarse de estas limitaciones. Esta moderación de Kristeva y Mansfield, que conciben el elemento patriarcal como necesario para canalizar el torbellino semiótico femenino, no ignora, sin embargo, el poder subversivo de esta última fuerza, que puede cambiar la mentalidad de los receptores de forma gradual y progresiva.

### ***2.2.3. La desdogmatización en el feminismo***

#### ***2.2.3.1. Tipología de personajes***

Ya hemos estudiado parte del potencial político de la narrativa de Mansfield en su inversión paródica de los roles tradicionales del cuento de hadas y de la novela sentimental (Capítulos IV y V). Igualmente, su efecto desdogmatizador se puede observar en una desconstrucción de los roles de género, tanto femeninos como masculinos, con lo que esta desdogmatización básica en nuestro estudio postmodernista adquiere una proyección de género y se convierte en una herramienta necesaria para materializar nuestro feminismo. La parodia y la ironía juegan de nuevo un papel fundamental, puesto que la autora ridiculiza a sus personajes en la percepción “natural” que éstos tienen de los roles de género con el fin de que nos demos cuenta de la artificialidad de los mismos. Sin embargo, antes de analizar esta estrategia desconstruccionista de Mansfield, que denominamos *mimicry* o imitación intencionada, consideramos conveniente destacar la importancia de la caracterización en esta autora y cómo la tipología de personajes que crea contribuye a fortalecer su efecto desdogmatizador.

Su galería de personajes se puede dividir en dos grandes grupos según Berkman (1952: 202): por un lado los que son “tipos” o “estereotipos”; por otro, los que asumen una vitalidad raramente encontrada en la esfera del relato corto; es decir, se trata de la distinción llevada a cabo por E. M. Forster en su obra *Aspectos de la novela* (1983: 74-84) entre personajes “planos” o bidimensionales y “esféricos” o tridimensionales, respectivamente. Autoras como McLaughlin (1978: 380), siguiendo la opinión de Woolf, consideran que Mansfield sólo logró dibujar personajes superficiales en sus relatos. Así, esta crítica opina que “Woolf’s accusation of ‘shallowness’ is partly justified in some of Mansfield’s stories, for frequently Mansfield did not delve deeply into a character or situation, but quickly poured her brilliant insights into short pieces of writing and rushed on”. Verzea (1974: 82) considera que los personajes de Mansfield no tienen variedad y son más o menos variantes de un mismo tipo, mientras que van Gunsteren (1990: 20) también califica los personajes de esta autora como “aparentemente superficiales” debido a su impresionismo literario, pero apunta a que una profundidad psicológica se esconde tras esta aparente superficialidad.

En cualquier caso, la opinión generalizada sobre Mansfield es que esta autora consigue proporcionar a sus personajes una profundidad psicológica a la que no estamos acostumbrados en el relato corto. Como afirma Bowen (1956: vi): “the short story, by reason of its aesthetics, is not and is not intended to be the medium either for exploration or long-term development of character. Character cannot be more than *shown* – it is there for use, the use is dramatic. Foreshortening is not only unavoidable, it is right”. No obstante, a pesar de que en el relato corto los personajes sólo se pueden mostrar, no elaborar, Mansfield se alza como una maestra en la sugerencia de personajes interiormente complejos, puesto que, como señala Nathan (1993: 95), los personajes de esta autora son fundamentalmente esféricos, cercanos a la gente de carne y hueso; incluso los secundarios tienen rasgos distintivos que los individualizan. Esta crítica llega a afirmar que “Mansfield can sink a character through a single word and still avoid creating a ‘type’” (Ibid.). Otras figuras que defienden la complejidad de los personajes de esta escritora son Hayman (1972: 21), que se atreve a afirmar que los protagonistas de la ficción de esta autora son tan sólidos como para existir independientemente de la autora, mientras que los de Woolf nunca logran romper el cordón umbilical; W. D. Maxwell-Mahon (1979: 49-50), que eleva la destreza de la autora al decir que “[i]t takes a Dickens or a Katherine Mansfield to make flesh and blood of the puppets that other writers jerk on a string, to give substance to the shadow of a social conscience”; y Merryyn Williams

(1994: 68). Aunque la afirmación de Hayman es demasiado tajante, nos da una idea del potencial de la autora, pues, en el corto espacio de tiempo de un relato corto, es capaz de crear personajes convincentes sin la necesidad de recurrir al género de la caracterización por excelencia: la novela.

En resumen, lo importante es que esta autora es capaz de crear dos tipos diferentes de personajes en su narrativa. Por un lado, dibuja figuras estereotípicas o planas que resultan extremadamente útiles para criticar la absurda y mecánica interiorización de los roles de género, como si fuesen autómatas programados por el entorno social, algo que ocurre en sus relatos de *In A German Pension* y, generalmente, en los ubicados en Europa. Por otro lado, Mansfield también consigue crear personajes convincentes, de carne y hueso, o esféricos, como los de sus relatos neocelandeses, para que nos identifiquemos con ellos y con sus limitaciones sociales, de tal manera que nuestra reacción sea más fuerte. Combina, por tanto, distanciamiento (personajes planos) con identificación (personajes esféricos). En los primeros, reconocemos la crítica mordaz de Mansfield contra los estereotipos de género, con lo cual nos distanciamos de ellos; a la vez, por medio de los personajes esféricos, nos identificamos con su interiorización de los roles de género y simpatizamos con la necesidad de sublevarnos contra dicha imposición. Esta tipología dicotómica de personajes jugará un papel fundamental a la hora de utilizar la estrategia de la imitación intencionada, según veremos en el análisis de los relatos de Mansfield en el capítulo siguiente.

### **2.2.3.2 “Mimicry” o “masquerade”: la imitación intencionada**

Para Kristeva, al igual que para el resto de feministas que Alcoff (1988) denomina “postestructuralistas”, las identidades femenina y masculina (esta última según veremos en el apartado 3 del siguiente capítulo) no es más que una construcción social. El objetivo de este feminismo postestructuralista y de nuestro feminismo restaurador es desmantelar dicha artificialidad para demostrar que no existe esencia alguna debajo de la misma. Este proceso deconstructivo lo llevan a cabo Kristeva y Mansfield por medio de una estrategia que denominamos “mimicry” o “masquerade”, que ha sido ampliamente teorizada y desarrollada en el campo del feminismo. Sin embargo, antes de explicar esta estrategia, hemos de comenzar aclarando la desmistificación del concepto de feminidad.

Feministas como Kristeva comienzan a sospechar del concepto clásico de “identidad”, más específicamente del concepto de “identidad femenina”. Esta duda con-

duce a una “relajación e imprecisión” del término “mujer”, lo cual, como afirman St. Pierre y Pillow (2000: 7) siguiendo los preceptos de Derrida, no supone la liquidación del sujeto, sino más bien un sujeto que puede ser reinterpretado y reinscrito. Esta relajación del concepto favorece la pluralidad del término de “feminidad”, que se pone en relación directa con el desorden que caracteriza el orden semiótico. De este modo, Kristeva (1989: 114) afirma: “I am in favor of a concept of femininity which would take as many forms as there are women”. Esta multiplicidad sugiere que para esta crítica la “feminidad” no es una esencia de la mujer, sino una “posición” que ha sido marginada por el patriarcado (Moi, 1993: 219). Como afirma Mary Ann Doane (1991: 31): “The entire elaboration of femininity as a closeness, a nearness, as present-to-itself is not the definition of an essence but the delineation of a *place* culturally assigned to the woman”. El concepto de “mujer” se percibe, gracias a las feministas postestructuralistas, como “un constructo metafórico” y no como un conjunto de rasgos inherentes a la naturaleza de la mujer (Arnett, 1998: 165). Este constructivismo del sujeto se refleja en el concepto del “sujeto hablante”, o “sujeto en proceso”, elaborado por Kristeva, para quien la “mujer” representa la quintaesencia de dicho sujeto en desarrollo.

Esta crítica (1986b: 28) extrapola, pues, la evanescencia de la feminidad a su concepto de “sujeto hablante”, que define como un sujeto dividido (consciente e inconsciente), constituido por “bio-physiological processes (themselves already inescapably part of signifying processes, what Freud labelled ‘drives’)” y “social constraints (family structures, modes of production, etc.)”. A ello añade que el “sujeto en proceso” conlleva una desestabilización de significado, perdiendo constantemente su identidad en un proceso de interminables fluctuaciones. Kristeva (1987a: 9; 1986d: 132) explica esta idea de “proceso” como “a legal proceeding where the subject is committed to trial, because our identities in life are constantly called into question, brought to trial, over-ruled”. A su vez, insiste en la fluidez de la identidad humana: “A ‘fixed identity’: it’s perhaps a fiction, an illusion – who amongst us has a ‘fixed’ identity? It’s a phantasm” (1997: 133), y sugiere la falta de una esencia humana junto con nuestra creación socio-cultural al definir finalmente al sujeto como “[a]n empty castle, haunted by unappealing ghosts – ‘powerless’ outside, ‘impossible’ inside” (1982: 49). Esta concepción del sujeto en proceso de Kristeva no es más que una manifestación del sujeto escindido opuesto al “yo transcendental” cartesiano que estudiábamos en el Capítulo II. Hemos de partir de ella para entender el proceso deconstructivo del sujeto que conlleva la técnica de la imitación intencionada.

En nuestro análisis tomamos como base, por tanto, la técnica denominada “mimicry” por Irigaray y teorizada por esta crítica feminista francesa, si bien los orígenes del término se remontan a figuras anteriores como Melanie Klein o Joan Rivière. Irigaray propone una estrategia que permita a las mujeres luchar contra el poderoso orden simbólico, pero no de forma utópica y radical, sino a través de un procedimiento que les permita dismantelar la arbitrariedad del modelo patriarcal existente. Esta forma revolucionaria “contenida” se puede inferir de las siguientes palabras de Irigaray (1996a: 78):

In other words, the issue is not one of elaborating a new theory of which woman would be the *subject* or the *object*, but of jamming the theoretical machinery itself, of suspending its pretension to the production of a truth and of a meaning that are excessively univocal. Which presupposes that women do not aspire simply to be men's equals in knowledge.

La iniciativa de esta crítica por alcanzar este objetivo es original e irónica: solicita que las mujeres reproduzcan *conscientemente* el papel tradicional (o “feminidad”) que los modelos patriarcales han elaborado desde antaño para ellas, implementando así una técnica, aparentemente inocente e infantil, pero en realidad subversiva al tratarse de una imitación *intencionada* o “mimicry” (1996b: 101). De este modo, al imitar juguetonamente este artefacto cultural, las mujeres expondrán finalmente su artificialidad.

Una de sus traductoras al inglés, Catherine Porter (1996: 220), clarifica la estrategia de la imitación intencionada de Irigaray:

An interim strategy for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her.

Irigaray (1996a: 84) revela el carácter artificial de la noción de feminidad cuando declara que “in fact that ‘femininity’ is a role, an image, a value, imposed upon women by male systems of representation. In this masquerade of femininity, the woman loses herself, and loses herself by playing on her femininity”. Al igual que el resto de críticas que desarrollan la estrategia de la imitación intencionada, ésta parte de un concepto de feminidad similar al de Kristeva, según el cual este término supone una carencia de identidad. Ésta es la opinión de Doane (1991: 25), cuando considera la feminidad como una máscara, una capa decorativa que oculta una falta de identidad, del mismo modo que su predece-

sora, Rivière (1991: 95), que también percibe la feminidad como una máscara sin fondo alguno.

Según anticipábamos, el concepto de “mimicry” es la versión particular que Irigaray hace del término psicoanalítico “masquerade”, acuñado por Rivière, discípula de Klein, en su artículo de 1929, “Womanliness as a Masquerade”. Como el título sugiere, esta crítica establece una conexión entre “womanliness” y “masquerade”. Para ella, no existe una distinción entre esta máscara y la “verdadera esencia” de las mujeres, por lo que esta estrategia se alza como la herramienta perfecta para exponer la construcción artificial de la feminidad. El concepto de “masquerade” de Rivière fue más tarde reutilizado por Doane (1991: 25) que, siguiendo a la anterior, considera esta imitación intencionada como una estrategia a la que las mujeres pueden recurrir conscientemente para distanciarse del constructo de la feminidad. Todas ellas participan en lo que Gayatri Spivak denomina “esencialismo estratégico” (cfr. en Fand, 1999: 25); es decir, una adopción temporal de esta posición imitativa para alcanzar algún objetivo, en este caso desmantelar el concepto de feminidad.

A su vez, en estrecha relación con este concepto, autores postcoloniales como Homi K. Bhabha han utilizado el término de “mimicry” aplicado al discurso colonial en lugar de feminista. En cualquier caso, el efecto final de la imitación intencionada de Bhabha es exactamente el mismo que el de Rivière, Doane o Irigaray: exponer la falta de identidad en aquellos que imitan posiciones de poder, así como el ataque de dicha autoridad. Es lo que Bhabha (1994: 90) denomina “metonimas de presencia”. Este crítico expresa la carencia de identidad de la siguiente forma:

the excess or slippage produced by the *ambivalence* of mimicry (almost the same, *but not quite*) does not merely “rupture” the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a “partial” presence. By “partial” I mean both “incomplete” and “virtual” (Ibid.: 86).

Concluye diciendo que la imitación intencionada esconde una falta de presencia o identidad detrás de la máscara (Ibid.: 88).

Aunque no utiliza esta terminología, Kristeva (1991: 6) defiende esta estrategia cuando, hablando de la figura del “extranjero”, afirma que éste combina una sumisión parcial al sistema imperante con un refuerzo de la máscara que adopta dentro del mismo, “a second, impassive personality, an anesthetized skin he wraps his tyrant’s hysterical weaknesses”. Es decir, tras esta máscara, que adopta y con la que aparenta sumisión y



copia de los valores preestablecidos, en realidad lleva a cabo una subversión paródica. Esta crítica (1986c: 156) aboga por una estrategia con dos niveles claramente diferenciados: en primer lugar, “[l]et us know that an ostensibly masculine, paternal identification [...] is necessary in order to have a voice in the chapter of politics and history”; seguidamente, “let us reject the development of a ‘homologous’ woman, who is finally capable and virile; and let us rather act on the socio-politico-historical stage as her negative”. Se trata de copiar, pero nunca de forma inocente, sino paródica y subversiva, estrategia que Mansfield igualmente lleva a cabo en sus relatos: “Her work offers an extraordinary record of the encoding of both submission and resistance to the feminine by a woman as exceptional as mimic as she was discerning as critic of that mimicry” (Parkin-Gounelas, 1994: 52). Esta estrategia subversiva será la base de nuestro análisis textual en el siguiente capítulo.

### 3. *CONCLUSIÓN*

En este capítulo hemos sentado la base teórica de la segunda parte integradora de nuestro feminismo restaurador: la procedente del feminismo postestructuralista, centrándonos, concretamente, en la figura de Kristeva, y en su proceso deconstructivo de los roles de género y de la feminidad en particular. Hemos justificado nuestra elección del modelo de esta crítica en nuestra aproximación a Mansfield por cuatro razones fundamentales: (1) la marginalidad de ambas como exiliadas, mujeres y bisexuales; (2) su feminismo ambiguo; (3) la supuesta carencia de proyección social y política; (4) la versatilidad de las aplicaciones de los modelos de Kristeva a la literatura modernista. A continuación hemos demostrado la moderación del feminismo de Kristeva y Mansfield en lo que hemos denominado feminismo “moderado” frente a un feminismo “revolucionario”.

Para justificar este tipo de feminismo en ambas autoras, nos hemos centrado en diversos aspectos. En primer lugar, hemos demostrado la pertenencia de Kristeva a lo que ella misma denomina “tercera generación” de feminismo, postura claramente marcada por una tendencia a la conciliación de las dos anteriores y próxima a nuestro feminismo restaurador. En segundo lugar, hemos remitido a la frecuente consideración de Kristeva y Mansfield como “anti-feministas” o feministas sutiles, idea enfatizada por la evolución de éstas de un feminismo más radical a uno más integrador en su madurez. En tercer lugar, hemos reproducido el rechazo que ambas autoras llevan a cabo de la

*écriture féminine*, o escritura femenina ilógica, prefiriendo la coherencia que proporciona el orden simbólico dominante. En cuarto lugar, hemos demostrado que los propios conceptos básicos de la teoría de Kristeva prueban la importancia del elemento simbólico o patriarcal para dotar de sentido al caótico femenino. Finalmente, hemos completado la desdogmatización propia del postmodernismo con la estrategia de la imitación intencionada, como aquélla que sistematiza este feminismo moderado de Kristeva y Mansfield y que nos servirá como modelo de aplicación práctica en el siguiente capítulo.