

En esta tercera parte nuestro objetivo fundamental es demostrar que Katherine Mansfield no escogió el relato corto de forma gratuita. Su producción literaria se ubica mayoritariamente dentro de este género, de tal forma que produjo ochenta y ocho relatos “canónicamente” reconocidos y agrupados en la colección completa editada por Murry en 1945. El resto de su creación literaria en otros géneros (poesía, novela y teatro) ocupa un lugar de escaso reconocimiento artístico. Queremos demostrar, por tanto, que Mansfield escogió el género del relato corto siendo plenamente consciente de su falta de prestigio y de su primitivismo literario en aquel momento. Por ello, a pesar de la opinión generalizada de su época, que percibía este género como “no literario”, la autora neocelandesa hizo gala de su rebeldía, reivindicando una posición artística para el relato, que finalmente conseguiría. Esta autora gozaba del talento necesario para haber despuntado en cualquier campo literario; sin embargo, intuyó en el relato corto el potencial de un género más predispuesto al eclecticismo y a la experimentación que cualquier otro, eligiéndolo sin reservas y dedicándose casi exclusivamente a él.

Recurrimos, pues, a esta evidencia para reconocer este medio como el vehículo perfecto para materializar el postmodernismo y el feminismo que hemos reconocido en Mansfield en las dos partes anteriores. Encontramos en él una serie de rasgos que lo convierten en el receptáculo perfecto para que esta autora plasmara los objetivos postmodernistas y feministas que, según hemos demostrado, formaban parte de su filosofía. Así, en esta tercera parte, nos dedicaremos a trazar estos rasgos en el relato corto, por lo que constituirá el punto de unión de las dos anteriores y, en cierta medida, una conclusión a la aproximación postmodernista/feminista a nuestra autora.

En este capítulo introductorio nos centraremos en demostrar la elección consciente y meditada del relato corto por parte de Mansfield, prestando especial atención a la relación que encontró entre este género literario y la marginalidad que reivindicaba como parte de su filosofía. En los dos capítulos siguientes, analizaremos exclusivamente los rasgos que postmodernismo y feminismo comparten con el relato corto, haciendo de él un género perfecto para plasmar las intenciones subversivas de la autora.

## ***1. RELATO CORTO Y MARGINALIDAD***

Antes de demostrar que Mansfield escogió conscientemente este medio artístico como su vehículo de expresión más adecuado, queremos probar que este género literario se presenta como el más adecuado para plasmar tanto el postmodernismo incipiente de la

autora como la subversión feminista implícita de sus relatos. Con ello, no queremos decir que fuera el único género que Mansfield pudo haber cultivado, pero sí que ofrecía una serie de peculiaridades que, si bien muchas no eran exclusivas de este medio, sí que gozaban en él de una mayor intensidad por lo que la autora se decantó finalmente por él. Con la intención de aunar en esta tercera y última parte de nuestra tesis las dos tendencias críticas desarrolladas a lo largo de la misma, dedicamos este capítulo introductorio al estudio de la relación de este género literario con el hilo conductor de este trabajo: la marginalidad que comparten tanto postmodernismo como feminismo. Este factor nos servirá de introducción antes de centrarnos con detalle en los rasgos que este género literario comparte con cada uno de estos movimientos en particular, lo cual será objeto de estudio en los Capítulos XI y XII. Nuestra intención, por tanto, será demostrar la idoneidad que este vehículo literario ofreció a la autora neocelandesa.

### ***1.1. La marginalidad del relato corto: historia de un género***

Uno de los rasgos distintivos tanto del postmodernismo como del feminismo en todas sus versiones es la lucha contra los sistemas dominantes y la inclusión de elementos marginales.<sup>1</sup> Resumiendo, el postmodernismo se rebela contra el eurocentrismo tradicional, mientras que el feminismo ataca la autoridad falocéntrica. En ambos casos, el margen es escuchado y revalorizado, adquiriendo así una voz distintiva. Para acoger el elemento marginal, Mansfield recurre instintivamente a un campo literario que comparte unos orígenes y rasgos marginales, el relato corto, impregnándose su elección de género de aquella marginalidad que caracteriza a las dos corrientes críticas que hemos tratado. Antes de demostrar la plena conciencia de esta autora al elegir el relato corto, ofrecemos la crónica de un género que ha estado estigmatizado desde sus inicios.

La marginalidad que ha venido caracterizando al relato corto se observa principalmente en sus orígenes como género literario y en su consiguiente prestigio académico. El debate en torno a sus inicios no deja de ser una controversia. Austin M. Wright (1989a: 46) lo resume afirmando que hay quienes dicen que se remontan a Boccaccio, *Las mil y una noches* o la Biblia; quienes los trazan en escritores norteamericanos del siglo XIX como Irving o Poe; y quienes prefieren hablar únicamente de relato corto a

---

<sup>1</sup> Ya comentábamos la importancia de la marginalidad en la introducción a cada uno de estos dos movimientos: apartado 3 del Capítulo I para el postmodernismo; apartado 4 del Capítulo VI para el feminismo.

partir del modernismo. En cualquier caso, parece existir un acuerdo en considerar dos etapas generales en la evolución del relato corto (Bates, 1941: 13-14; Bowen, 1994: 256): una larga fase inicial donde éste era un género popular anticuado y primitivo, sin pretensiones literarias; y otra, relativamente corta y reciente, donde se reviste de claras intenciones artísticas y reivindica su lugar entre los géneros literarios canónicos. De hecho, Bates (1941: 15) considera que el término “modern short story” es tautológico, pues, en su opinión, el relato corto como género comienza con Poe, tratándose de un arte moderno frente al cuento tradicional. Esta opinión, sin embargo, contrasta con la de Suzanne Ferguson (1989: 179), que rechaza la idea de que el relato corto se haya convertido en un género literario y artístico en el modernismo; según esta crítica, siempre lo fue, aunque haya alcanzado su “prestigio” en este período tardío. De una u otra forma, sí es cierto que no en el modernismo anglosajón, sino unas décadas antes, con figuras como el estadounidense Edgar Allan Poe, se empieza a teorizar formalmente sobre el relato corto y a cultivarlo con una evidente intención literaria y artística. Por esta razón, su historia como un género literario “respetable” comienza habitualmente a trazarse a partir del último cuarto del siglo XIX.

Para trazar esta evolución desde sus orígenes, seguiremos el estudio de tres grandes críticos/as: Ian Reid (1977: 15-29), que ofrece una visión panorámica de su crecimiento desde la Biblia en adelante; Eileen Baldeshwiler (1994: 231-41), que se centra en su evolución únicamente en su vertiente lírica y más “artística”, donde se ubicaría a Mansfield, a quien analiza; y R.C. Feddersen (2001: xv-xxxiv), que, en la introducción al *Reader's Companion to the Short Story in English*, ofrece un estudio diacrónico del género, especialmente a partir de lo que se considera “el relato corto literario”.

Con anterioridad a la Edad Media, el relato corto encuentra sus antecedentes en la Biblia (particularmente en las historias del Antiguo Testamento y las parábolas del Nuevo Testamento con un propósito didáctico explícito), las tempranas historias de la civilización egipcia, la literatura grecolatina y la ficción oriental, sin olvidar joyas populares como *Las mil y una noches*. En la Edad Media, encontramos claros parientes de este género, todos ellos relacionados con material religioso: los *contes dévots*, cuentos puritanos muy tempranos en verso y escritos en francés; los *exempla*, narrativas cortas más tardías en forma de sermones ilustrativos con una intención didáctica y moral; y los *fabliaux*, con una proyección más secular y realista, y un tono humorístico y satírico en francés y en verso. Con el Renacimiento, la prosa se hace más atractiva para el artista, y encontramos figuras como Boccaccio y sus historias del *Decamerón*. El siglo XVIII

apenas concede atención a esta nueva forma de ficción corta, siendo el siglo XIX el que contempla el renacer de este género literario con un nuevo esplendor. Reid traza este resurgir en los países que conceden al relato corto una mayor importancia: en Alemania, la *novelle* adquiere un desarrollo sin precedentes; en Francia, se establece definitivamente en 1829-31 con la publicación de numerosos cuentos por Mérimée, Balzac o Gautier, si bien el desarrollo sustancial se produce más tarde con Daudet o Flaubert; en Rusia, Pushkin se considera como el propulsor de la ficción corta centrada en la aristocracia, mientras que Turgenev y Gogol la orientan hacia la gente humilde, de donde Chéjov parte años más tarde; en el mundo anglófono, los orígenes del relato corto se remontan a Norteamérica, pues Inglaterra estaba demasiado preocupada por la novela victoriana.

En esta última cultura, críticos/as como Ferguson (1989: 182) o Feddersen (2001: xvii-xviii) trazan el nacimiento del relato corto “literario” en escritores norteamericanos como Washington Irving o Edgar Allan Poe. Sin embargo, estos comienzos “artísticos” en Estados Unidos también estuvieron estigmatizados, pues encontramos dos puntos de partida, ambos asociados con una clara marginalidad dentro del canon literario. Por un lado, la procedencia del relato americano de una literatura “provinciana” que Irving reconoce, aunque, en su caso, el primitivismo americano se combine con la tradición británica de “manners-and-morals sketch-writing” (Éjxenbaum, 1994: 83); por otro lado, la emergencia de este género literario asociada con la prensa y las revistas, muy en auge en los Estados Unidos de América a mitad del siglo XIX. Este último aspecto dañó el prestigio del género. Se consideraba que las limitaciones de espacio, estilo, edición y recepción impuestas por los periódicos limaban la creatividad del artista que, en lugar de mantener una alianza consigo mismo y sus principios literarios, cedía ante los requisitos editoriales. Así, aunque la asociación con los periódicos y revistas contribuyó a disparar la popularidad del género, dicha relación también le ocasionó un daño irreparable, siendo éste concebido por muchos como comercial más que literario, dirigido a un público inexperto de masas. Incluso autores/as “artísticos/as” como Mansfield recurrieron frecuentemente al vehículo de la revista. Esta autora, por ejemplo, publicó muchos de sus relatos en las revistas literarias para las que trabajó como editora (*The New Age* o *Rhythm*), con lo cual, en ocasiones, se habla de su escritura más por fines económicos que literarios, aunque esto tan sólo fue cierto en algunos de sus relatos menores.

Mientras tanto, en Inglaterra, estaban más preocupados por el auge que había experimentado la novela victoriana. Las publicaciones periódicas empezaron a cobrar un

auge sin precedentes en la propagación de la producción literaria del momento, pero, básicamente, había un predominio de publicaciones en serie que finalmente conducían a las famosas novelas victorianas conocidas como “three-deckers”. Más que relato corto, lo importante era la producción de novelas interminables, a menudo mediante la publicación de capítulos quincenales o mensuales en este tipo de revistas. La novela, por tanto, gozaba de todo su prestigio frente a la percepción meramente anecdótica del relato corto. Mientras que, tradicionalmente, los géneros que habían gozado de un mayor prestigio literario eran la épica y la poesía, cuando las preocupaciones burguesas empiezan a aflorar y requieren un vehículo de expresión la novela adquiere su prestigio en el siglo XIX.

Sin embargo, en el último cuarto del mismo se produce una “peculiar combinación” de factores que propician una desestabilización del prestigio de la novela a favor del relato corto. Adelina Sánchez Espinosa (2001: 610-11) ofrece un claro resumen sobre dos factores principales. Por un lado, el género por excelencia del siglo XIX, la novela, entra en crisis al producirse un cambio en la apreciación artística a finales de ese siglo; por otro, surgen nuevas revistas, más baratas, en torno a 1880, como *The Yellow Book* o *The Savoy*, que empiezan a producir dos formas experimentales: los poemas en prosa y los estudios de personajes, o “character sketches”. Inicialmente, estas formas eran concebidas como alternativas y *avant-garde*, pero empezaron a anticipar una nueva percepción artística, primero desarrollada por los decadentes, y finalmente conducente al modernismo literario. Sánchez Espinosa, aparte de reivindicar un mayor prestigio literario para Walter Pater, demuestra cómo su narrativa anticipa el relato corto modernista, fundamentalmente en cuatro aspectos: el impresionismo literario y la ausencia de argumento, la importancia del estudio del personaje, el punto de vista con su desprecio de la autoridad narrativa, y el uso experimental de la temporalidad. En este sentido, resulta significativo que, a finales de siglo XIX, cuando la novela todavía gozaba de cierto auge, el relato corto fuera cultivado por escritores que, en aquel momento, eran considerados como alternativos, como es el caso de Pater (que sólo escribió una novela, *Marius the Epicurean*, frente a varias colecciones de relato corto, *Imaginary Portraits* y la publicación póstuma *Miscellaneous Studies*) o Wilde (que también publicó sólo una novela, *The Picture of Dorian Gray*).

Este cambio se produce porque en la novela victoriana la importancia recae sobre el episodio sentimental y toda la trama en torno a él, mientras que, a finales del siglo XIX, la epifanía empieza a abrirse hueco, primero como elemento marginal en la

narrativa de figuras como Pater, para luego convertirse en la norma artística de la producción modernista. Por tanto, en el modernismo, el relato corto, según veremos con más detalle, alcanza un mayor prestigio, pues se adapta a la nueva percepción artística, conviviendo con la novela. Para comprender la nueva proyección y prestigio del relato corto en el modernismo, hemos de referirnos a las dos grandes vertientes de la variedad “artística” de este género. A pesar de las divergencias terminológicas para referirse a ambas, en último término la primera en desarrollarse fue una historia “épica”, basada en el argumento y la acción, al más puro estilo tradicional, si bien en ella la técnica narrativa juega un papel fundamental; la segunda es una historia “lírica” más intimista, donde la atmósfera, el simbolismo y la introspección psicológica son el centro de atención. La terminología aplicada a estas dos tendencias es muy variada; a continuación reproducimos los dos términos con los que diversos/as críticos/as se refieren a ellas respectivamente: “short story”/“anti-story” (Stevick, 1971: ix-xxiii), “simple narrative”/“short story” (Rohrberger, 1989: 43), “short story”/“short prose fiction” (Hanson, 1989a: 7-8), “plotted story”/“slice-of-life story” (Head, 1992: 16), “Short-Story”/“sketch” (Matthews, 1994: 77).

Feddersen (2001: xviii) cuestiona a Irving como precursor del primer tipo de relato en su vertiente artística. En este sentido, afirma que éste transplantó el folclore alemán a la nueva tierra americana, pero sus piezas de ficción se pueden considerar más como “cuentos”, en el sentido tradicional, que como relatos cortos, “because they lack the tightly woven structure and taut economy of language that characterize the true short story”. Por ello, este crítico traza los orígenes literarios del relato centrado en el argumento en tres grandes figuras: Hawthorne, Poe y Gogol. A su vez, la variedad lírica de este género se remonta, según Baldeshwiler, a Ivan Sergeyevich Turgenev (1818-83) con su *A Sportman's Notebook* (1852), donde la historia lírica emerge como una forma distintiva, si bien todavía de forma incipiente, ligada al naturalismo y circunscrita a él. Más adelante, Anton Pavlovich Chéjov (1860-1904) continúa dentro de la vena naturalista, pero sus relatos adquieren una dimensión más musical y simbólica y un tono intimista.

A continuación, Baldeshwiler menciona a Katherine Mansfield (1888-1923), Allan Edgar Coppelard (1878-1957) y Virginia Woolf (1882-1941) como los “discípulos” anglosajones de Turgenev y Chéjov en su desarrollo de la vena lírica en el relato corto. Los esfuerzos de estas figuras por emular la experimentación de Chéjov y llevarla a sus máximas consecuencias no han de ser subestimados. Como señala Charles E. May en su

artículo sobre este escritor ruso (1994b: 199), la recepción de Chéjov en el panorama literario anglo-americano fue ambigua, pues sus narraciones se concebían como ejemplos del realismo del siglo XIX, pero un realismo que dejaba de lado la nota social y política para centrarse en fragmentos sobre la vida cotidiana y rutinaria. De ahí que, como afirma May, su realismo fuera calificado de “extraño”, y sus relatos de “sketches” o “slices of life”, siendo privados del reconocimiento como “buenos relatos”. No obstante, pronto la crítica empezó a considerar que, con este autor, se abría una nueva tendencia en el relato corto, que acabaría siendo ligada al tipo de ficción característica del modernismo. Entre los/as escritores/as americanos/as que cultivan esta misma variedad del relato, Baldeshwiler destaca a Conrad Potter Aiken (1889-1973), Katherine Anner Porter (1890-1980), Eudora Welty (1909-...) y John Hoyer Updike (1932-...).

De esta lista de figuras de alto prestigio, a la que deberíamos añadir muchas más, se desprende el valor artístico que este género ha ido conquistando paulatinamente. Sin embargo, sus orígenes populares y comerciales, de los que ya hemos hablado, y su reciente consolidación como género literario contribuyen a su desdén académico, incluso hoy día. De hecho, Reid (1977: 1) comenta que el término de “relato corto” data de 1933 y, según hemos analizado, el prestigio como género empieza a fraguarse a finales del siglo XIX, gozando, por tanto, de una historia reciente frente a la antigüedad de la novela. Precisamente, el debate en torno al prestigio del relato corto indica la asociación con los márgenes desde su nacimiento. Poco después de la consolidación como género artístico, Henry Seidel Canby (1909: 299) afirma, a principios del siglo XX, que tan sólo los críticos americanos muestran seriedad en su aproximación al mismo, frente a los británicos, lo cual apunta a los orígenes americanos del relato en lengua inglesa y al difícil proceso de aceptación dentro de la literatura anglosajona canónica. La propia Mansfield, según veremos, era consciente del escaso o nulo prestigio de este género a principios del siglo XX, idea que corrobora T. O. Beachcroft (1968: 163) al señalar que, cuando la colección de historias de Mansfield *Bliss and Other Stories* se publicó en 1920, el relato corto apenas gozaba de reconocimiento como forma literaria.

Tras estudiar los orígenes marginales de este género y la progresiva lucha por su reconocimiento, a continuación nos centramos en su prestigio académico para completar esta visión de su marginalidad. Una clara evidencia de la difícil adquisición de prestigio nos la proporcionan críticos como Reid (1977) o Ángel Luis Pujante (1982.3) que, a finales de los setenta y principios de los ochenta, revelan la inexistencia del reconocimiento literario de este género. El primero (1977: 1) concibe el relato como uno de los

géneros modernos más populares, rechazado académicamente, sin embargo, incluso “ahora” (esto es, a finales de los años 70); Pujante (1982-3: 35), a su vez, concibe el “cuento moderno”, frente al anónimo tradicional, como el “pariente pobre de los géneros narrativos”, y afirma que el cuento constituye, “todavía hoy” (es decir, a principios de los años 80), un “terreno baldío”. Estos testimonios contribuyen a reafirmar nuestra idea de que el prestigio académico del relato corto es sumamente reciente, incluso posterior a los años 80, frente a la reputación literaria que podemos trazarla a finales del siglo XIX.

Por tanto, a pesar de la publicación de estudios críticos sobre el relato corto antes de los años setenta, como los de Bates (1941), O'Connor (1963) o Beachcroft (1968), resulta significativo que no sea hasta finales de los años ochenta cuando este género empieza a deshacerse de su estigma. En este sentido, consideramos fundamental la labor realizada por una serie de antologías críticas sobre el relato corto que, sin duda, han contribuido a realzar su prestigio, pues, como afirma Hanson (1989a: 1) en la introducción a la que ella edita, el propósito de dicha antología es restablecerlo como un tema de discusión legítimo. Entre estas antologías críticas, destacamos las utilizadas como fuentes bibliográficas de nuestro trabajo: *Re-Reading the Short Story* (1989), editada por Hanson; *Short Story Theory at a Crossroads* (1989), editada por Susan Lohafer y Jo Hellin Clarey; *The New Short Story Theories* (1994), editada por May; *Speaking of the Short Story* (1997), editada por Farhat Ifterkharuddin, Mary Rohrberger y Maurice Lee; y *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany* (1999), editada por C.C. Barfoot et al. Se podría considerar que, a partir de finales de los ochenta, el relato corto adquiere un mayor respeto académico, como corroboran los testimonios de críticos como John Bayley (1988: viii, 188-9) o May en su entrevista con Lohafer (Lohafer, 1997: 188). Argumentos tan antiguos como el de Brander Matthews (1901) o Harry T. Baker (1920), enfatizando la mayor dificultad para redactar un relato corto frente a una novela, han sido retomados por escritoras como Isabel Allende, que considera el relato corto más difícil de escribir que una novela (Ifterkharuddin, 1997: 5-6, 12-13). Estas afirmaciones pueden parecer demasiado exageradas, e incluso subjetivas, fruto de una inversión mecánica de valores como resultado del tradicional rechazo del relato corto frente a la novela. Sin embargo, consideramos que han contribuido a revalorizar este supuesto género menor y a abrirle el hueco que merece en el mundo académico y literario.

Finalmente, nos parece de vital importancia delimitar, brevemente, cuál es la posición actual de este género dentro del panorama español, puesto que, en último término, el presente trabajo se enmarca dentro de este ámbito nacional. Julio Cortázar

(1994: 245) insiste en que el relato corto es un género importante en los países americanos de habla hispana, mientras que en España apenas goza de interés. Esta misma opinión la comparten críticos como Pujante (1982-3: 36) o Manuel Martínez Arnaldos (1996: 50), que concluyen que la crítica sobre este género literario en España es prácticamente desconocida, lo que ha desembocado en una pobreza de estudio del relato corto en nuestro país. Nuestra tesis versa sobre una autora que, casi exclusivamente, se centró en este género literario; sin embargo, la hemos escogido para la elaboración de una tesis doctoral española por varios motivos. En primer lugar, porque, a pesar de que nuestro trabajo se enmarca en el ámbito español, dicho estudio versará sobre una autora que pertenece al canon literario anglosajón y, por tanto, a estudios de Filología Inglesa, no Hispánica, siendo aquél un ámbito donde, como hemos demostrado, el relato corto sí ha alcanzado un prestigio y posición dentro del canon literario, a pesar de que sus orígenes marginales estén aún latentes. Por otro lado, y dado que este trabajo se difundirá dentro del ámbito nacional, pretendemos contribuir a la reconsideración de este género literario en España en la medida de lo posible.

### ***1.2. Lo marginal en el relato corto: el sujeto marginal***

A pesar de que, como veremos en el capítulo siguiente, los rasgos presentes en el relato corto también se pueden encontrar en otros medios como la novela, uno de los más característicos del género que nos ocupa es su frecuente tratamiento de sujetos marginales, excluidos de la norma social por diversos motivos. En consonancia con la desconstrucción eurocéntrica llevada a cabo por el postmodernismo y la falocéntrica del feminismo, el relato se alza como un vehículo apropiado para desarrollar los personajes proscritos que estas dos tendencias críticas reivindican. Uno de los grandes teóricos y maestros de este género, O'Connor (1963: 27), señala tres tipos de proscritos sociales que han protagonizado el relato corto norteamericano: el buhonero americano, el hombre de la frontera y el esclavo de color. Esta consideración tan específica del relato corto norteamericano ha sido ampliada por otros/as críticos/as para referirse a este medio literario en general. De este modo, Hanson (1989a: 2), Valerie Shaw (1992: 191), Mary Louise Pratt (1994: 104) o Dean Balwin y Gregory L. Morris (1994: 3) confirman que numerosos grupos marginales han encontrado voz aquí, incluyendo, como afirma Pratt, nuevos sujetos estigmatizados: mujeres, afroamericanos, aborígenes americanos, homosexuales, chicanos, románticos intransigentes, fugitivos, exiliados, perdedores y solita-

rios en general; en definitiva, como concluyen Balwin y Morris (1994: 3), “many other nonwhite, nonmale groups”, aludiendo con esta generalización a los dos tipos de sujetos defendidos respectivamente por postmodernismo y feminismo. De hecho, Lohafer reconoce en su entrevista con Hilary Siebert (1997: 172) la asociación entre estas dos perspectivas críticas y el género del relato corto, que pretendemos sistematizar en esta tercera parte de la tesis.

Autoras como Hanson (1989a: 3) encuentran una conexión evidente entre este género narrativo, con sus orígenes marginales, y el exilio en general, reconociendo incluso a Mansfield como el ejemplo más representativo de “self-[un]willed *émigré*”. En nuestro caso, ya hemos demostrado anteriormente que esta autora representa el prototipo de ser marginado (como mujer, escritora de un género considerado “menor”, bisexual y figura colonial) y proyectará en sus personajes este exilio, ya sea físico o espiritual. A pesar de que Ferguson (1992: 220) nos previene contra la generalización de este rasgo en el relato corto, y considera que los proscritos sociales también encuentran su camino en la novela, nosotros consideramos que el género que nos ocupa constituye, por sus orígenes, su falta de prestigio frente a la novela y sus rasgos intrínsecos, un vehículo más asequible para la presentación de sujetos marginales. Podemos concluir, pues, con la afirmación tajante de Pratt (1994: 108) que concibe la experiencia marginal como “estando en casa” en el entorno del relato corto. Trataremos de demostrar, por tanto, las posibilidades que este género proporcionó a Mansfield para su representación de experiencias y sujetos marginales.

## **2. KATHERINE MANSFIELD Y SU ELECCIÓN DEL RELATO CORTO**

### **2.1. La marginalidad del relato corto: “Only short stories: just short stories”**

Tras haber aclarado la marginalidad del relato corto, no sólo en su prestigio y desarrollo tanto literario como académico, sino también en su tratamiento de una temática marginal, nuestro siguiente objetivo es demostrar que Mansfield fue consciente de esta marginalidad del género y de su temática, escogiéndolo a propósito, aún sabiendo que su tratamiento le reportaría numerosos obstáculos en una sociedad donde la novela era el vehículo literario por excelencia. A.R. Orage, uno de los grandes mentores de la autora, confesó haber mantenido con ella una serie de conversaciones reveladoras, que publicó en un artículo titulado “Talks with Katherine Mansfield”. En una de ellas, que el biógrafo canónico de la escritora, Alpers (1980: 381), reproduce en la versión definitiva

de su biografía de 1980, Mansfield reconoce abiertamente la inferioridad literaria del relato corto y muestra una sensación de fracaso que lima, ante nuestros ojos y ante los suyos propios, la profesionalidad de su escritura:

We both looked at the fire in pleasant repose.

“What do you do in life?”

“I am a writer.”

“Do you write dramas?”

“No.” It sounded as though she were sorry she did not.

“Do you write tragedies, novels, romances?” I persisted, because she looked as if she could write these.

“No,” she said, and with still deeper distress; “only short stories; just short stories.”

Later on she told me she felt so wretched at that moment she would have given anything if she could have answered at least one “yes” to the “big” things.

Autores como Morrow (1990: 41) o Kaplan (1991: 83) han contribuido a propagar este sentimiento de autfracaso en Mansfield, cuando opinan que ésta, paradójicamente a pesar de cultivar el relato corto, jamás lo aceptó como una forma elevada de ficción, y estuvo siempre marcada por la mentalidad victoriana, que sólo concebía a un escritor como “grande” si escribía al menos una novela famosa.

No obstante, estas palabras tan tajantes de Mansfield que Orage reproduce en su conversación no gozan de una total veracidad, pues Alpers (1980: 380) explica que, en estas conversaciones, el estilo empleado es el de los diálogos platónicos, y la voz atribuida a Mansfield es, en realidad, la del propio Orage. Por tanto, las opiniones de críticos como Morrow o Kaplan carecen igualmente de fundamento. Es cierto que la autora intentó en varias ocasiones trascender los límites del relato corto, considerado desde antaño como un género literario marginal, más aún en la época de Mansfield, donde aún no se había llevado a cabo ninguna experimentación con este género. Por ello, intentó la redacción de varias novelas, publicó una colección de poemas y consiguió escribir varias obras de teatro, pero el valor literario de estas piezas es escaso. Nuestra opinión, sin embargo, es que, en ningún momento, Mansfield expresó su arrepentimiento por cultivar un género literario marginal ni lloró su ausencia de novelas o dramas con un tono de derrota como el de la conversación con Orage.<sup>2</sup> Muy al contrario, la escritora apostó, desde el primer momento, por un género literario que, hasta su época, gozaba de un valor artístico nulo, viendo en él una mina de oro inexplorada que se ajustaba perfectamente a sus objetivos literarios y en la que invirtió todo su esfuerzo artístico.

---

<sup>2</sup> En su diario, donde Mansfield expresaba sus sentimientos más recónditos sin reticencias, la autora jamás mostró su derrota personal por no haber escrito novelas u obras de teatro.

Destaca, por tanto, su valentía al rebelarse contra los cánones literarios preestablecidos y luchar por un género que no gozaba de la credibilidad de la novela. En este apartado, razonaremos la elección consciente del relato por parte de la autora, frente al tono de derrota que transmite Orage.

Uno de los argumentos más frecuentemente utilizados para potenciar este tono negativo de la autora es que, a pesar de dedicar todo su esfuerzo a la escritura de relato corto, en varias ocasiones se embarcó en el proyecto de redacción de una novela que nunca completó. En efecto, su primer intento fue *Juliet*, en 1906, cuando tan sólo tenía dieciocho años. Era una novela totalmente autobiográfica sobre su amor platónico por Garnett Trowell, escrita al más puro estilo victoriano. Poco tardó en abandonar este proyecto, cuando se dio cuenta de que no le satisfacía el resultado. En agosto de 1913 planeó los 32 capítulos de lo que habría sido su novela *Maata*, de nuevo autobiográfica, pues el título alude al nombre de una de sus compañeras de clase con la que tuvo una aventura lésbica. De esta supuesta novela tan sólo completó dos capítulos a mediados de noviembre de 1913, abandonando finalmente el proyecto. En diciembre de ese año, comenzó otro intento de novela, *Young Country*, pero completó únicamente dos capítulos.

Más tarde, en 1916, compuso una larga pieza de ficción, *The Aloe*, que concibió como su primera novela (*Letters* 1: 167-8, 244). Sin embargo, su insatisfacción con ésta la llevó a reestructurar y pulir el estilo para acabar dándole la forma de un largo relato corto, o *novella*, que titularía “Prelude” y se convertiría en uno de sus relatos más importantes. De hecho, Mansfield pretendía convertir el ciclo de relatos relacionados con la familia Burnell (“Prelude”, “At the Bay”, “A Doll’s House”, etc.) en una novela cuyo título habría sido *Karori*, pero este proyecto tampoco se materializó. Como detalle anecdótico, resulta curioso el testimonio de P. A. Lawlor, un gran entusiasta de la autora que, en su estudio *The Mystery of Maata. A Katherine Mansfield Novel* (1946), mantiene la teoría de que la autora realmente escribió su novela *Maata*, pero ésta fue silenciada por Murry, o escondida en algún lugar. Para defender esta idea, Lawlor se basa en la existencia de algunos fragmentos y referencias, como el fragmento inédito “Kezia and Tui”, concebido, en su opinión, como un capítulo de la novela.

En cualquier caso, todo son especulaciones, pues la evidencia muestra que Mansfield jamás consiguió completar una novela. La crítica suele alegar dos razones para explicar la inexistencia de este género entre su patrimonio artístico: por un lado, su continuo estado enfermizo (tuberculosis, gonorrea, etc.) le impedía concentrarse durante

largos períodos de tiempo en una redacción continuada; por otro, su precariedad económica con Murry le hacía más viable la redacción de relatos que, al publicarse periódicamente, le reportarían más beneficios económicos que una novela a largo plazo (McLaughlin, 1978: 380; Angela Smith, 1999: 162). Por supuesto que estas razones son fundamentales para detectar las limitaciones de Mansfield, pero opinamos, uniéndonos a la consideración de Stead (1977b: 27) y Boddy-Greer (1988: 154), que la obsesión de la autora con el relato corto no fue debida a su falta de energía o vigor intelectual, sino a una intuición y don especiales hacia este género, que le permitieron vaticinar su papel como innovadora en el campo del relato corto moderno anglosajón. Por ello, pensamos, decidió canalizar toda su energía en el desarrollo de un género literario prácticamente baldío hasta entonces o, al menos, cuyas potencialidades más extremas estaban aún por explorar.

De hecho, Mansfield era consciente tanto de la marginalidad del relato corto y su papel como precursora del género como de su potencial inexplorado. Así, se concebía a sí misma como una escritora “menor”, asumiendo el precio de escoger este género literario, muy en consonancia con el tipo de sujetos marginales que pretendía dibujar en sus historias. Por esto, en varias ocasiones reconoce su posición como una escritora de estas características, como cuando le dice a Murry: “we shall never be successful writers – impossible” (*Letters* 3: 81), cuando se denomina a sí misma “a cultivated little thing” (*Ibid.*: 270), o cuando admite a su colega William Gerhardi, “I am not a high brow” (*Letters* 4: 323). En cualquier caso, Mansfield reconoce humildemente su condición como una “escritora menor”, pero desprovee a esta etiqueta de su estigma, pues apuesta por el relato corto, en su momento aún en estado embrionario, pero que, posteriormente, y ella tuvo la capacidad visionaria para anticiparlo, gozaría de un mayor prestigio gracias a figuras como ella que apostaron con valentía por este género. La autora muestra su defensa de estos elementos menores y marginales y vaticina su futuro triunfo cuando, remitiéndonos a la cita con la que abrimos la introducción a esta tesis, afirma: “I don’t feel in the least afraid. I feel like a little rock that the rising tide is going to cover. You won’t be able to see me ... big waves ... but they’ll go down again. I shall be there – winking bright” (*Journal*: 166). Su carácter visionario anticipa que, algún día, la marginalidad será escuchada y, en el caso del relato corto, éste será revalorizado.

En cuanto al potencial inexplorado, hablando de los relatos cortos que escribía, confesó a su amiga Dorothy Brett que el formato de éstos era “more or less [her] own invention” (*Letters* 1: 331). Reconocía, por tanto, una “nueva” forma literaria, en conso-

nancia con la nueva prosa que el siglo XX estaba dando a luz. Mansfield era consciente de que existía en su tiempo un movimiento innovador del que ella formaba parte, de ahí que sintiera la necesidad de buscar nuevas formas (“we have to take into account and find new expressions new moulds for our new thoughts & feelings”; *Letters* 3: 82) y que considerara la prosa como “a hidden country still” (*Letters* 2: 343), donde ella tenía mucho que decir. Le parecía, por tanto, que el relato corto era un campo que ofrecía inmensas posibilidades, y estaba dispuesta a asumir el reto. Ya en 1908 reconocía la peculiaridad de sus relatos a los que calificaba, más que como historias, como “sketch[es]” (*Journal*: 38) y, en 1916, admitía una cualidad especial en su prosa, a la que se refería como “a kind of *special prose*”, y concebía como una mezcla entre prosa y poesía (Ibid.: 94).

Otro argumento para justificar la elección consciente del relato corto en Mansfield fue que esta autora detestaba la novela de sus contemporáneos/as. A pesar de que la mayoría de escritores, e incluso escritoras, estaban dedicados a la redacción de éstas, que Mansfield tenía que reseñar en la revista de su esposo, este vehículo literario le parecía haber perdido toda su fuerza y, por tanto, lo percibía como baldío. La autora profesó abiertamente su odio por el género de la novela, como ilustra el siguiente comentario que le hizo a su esposo: “As a matter of fact now speaking dead true I think its a waste of time for me to do journalism. I think Id *make more* with stories only. Truth is I *detest novels* and think theyre simply rubbish – on the whole” (*Letters* 4: 68). Ni siquiera se planteaba seriamente la redacción de una novela, pues, a pesar de sus intentos frustrados, Mansfield reconoció abiertamente en su diario: “I couldn’t write a whole novel about anything. I suppose I shall write stories about it” (*Journal*: 228). Su rebeldía resulta evidente al rechazar el género dominante y canónico, que todo/a escritor/a que se preciara había de cultivar.

Kaplan trata de buscar explicación al rechazo de la novela que mostró Mansfield. En el Capítulo 6 de su estudio de 1991, esta crítica reconoce algunas de las limitaciones que la escritora pudo ver en este medio artístico, y que se pueden resumir en sus convenciones narrativas restrictivas, en especial con relación a los roles sociales de las mujeres. Mientras que otras escritoras como Woolf escogieron la novela para plasmar sus tendencias feministas, para Mansfield este género no era más que una continua celebración de héroes masculinos, “a genre that plots the continuous process by which a male artist progresses towards the transcendence necessary to create art” (Gubar, 1996: 195). Tal vez una de las razones por las que Mansfield escogió el relato y rechazó la novela fue

porque, como afirman Hanson y Gurr (1981: 18), esta autora fue la primera en darse cuenta de que aquél era el reflector ideal del día, concibiendo la novelas modernistas de Woolf o Joyce como “simply extended short stories”. Numerosos/as críticos/as reconocen la predisposición de Mansfield hacia el relato corto y de Woolf hacia la novela (McLaughlin, 1983: 160; Boddy-Greer, 1988: 175; Bayley, 1988: 124), hasta tal punto que Boddy-Greer (1988: 175) concluye que, si Virginia Woolf hubiera escrito “At the Bay”, habría tenido la longitud de *To the Lighthouse*. Entendiendo esta elección tan consciente del relato por parte de nuestra autora, opiniones como las de Tomalin (1987: 89), cuando considera que es una pena que Mansfield malgastara tanta energía en obras menores, nos parecen demasiado gratuitas.

Además, sus intentos frustrados por escribir novela se pueden equiparar a su esfuerzo por cultivar los otros dos grandes géneros literarios; a saber, teatro y poesía. Con esta última alcanzó un mayor grado de reconocimiento, puesto que la editorial Constable publicó el año de su muerte una colección completa de su producción lírica. Sin embargo, con excepción de algunos poemas, su alcance como poetisa deja mucho que desear. Lo mismo se puede decir de su producción dramática. En ocasiones, escribió obras de teatro, en su mayoría por diversión y sin una intención artística clara. El ejemplo más significativo de esta intención lúdica es su obra *The Laurels*, que escribió en una fiesta de Navidad de 1916, mientras se divertía con intelectuales de la talla de Lytton Strachey, Bertrand Russell, Maria Nys o Aldous Huxley. Más adelante, su obra de teatro *Toots*, titulada inicialmente *A Ship in the Harbour*, que escribió en 1917, tampoco tuvo éxito alguno. En su colección de fragmentos dramáticos de Mansfield, David Dowling y Wilhelmina y David Drummond (1994) detallan la producción dramática de la autora, incluyendo, además de estas dos claras obras de teatro, fragmentos que combinan prosa y teatro. Una vez más, Mansfield tampoco despuntó en este género; a pesar de mostrarse entusiasmada por él, decidió aplicar sus conocimientos dramáticos y las lecciones aprendidas a través de Orage sobre el diálogo socrático a experimentar en el relato corto con proyecciones dramáticas, obteniendo así relatos innovadores como “A Black Cap”, “Late At Night” o “Two Tuppenny Ones, Please”, que estudiaremos con detalle en el capítulo siguiente.

He aquí la clave de la elección del relato corto por parte de Mansfield. Tuvo la capacidad visionaria suficiente para percibir que se trataba de un género literario aparentemente baldío, pero con una potencialidad infinita. Por ello, en último término, decidió canalizar toda su energía artística en la innovación y perfeccionamiento de este

género. Una de sus grandes estrategias fue combinar elementos de los demás terrenos literarios en éste marginal, dotándolo, así, de un eclecticismo sin precedentes en cualquier género. Por ejemplo, como opina Blanchard (1986: 50), Mansfield ha sido reconocida como una de las propulsoras de una nueva forma más larga de relato (lo que podríamos denominar *novella*), como encontramos en “Prelude”, “At the Bay” o “The Daughters of the Late Colonel”, todos ellos relatos divididos en doce secciones, que se asemejan a la división por capítulos de una novela. En cuanto a los rasgos dramáticos, historias como “Two Tuppenny Ones, Please” o “The Black Cap” reproducen el típico diálogo de una obra de teatro, e incluso Mansfield recurre al uso de acotaciones escénicas. Con respecto a la poesía, la mayoría de la crítica coincide en reconocer en sus relatos un mayor peso de lírica que de ficción, considerándolos incluso más próximos a la poesía que a la prosa, y calificándolos de “prose verses”. Entre quienes defienden este lirismo dominante en la narrativa de Mansfield destacan Walter Allen (1981: 8), Shaw (1992: 229), Baldeshwiler (1994: 231) y Kinoshita (1999: 5). En cualquier caso, analizaremos el eclecticismo del relato corto como género literario en el capítulo siguiente. Podemos decir, por tanto, que Mansfield apostó todas sus cartas a este medio artístico, pero incluyendo en él elementos de los demás que pudieran convertirlo en un género ecléctico y polivalente.

Este eclecticismo y su marginalidad como género, especialmente en el primer cuarto de siglo en que vivió y escribió Mansfield, son precisamente los dos rasgos fundamentales que atrajeron a la autora para desarrollar lo que hemos considerado como su postmodernismo incipiente y feminismo estratégico. Este género se alza, por tanto, como el receptáculo perfecto para los objetivos subversivos de la autora neocelandesa, de ahí que ocupe una posición única dentro del panorama literario mundial, pues, como reconoce Nathan (1993: 93), casi ningún/a autor/a de su tiempo, y pocos/as desde entonces, se han dedicado exclusivamente al género del relato corto o, como señala Bayley (1988: viii), los grandes relatos han sido escritos por grandes novelistas o dramaturgos en momentos de inspiración esporádica, mientras que Mansfield se dedicó exclusivamente a la redacción de historia corta. Por ello, tras haber demostrado que esta autora escogió conscientemente este género, queremos matizar el título que hemos escogido para introducir este apartado. Aunque Mansfield, en esa supuesta conversación con Orage que veíamos anteriormente, afirmó haber escrito “only short stories; just short stories”, nosotros reemplazamos el tono de arrepentimiento que Orage sugiere en el uso de “only” y “just” por un tono de asertividad que la propia autora mostró en su convicción por la

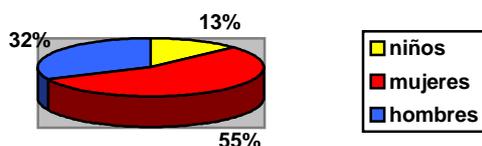
revolución del relato corto, concentrando todas sus fuerzas en la remodelación de este género, única y exclusivamente (“only”/“just”). Su madurez, por tanto, resulta sorprendente en este sentido, pues empezó a escribir relato corto desde su juventud, como si intuyera que ése sería su campo de trabajo. Podemos concluir diciendo que fue una adelantada en su modernismo, frente, por ejemplo, a Virginia Woolf, como ya argumentamos en la introducción general a este trabajo.

## ***2.2. El sujeto marginal***

Para ilustrar la importancia del sujeto marginal en el relato corto de Mansfield, hemos realizado un estudio porcentual de los protagonistas que pueblan los relatos de la autora. Para ello, nos hemos centrado en los 88 relatos y fragmentos de relato que proceden de las cinco grandes colecciones de la autora: *In a German Pension* (1911), *Bliss and other stories* (1920), *The Garden-Party and other stories* (1922), *The Doves' Nest* (1923) y *Something Childish But Very Natural* (1924), estas dos últimas publicaciones póstumas. En nuestro estudio, hemos contabilizado los protagonistas de cada relato, aunque, en ocasiones, también hemos considerado aquellos personajes que, aunque no totalmente centrales, contribuyen a desembocar el conflicto en la historia: por ejemplo, cuando Mansfield dibuja la situación de un matrimonio desde el punto de vista de la mujer, también tenemos en cuenta al marido, porque éste es responsable del conflicto a pesar de gozar de un carácter secundario (para ver el estudio detallado que hemos realizado, véase el Apéndice II de la presente tesis).

Nos hemos centrado en tres figuras fundamentales: niños, mujeres y hombres. La marginalidad de los dos primeros grupos dentro del sistema patriarcal ya ha sido aludida en capítulos anteriores, donde, igualmente, demostrábamos cómo Mansfield trasciende las imposiciones canónicas del orden patriarcal para dotar a estos sujetos marginales de una voz distintiva tan válida, o más, que la de los varones. En este apartado, queremos ilustrar esta opción de Mansfield por la marginalidad con porcentajes concluyentes. Así, nuestra primera gráfica refleja, globalmente, el tratamiento de estos tres tipos de personajes en la obra de la autora.

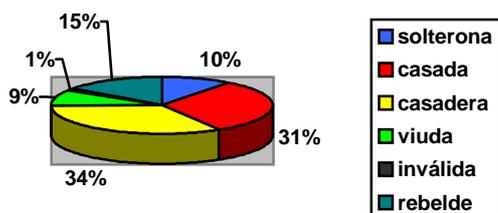
### PERSONAJES



Los porcentajes muestran cómo las mujeres son las grandes protagonistas de los relatos de Mansfield, si bien los hombres, en contra de la opinión de autores como Justus (1973:14), que parecen obviar su existencia en la narrativa de esta autora, juegan un papel considerable. El porcentaje de figuras marginales es, por tanto, superior al de la figura canónica masculina. Sólo mujeres y niños suman un 68%, al cual hemos de añadir el porcentaje de varones que no cumplen la “norma” del macho autoritario, o victimizado, y que, como veremos en la siguiente gráfica, son bastante frecuentes en la narrativa de Mansfield. De este modo, al 68% de figuras marginales que hemos detectado de entrada, tendremos que sumar el porcentaje de varones percibidos como “marginales” por el sistema al no desempeñar el papel preestablecido para ellos. Según veremos, el porcentaje de éstos asciende a 46%<sup>3</sup> que, cotejado con el 32% que representa el hombre en la narrativa de Mansfield, supondría un 14,72% de varones marginales en su obra. Si sumamos esta cantidad al 68% que suponían mujeres y niños, el total de personajes con estas características asciende a 82,72%, cifra bastante significativa para comprender la importancia del personaje marginal en la producción de esta escritora, donde el macho dominante tradicional sólo está representado por un 17,28%.

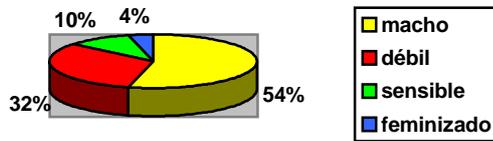
Desglosemos ahora los grupos de mujeres y hombres:

### MUJERES



<sup>3</sup> Para obtener esta cifra hemos tenido en cuenta los porcentajes de la gráfica siguiente correspondiente a los siguientes tipos masculinos: los hombres débil, sensible y feminizado.

## HOMBRES



En el grupo de las mujeres, todas sus variantes son marginales, con excepción de las rebeldes, que se sublevan contra el estereotipo limitador patriarcal. Sin embargo, incluso dentro de este grupo, en el análisis realizado en el Apéndice II hemos descubierto que, de las 13 mujeres que ocupan la categoría de progresistas o *femmes fatales*, 4 de ellas (Theresa en “Frau Brechenmacher Attends a Wedding”, Sonia en “The Modern Soul”, Viola en “The Swing of the Pendulum” y Rosemary Fell en “A Cup of Tea”) son realmente figuras aquiescentes. Por tanto, la inmensa mayoría de las protagonistas de Mansfield son marginales, incluso la rebelde que será, en última instancia, una víctima más del ostracismo del sistema, como veíamos en el Capítulo IX. En este sentido, tanto si se someten a las reglas de la institución del matrimonio (casadas, jóvenes en edad casadera o inválidas dependientes de sus maridos) como si no (solteras de edad avanzada, viudas o mujeres progresistas/*femmes fatales*), su papel siempre estará subyugado al del varón autoritario, que es el único dotado de poder en este tipo de sociedad.

Entre las mujeres, hay un claro predominio de la joven en edad casadera (34%) y la mujer casada (31%), frente al resto de casos marginales más aparentes, como la soltera de edad avanzada (10%), la viuda (9%) o la inválida (1%). En nuestra opinión, la intención de Mansfield es dejar claro ante nuestros ojos que aquellos dos tipos de mujeres a los que estamos acostumbrados son tan marginales como los casos más evidentes, pero se trata de una marginalidad implícita, silenciada por el patriarcado detrás de una apariencia de respetabilidad. De hecho, como explicamos en el Apéndice II en nuestra justificación de los roles que detectamos, el rasgo dominante de todos ellos es la dependencia femenina del varón y, por tanto, su sumisión al sistema.

En cuanto al varón, entre los roles distinguidos en esta categoría, el único que goza de privilegio ante los ojos del sistema es el hombre autoritario, machista e insensible, que representa el “principio masculino”. El resto son “mutaciones defectuosas” de dicha virilidad y superioridad masculinas: el hombre débil, que sucumbe a los deseos de

la mujer; el feminizado, que comparte los rasgos femeninos; y el sensible, capaz de ponerse en el pellejo de la mujer y de comulgar con ella rompiendo las barreras genéricas. Entre los personajes varones de la obra de Mansfield existe un predominio del “macho autoritario” (54%) frente al resto de varones “marginales”, que juntos suman un 46%. La diferencia no es significativa, más aún si descubrimos que, de los 27 “machos dominantes-insensibles”, tres de ellos (Raoul Duquette en “Je Ne Parle Pas Français”, el jefe en “The Fly” y “the old snorter” en “See-Saw”) demuestran ser, realmente, una personificación del hombre afeminado o débil. Por tanto, hablaríamos de 24 exponentes del “macho dominante”, frente a 26 de los hombres marginales, siendo éstos superiores en número, si bien hemos de especificar que, en la mayoría de los relatos, este papel es desempeñado por personajes secundarios, siendo el centro de atención la figura femenina.

Con este análisis introductorio para comprender la importancia de la marginalidad en la obra de Mansfield, hemos descubierto varios aspectos: por un lado, con respecto a la acusación de que esta autora sólo trata personajes femeninos en sus relatos, hemos demostrado en el gráfico general que un 32% son varones; por otro lado, este factor indica que existe un claro predominio de mujeres (55%). Podemos concluir, por tanto, que Mansfield estaba más interesada en reflejar la marginalidad de mujeres, niños y hombres “anormales”, según el canon, que en seguir dibujando el típico héroe canónico y patriarcal de la “buena” literatura.

### **3. CONCLUSIÓN**

Este capítulo introductorio a la tercera parte de nuestra tesis representa el punto de unión con las dos partes anteriores, puesto que presentamos el relato corto como el género que epitomiza la unión de las dos perspectivas críticas que hemos desarrollado hasta el momento: postmodernismo y feminismo. Para ello, nos hemos centrado en la relación de este género con la marginalidad que Mansfield escogió conscientemente como hilo conductor de su escritura, que constituye, igualmente, la base de nuestra tesis. Tras señalar los rasgos marginales de este género literario (sus orígenes, prestigio literario y académico, y desarrollo de sujetos “ex-céntricos”), hemos descubierto estos rasgos en el estudio específico de la autora. En primer lugar, hemos justificado la elección cuidadosa, no gratuita, del relato corto como género literario más adecuado para

su empresa literaria. Para ello, a pesar de la opinión de algunos/as críticos/as y del propio mentor de la escritora, Orage, que encuentran en ella cierto arrepentimiento por dedicarse casi exclusivamente a la redacción de relatos cortos, hemos demostrado cómo la autora estaba orgullosa de su dedicación a este género al encontrar en él el vehículo que necesitaba para innovar en la literatura anglosajona. Además, hemos demostrado su subversión y rebeldía contra el canon literario dominante al elegir este género, percibido, aún más entonces que ahora, como marginal. Nos encontramos, pues, en una posición adecuada para analizar los rasgos distintivos que comparte el relato corto con cada una de las dos perspectivas teóricas que nos ocupan, empresa a la que nos dedicaremos en los dos capítulos sucesivos.

