

## ***1. INTRODUCCIÓN***

En este capítulo centraremos nuestra atención en aquellos rasgos que, en nuestra opinión, el género del relato corto comparte con la empresa feminista. Con ello, queremos demostrar cómo Mansfield, en su intención por desarrollar el feminismo incipiente que hemos trazado en los Capítulos VI-IX, escogió conscientemente este vehículo literario como aquél que le ofrecía más garantías para alcanzar su empresa feminista “restauradora” y postmodernista. No defendemos que sea éste un medio de expresión distintivo feminista, pero sí que ofrece cierta predisposición para conseguir que el feminismo restaurador del que hemos hablado sea aún más efectivo.

## ***2. RASGOS FEMINISTAS DEL RELATO CORTO***

### ***2.1. El relato corto como género femenino/feminista***

Un aspecto fundamental que nos conducirá a justificar el feminismo de Mansfield, ya desarrollado en la segunda parte del presente trabajo, es nuestra percepción del relato corto como un género femenino/feminista. Para entender esta apreciación del relato, hemos de comenzar explicando nuestro uso de los términos “femenino” y “feminista”, aplicados a este género. En los Capítulos VIII y IX explicábamos la técnica de la “imitación intencionada”, según la cual se recurre a los estereotipos femeninos clásicos con una clara intención irónica y crítica al reutilizarlos estratégicamente con una intención subversiva. Pues bien, en nuestro uso del relato corto partimos de esta doble visión: por un lado, encontramos en él ciertos rasgos que lo predisponen a reflejar la experiencia tradicionalmente considerada como “femenina”, con el estigma que habitualmente se le ha atribuido a este término (rasgos que detallaremos a continuación); por otro, sin embargo, nuestra autora, en particular, utiliza paródicamente estos rasgos “femeninos” del género para alcanzar su empresa feminista. El resultado es que, mediante su uso del relato corto como género femenino/feminista, complementa su labor desdogmatizadora de la imitación intencionada, alzándose aquél como el vehículo perfecto para alcanzar este objetivo. No se trata, por tanto, de presentar el relato corto como un género propiamente de mujeres, sino que, aunque muestre rasgos considerados como “femeninos”, al demostrar que esta feminidad es un constructo social, este medio de expresión se pone a disposición tanto de escritores como de escritoras. En nuestro caso, demostraremos la idoneidad que ofreció a Mansfield, así como su uso estratégico de estos rasgos femeninos, más

claramente demostrado en su presentación de varones que, como veremos más adelante y ya vimos en el Capítulo IX, comulgan con estos valores tradicionalmente atribuidos a 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 (Gubar, 1996: 195).

Si analizamos sus orígenes y evolución histórica,<sup>1</sup> nos encontramos con que el relato corto está dominado, como el resto de los géneros, por la presencia de autores varones. Una de las razones es que el canon literario ha vuelto a dar de lado a las escritoras de relato corto, como lleva haciendo desde antaño con el resto de los géneros literarios, donde el hombre parece ser el único que produce “buena literatura”. No obstante, antologías como la editada por Gilbert y Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women*, han contribuido a sacar a la luz la “buena” narrativa corta de numerosas autoras, como Edith Wharton, May Sinclair, Willa Cather, Dorothy Richardson, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Djuna Barnes, Jean Rhys o Elizabeth Bowen, por citar tan sólo algunos ejemplos. Es cierto que, en los orígenes del relato corto “artístico” iniciado por autores como Poe, Hawthorne o Gogol, basado en el argumento cuidadosamente elaborado, encontramos escritores varones casi exclusivamente. Sin embargo, la opinión de Alan Corkhill (1996: 415) sobre el papel de las mujeres en el relato corto nos parece gratuita y carente de fundamento. Este crítico llega a afirmar tajantemente que el relato corto, lo que en alemán se conoce como *kurzgeschichte*, es “a male construct to which women have been permitted to add trimmings”. De hecho, él mismo reconoce que, aún en la actualidad, existe una clara exclusión de las escritoras de relato corto y una preponderancia de escritores en las antologías dedicadas a este género artístico (Ibid.: 416).

En cualquier caso, no puede hacerse dicha generalización si consideramos los orígenes del relato corto “lírico” o “modernista”. Si con el tipo de historia desarrollada por figuras como Poe surge el relato corto “artístico” propiamente dicho, con figuras como Mansfield o Woolf surge el relato lírico y, con él, el movimiento modernista anglosajón, pues incluso Corkhill (Ibid.) reconoce el valor de estas dos escritoras como precursoras y teóricas del relato corto. En efecto, Woolf y Mansfield no pueden ser eludidas a la hora de explicar los orígenes del relato corto moderno, al igual que otras escritoras que Bonnie Kime Scott (1995: 55) denomina “matronas del modernismo”, ya

---

<sup>1</sup> Ver el apartado 1.1. del Capítulo X.

mencionadas en el apartado 2.2. del Capítulo VII. Éstas eran mujeres que participaban activamente en los círculos literarios antes de 1914, fecha en la que se considera que los escritores varones modernistas iniciaron este movimiento. Entre estas escritoras, además de Mansfield y Woolf, Scott (1995: 55-75) menciona a May Sinclair, Rebecca West, Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Edith Wharton, Natalie Barney, Sylvia Beach o Adrienne Monnier.

Especialmente, el relato corto lírico debe su auge y la dirección que tomó en Inglaterra, y posteriormente en los países de habla inglesa, a las figuras de Mansfield y Woolf. A pesar de que se piense generalmente que Joyce fue el propulsor de la epifanía y, por tanto, del elemento central en el relato corto moderno, no debemos desestimar la producción previa de estas dos escritoras. Así lo afirma Burgan (1993: 381), que reparte el mérito de los inicios de este tipo de relato entre Woolf y Joyce al considerar que, aunque la designación de este instante como “epifanía” se origina con la discusión de Joyce en su obra *Stephen Hero*, su evolución en el relato corto se debe, en gran medida, a los experimentos narrativos de escritoras como Woolf. Unas líneas más adelante, Burgan también menciona a Mansfield, otorgándole un papel secundario en el desarrollo del relato corto modernista, cuando, como ya demostramos en nuestra introducción general a esta tesis, Woolf curiosamente empezó a innovar tras la lectura de un relato de Mansfield, “Prelude” (1917). En cualquier caso, aunque hemos de considerar el papel innovador de Joyce, también es fundamental que lo comparta con estas dos escritoras a las que el relato corto moderno debe su nueva proyección, de tal manera que, por primera vez, los orígenes de un género literario se deben primordialmente a mujeres. En este sentido, Burgan habla de “[a] generic tradition” entre las escritoras de relato corto, percibiendo este tipo de género como “The ‘Feminine’ Short Story”, título que da a su artículo de 1993. Distingue, pues, una clara tradición literaria de relatos, desde autoras como Mansfield, Woolf, Cather o Porter, hasta otras como Welty, Bowen o Gordimer.

Mary Eagleton (1989) aporta una serie de razones históricas y circunstanciales que justifican que el ámbito de la ficción, en general, haya sido, desde sus orígenes, el más cercano a la experiencia femenina. Esta autora parte de que la novela ha proporcionado a las escritoras una mayor accesibilidad literaria, debido fundamentalmente a la novedad del género en comparación con la poesía o el teatro. En este sentido, no existe una larga tradición de grandes escritores, pues esta forma no demanda un alto conocimiento de los clásicos ni de las figuras retóricas, conocimiento que, en el momento de aparición de la novela, no formaba parte de la educación de la mujer. Como apunta

Eagleton (1989: 60), se trata de una forma de “producción doméstica”. Esta misma idea adquiere más sentido al hablar del relato; como opina esta crítica (Ibid.: 62), si hablamos de nuevas formas y bajo prestigio, entonces el relato corto es incluso más nuevo y menos reconocido que la novela. Eagleton reproduce, a su vez, los típicos argumentos patriarcales que consideran éste como un género más doméstico que la novela, más fácil de escribir debido a su brevedad y más apropiado a los condicionamientos de las mujeres que, por sus tareas domésticas y por la falta de vigor típica de la mente femenina, son incapaces de desarrollar un trabajo artístico continuado. La opinión de G. H. Lewes, comprensiblemente sexista teniendo en cuenta que la expuso en 1852, reproduce el desprecio del campo de la narrativa en general, debido al alto cultivo de esta sección por escritoras:

Of all the departments of literature, Fiction is the one to which by nature and by circumstances, women are best adapted. Exceptional women will of course be found competent to the highest success in other departments; but speaking generally, novels are their forte. The domestic experiences which form the bulk of women’s knowledge find an appropriate form in novels. The very nature of fiction calls for the predominance of Sentiment which we have already attributed to the feminine mind [...]. Hence we may be prepared to find women succeeding better in *finesse* of detail, in pathos and sentiment, while men generally succeed better in the construction of plots and the delineation of character (cfr. en Eagleton, 1989: 63).

De estas palabras se desprende la confusión entre cultura y biología: las circunstancias sociales que “obligan” a la mujer a dedicarse al ámbito doméstico son consideradas inherentes a su naturaleza. Opiniones similares a las de Lewes son las que han conducido a la percepción tradicional de Mansfield como una escritora delicada, incapaz de trascender la mera descripción detallista. Sin embargo, esta autora recurre al relato precisamente por esta marginalidad genérica, incluso más marcada en este género que en la novela, como reconoce Eagleton algunas líneas más arriba. Por ello, socialmente, el relato se considera como un género más apropiado para las mujeres.

Ésta podría ser, en apariencia, la motivación de Mansfield en su elección de este medio artístico. No obstante, ella fue una escritora demasiado ambiciosa y rebelde como para conformarse con la aceptación de un género literario porque éste fuera considerado “femenino”. Mansfield recurrió al mismo para trascender esta feminidad y dotarlo de una proyección feminista que desenmascarara esta supuesta feminidad, tradicionalmente atribuida al campo de la narrativa. Esta autora no tenía las trabas domésticas de sus contemporáneas, pues ella jamás realizó las labores de casa; para eso tenía a su inseparable

compañera de fatigas, Ida Baker. Incluso, en una ocasión, criticó abiertamente a las mujeres dedicadas en cuerpo y alma al hogar, tarea que le parecía baldía (*Letters* 1: 125). Para Mansfield, la limitación no fue el ámbito doméstico, sino su enfermedad; de ahí que escogiera el relato, que le permitía reflejar momentos de gran intensidad, frente a la continuidad de la novela. En cualquier caso, aunque las razones alegadas por Eagleton probablemente contribuyeron a que Mansfield escogiera este género “femenino”, su gran logro fue proyectar en él su labor desdogmatizadora y convertirlo en “feminista”, además de “femenino”. Esta crítica (Ibid.: 65) también reconoce esta potencialidad feminista del relato corto al afirmar que, para muchas escritoras, el interés en esta forma literaria se debe no a que sea un medio conocido y seguro, sino a su esperanza de que las cualidades de flexibilidad y eclecticismo de este género les ofrezcan un potencial de transformación para cuestionarse lo inverbalizable y tratar nuevas temáticas.

En efecto, Mansfield reutilizó este género, masculinizado durante poco tiempo en comparación con la novela, puesto que acababa de nacer como vehículo artístico poco antes de que lo empleara la autora. Encontró en él un terreno maleable debido a su reciente aparición, que le permitiría jugar con dobles sentidos e introducir indirectamente una temática marginal y revolucionaria. Este medio se convirtió, por tanto, en el receptáculo perfecto para desarrollar su estrategia feminista, analizada con detalle en la segunda parte de la tesis: el uso de la ironía y la parodia para dismantelar los valores tradicionalmente impuestos y la desconstrucción de los roles de género que resulta de la técnica de la imitación intencionada. Todo este ataque alcanza una mayor efectividad mediante el uso de la implicación y la estrategia del silencio, particularmente eficaces en el relato corto (véanse los apartados 2.3.1. y 3.1. del Capítulo III). No obstante, como advierten Eagleton (1989: 65) y Hermione Lee (1995: x), queremos enfatizar nuestra intención de superar una visión reduccionista del relato corto: no defendemos que sea un género femenino/feminista por naturaleza, ni consideramos que exista una tradición femenina diferente de la masculina en lo que concierne a este género. Tratamos de demostrar que nuestra autora encontró en él un vehículo apropiado para su desarrollo de una temática femenina y marginal; que el relato corto presentaba ciertos rasgos que facilitaban el tratamiento sutil, y a la vez efectivo, de esta temática; y que, finalmente, consiguió pasar con éxito de la feminidad y delicadeza esperadas de las escritoras a la revolución feminista que se oculta tras dicha apariencia inofensiva. En este sentido, Mansfield contradice la opinión popular de que autoras como ella o Woolf eran filosóficamente ingenuas y políticamente inofensivas (Burgan: 1993: 381). Por ello, comul-

gamos con la idea de Hanson (1989a: 3), cuando sugiere que “the short story has been from its inception a particularly appropriate vehicle for the expression of the excentric, alienated vision of women”.

## 2.2. *La temporalidad femenina y Julia Kristeva*

Para matizar esta proclividad del relato corto como género hacia la empresa femenina/feminista, nos centraremos en un aspecto fundamental de este medio literario que será nuestra herramienta de análisis en el presente capítulo. Nos referimos a su desarrollo de lo que Kristeva denomina “women’s time”. Nuestra propuesta para traducir esta expresión al español es “temporalidad femenina”, no “tiempo de mujeres” como lo denomina Kristeva. Proponemos, por tanto, una reformulación de su terminología. Así, aunque hemos considerado la traducción “tiempo de mujeres”, estimamos que dicha etiqueta excluye de este tipo de temporalidad a los varones que, como demostraremos en este capítulo, también disfrutaban de este tiempo femenino en la narrativa de Mansfield. En este sentido, en nuestro uso de “temporalidad femenina” volvemos a comulgar con la estrategia de la “imitación intencionada” de los Capítulos VIII y IX, de tal modo que Mansfield utiliza estratégicamente esta temporalidad, tradicionalmente atribuida a las mujeres, como el medio que permite, tanto a mujeres, como a niños y hombres, trascender las limitaciones del sistema.

Kristeva realiza una distinción entre un tiempo de hombres, atribuido a los varones y representado por el avance lineal de la historia y de lo político, y un tiempo de mujeres, caracterizado esencialmente por dos rasgos fundamentales: la repetición y la eternidad.<sup>2</sup> Explica estos dos rasgos distintivos de esta última temporalidad:

On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnamable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage or escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word “temporality” hardly fits (1986f: 191).

---

<sup>2</sup> Como acabamos de explicar, mientras que Kristeva habla de tiempo “de hombres” y de “mujeres” (“male/female”), nosotros preferimos hablar de tiempo “masculino” y “femenino”, porque se trata de la temporalidad que el sistema patriarcal impone a hombres y mujeres, respectivamente, cuando, según veremos en las historias de Mansfield, ambos pueden acceder al “tiempo de mujeres” de Kristeva.

A pesar de que Kristeva desarrolla en este artículo su noción del tiempo femenino, o de mujeres, según su terminología, en algunos de sus escritos posteriores matiza la distinción entre estas dos temporalidades. Así, en su libro *Proust and the Sense of Time* (1993), revela los orígenes de su dicotomía temporal que se remontan a este escritor francés del siglo XIX. Kristeva (1993: 3, 6) reconoce en Proust “a completely new form of temporality [that implies] a return journey from the past to the present and back again”. Esta percepción conduce al carácter cíclico de su concepción “femenina” del tiempo que asocia, a su vez, con la temporalidad que tradicionalmente se ha desarrollado en poesía, lo que explica el carácter lírico del relato corto de escritores/as como Joyce, Mansfield o Woolf.

Más tarde, en un artículo publicado en 1998, Kristeva vuelve a insistir en la diferencia entre dos temporalidades: la “imaginaria”, que denomina “story”, asociada con el mito en el sentido aristotélico del término y, por tanto, con la atemporalidad del subconsciente; y la “simbólica”, que denomina “speech”, ligada al tiempo lineal de la sintaxis con su progresión cronológica entre sujeto y predicado, temporalidades que se corresponden con su distinción “femenina” y “masculina”, respectivamente (1998: 191-2). La ausencia de progresión lineal en el tiempo femenino hace que éste se perciba como asociado más a la dimensión espacial que temporal. De este modo, Kristeva encuentra dicha temporalidad directamente ligada con su concepto de “chora”, que explicábamos en el apartado 2.2.2.2. del Capítulo VIII. Este término en griego significa precisamente “espacio”, y alude, según veíamos, a una zona caótica e innombrable del cuerpo de la mujer/madre, marcada por un carácter material, frente al abstracto que surge con el orden simbólico y el lenguaje; 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. Kristeva define este espacio como constituido por los instintos y opuesto al ámbito simbólico de la significación. Esta crítica hace explícita la conexión del tiempo femenino con la dimensión espacial frente a la temporal: “when evoking the name and destiny of women, one thinks more of the *space* generating and forming the human species than of *time*, becoming or history” (1986f: 190).

Esta diferencia en el desarrollo temporal es la que tradicionalmente se ha venido practicando en los dos géneros de ficción: novela y relato corto. Éjxenbaum (1994: 81) y Pratt (1994: 108) aclaran que el primer género literario deriva de la historia y los viajes, mientras que el segundo procede del folclore y la anécdota, calificando respectivamente estos géneros como “la forma grande” y “la pequeña”, lo cual facilita la comparación de

la novela con la épica y del relato con la poesía lírica (Pratt, *Ibid.*: 95). De esta opinión podemos derivar que la novela, en su versión clásica, desarrolla una línea evolutiva temporal, mientras que el relato lírico procede del conocimiento popular y universal, combinando la rutina, cíclica y repetitiva, con la transcendencia y eternidad, precisamente los dos aspectos distintivos del tiempo femenino discernidos por Kristeva. Siguiendo la terminología propuesta por Tigges (1999: 22), la novela, por tanto, desarrolla la noción tradicional de tiempo (“cronos”: tiempo lineal o de reloj), frente al relato, que potencia una percepción psicológica y cíclica temporal (“kairos”), esta última plasmada en el famoso concepto de “epifanía”, o eje central del relato moderno, analizado en el capítulo anterior. Así pues, considerando los relatos escritos por autores/as como Woolf, Joyce o Mansfield, Head (1992: 10) habla de historias “circulares” o “espirales”, frente a los relatos “lineales”; a su vez, críticos como Pickering (1989: 49) o May (1994a: 133) insisten en el carácter atemporal/eterno y estático de estos relatos, que permite a críticos como Joseph Frank denominar el relato corto como “una forma espacial” (cfr. en Pasco, 1994: 119). Este énfasis en el espacio frente al tiempo liga el relato corto a nuestra percepción anterior del mismo como femenino, en tanto que desarrolla esa temporalidad cíclica asociada con el espacio del “chora”.

### **2.3. Conclusión**

En este primer apartado dedicado a los rasgos que aproximan el relato corto al feminismo, hemos partido de la concepción del mismo como un género femenino/feminista que lo aproxima a la experiencia de las escritoras sin suponer, por ello, un uso exclusivo de las mujeres frente a los escritores varones. Hemos justificado su reciente nacimiento como un género “artístico”, ligado a figuras femeninas de gran prestigio, como Woolf o Mansfield, que contribuyeron a acercarlo a la experiencia “femenina” en su tratamiento de una temática frecuentemente percibida como delicada y doméstica, pero reivindicativa a través de la imitación intencionada. Hemos justificado cómo el relato corto se alza como un género alternativo a la novela, más cercano incluso que ésta a la experiencia femenina. Para ello, hemos seleccionado un aspecto que representa el epítome de la aproximación feminista que aplicaremos al relato corto: la concepción temporal que predomina en este género, frente a la tradicionalmente desarrollada en la novela. Nos referimos a lo que autoras como Kristeva (1986f) han denominado “women’s time”, que nosotros hemos traducido como “temporalidad femenina”, cíclica y



repetitiva, más cercana a la espacialidad que a la linealidad temporal de la novela tradicional, a pesar de que la modernista también cultive este tiempo cíclico. Disponemos, pues, de las herramientas teóricas necesarias para abordar el uso temporal femenino en los relatos de Mansfield, una estrategia que representa una nueva arma de subversión marginal.

### **3. RELATO CORTO Y FEMINISMO EN KATHERINE MANSFIELD**

#### **3.1. La temporalidad femenina: “Prelude” y “At the Bay”**

En sus relatos, Mansfield cultiva sistemáticamente esta “espacialidad temporal”, de tal forma que en ellos predomina el “kairos”, o tiempo cíclico femenino. René Godenne (1991: 107) alude a esta percepción femenina del tiempo cuando percibe que, frente al desarrollo lineal de la novela, esta autora cultiva el instante. Además, tras definir lo que denomina “nouvelle-instant”, término con el que alude a las historias de Mansfield, Godenne asegura que “[o]nce the time is clearly established, the subject of the ‘nouvelle-instant’ is developed around a limited number of daily events that can be labelled as common or even banal” (Ibid.: 109). Ciertamente, cada una de las historias se centra en un momento particular de la existencia del ser humano fuera del tiempo y de la percepción lineal del mismo. Así, por ejemplo, la protagonista en “The Garden-Party” se percató de la dualidad vida-muerte, mientras observa el cadáver de su vecino. A su vez, todas las historias juntas desarrollan algún tipo de verdad universal sobre la vida o nuestra naturaleza humana que se capta en momentos cuando el tiempo parece no existir o, al menos, no importar. En el caso de “The Garden-Party”, la protagonista descubre esa verdad universal, basada en la distinción entre vida y muerte que todos hacemos tarde o temprano. Precisamente, ese punto en el tiempo es lo que menos importa, frente a la captación de esta idea global. Esto hace que las historias se revistan de un carácter universal que trasciende la concepción lineal del tiempo tradicionalmente desarrollada en la novela.

Estos instantes en que nos percatamos de una verdad eterna coexisten con momentos banales de nuestra vida cotidiana, cuando, de repente, somos conscientes de este significado metafísico de nuestra existencia. En el ejemplo que acabamos de explicar, la protagonista descubre una verdad universal durante el transcurso de una fiesta trivial que organiza su familia en un día cualquiera. Esta visión enlaza con los dos aspectos distintivos del tiempo femenino, tal y como los define Kristeva: el carácter cíclico y

repetitivo, pero a la vez transcendental y eterno de esta temporalidad. Hynes (1996: 67), sin embargo, no parece reconocer en Mansfield este reflejo consciente del tiempo femenino, de ahí que critique negativamente sus relatos: “Because of this lack of development in the writer as ‘moral voice’, the collected stories seem monotonous and repetitious and have the final effect of variations on a single immature theme”. Este crítico no comprende que, como afirma New (1997: 72), no se trata de inmadurez o simple repetición, sino de la estrategia cuidadosamente planeada de Mansfield por sacar a la luz la construcción artificial de los roles de género, la constante rutina y el estancamiento a los que se ven sometidas las mujeres bajo el dominio de una sociedad patriarcal.

Con esta intención estratégica, Mansfield imita paródicamente la aceptación de las mujeres tanto de estos roles, como de la noción de un tiempo repetitivo y cíclico habitualmente asociado con ellas que, según veremos, domina en sus relatos. Para demostrarlo, comenzamos estudiando este uso del tiempo en dos de las historias más canónicas de la autora, “Prelude” y “At the Bay”. Posteriormente, matizamos esta temporalidad, centrándonos en los tres grandes tipos de figuras que hemos venido considerando en nuestro trabajo: niños, mujeres y hombres, marginados todos ellos por no seguir el estereotipo del macho autoritario. Además, comulgamos con la idea de Boddy-Greer (1988: 156), que percibe los relatos tempranos de Mansfield como esbozos de lo que serán sus relatos tardíos. En este sentido, a pesar de ser notable la evolución gradual de Mansfield como escritora, su recurrencia temática y estructural muestra cómo se mantuvo fiel a sus principios desde el primer momento, cultivando en su narrativa una evolución cíclica, similar a la de sus protagonistas de ficción. Esta recurrencia temática, junto con la temporalidad femenina *per se* en sus relatos, demostrarán la importancia que tenía para Mansfield esta noción temporal y la marginalidad que suponía.

Para comenzar nuestro estudio de la temporalidad femenina en la obra de Mansfield, hemos escogido los relatos “Prelude” y “At the Bay” por su relevancia dentro de la producción literaria de la autora y porque nos parecen sistematizar la temporalización cíclica femenina con mayor claridad, tanto en niños como en mujeres y hombres. El eje central de ambos relatos es, sin duda, la figura de la mujer, aunque, como veremos, Mansfield también retrata a dos varones, Stanley Burnell y Jonathan Trout, que son completamente opuestos, pero ambos necesarios: el primero para ofrecer el contrapunto de temporalidad masculina; el segundo para demostrar el posible vínculo del varón con la feminidad. Este predominio de mujeres en estos relatos permite considerarlos como “the most conspicuously female” (Parkin Gounelas, 1994: 50), en tanto que la base de los

mismos es mostrar las cuatro etapas en la evolución de la vida de las mujeres, desde la niñez hasta la vejez, a través de los cuatro personajes centrales: Kezia, la niña; Beryl, la joven al borde de la experiencia; Linda, la madre joven; y la señora Fairfield, la abuela superviviente. Esta idea también ha sido propuesta por Stead (1977b: 32) y Blodgett (1983: 105). El resultado final es el reflejo de la evolución cíclica femenina, en consonancia con la temporalización defendida por Kristeva que conduce a la repetición universal de estos ciclos y a la limitación de las mujeres, e incluso de los hombres, en estos círculos viciosos.

La originalidad de la escritora, sin embargo, radica en que, a pesar de defender un tiempo cíclico, parte en ambos relatos de una estructura tradicional que nos recuerda a la novela victoriana y su división lineal en capítulos. Mansfield fragmenta cada una de estas historias en doce secciones que numera de I a XII, como si se tratase de pequeños capítulos dentro de cada relato. Esta estructura, conocida como “the 12-cell structure” o “multi-celular structure” (Angela Smith, 1999: 176), también repetida en “The Garden-Party” y aplicada a relatos que luego dejó inacabados (“Father and the Girls”, “All Serene”, “A Married Man’s Story” y “The Doves’ Nest”), apunta hacia una evolución lineal, pues cada una de estas secciones en números romanos indica una progresión gradual y evolutiva, en consonancia con la percepción lineal del tiempo (o “cronos”). No obstante, en contra de la percepción de autores como Desmond O’Grady (1989: 129) o Stead (1977b: 32-3), que conciben una secuencia lineal o “accretion” en “Prelude” y “At the Bay”, frente a la cíclica de otros relatos que emplean esta división en secciones, como “The Daughters of the Late Colonel”, “Je Ne Parle Pas Français” o “A Married Man’s Story”, nuestra intención es demostrar que, bajo esta apariencia lineal de los dos primeros relatos, subyace todo un mundo cíclico, eterno y repetitivo, que triunfa finalmente sobre la estructura lineal de las historias. Se trata, por tanto, y en palabras de Angela Smith (1999: 196), de “a dream architecture”, con una división aparentemente ordenada y lineal, pero basada en el subconsciente y en el mundo caótico e ilógico de los sueños. A su vez, figuras como Hanson y Gurr (1981: 100) encuentran una diferencia entre “Prelude” y “At the Bay”, concibiendo el primero como más lineal y el segundo más cíclico, ya que los personajes en este último relato terminan aceptando los ciclos de la vida y la muerte. Es cierto, según demostraremos, que “At the Bay” es más explícitamente cíclico, pero ambos desarrollan esta mezcla de apariencia lineal y contenido circular.

En los dos relatos la estructura sigue una clara evolución cronológica. “Prelude” se centra en la mudanza de los Burnell, que parten de la ciudad de Wellington hacia una enorme casa situada a seis millas en el campo. Aunque éste es el acontecimiento central, la importancia del relato gira en torno a la reacción de los diversos miembros de la familia ante este cambio de hogar: las niñas (Isabel, Kezia y Lottie) lo perciben como una aventura; Linda Burnell, la madre, se muestra indiferente y ajena a los lazos familiares; la joven Beryl, hermana de Linda, lo concibe como el fin de su oportunidad para independizarse económicamente de su cuñado a través del matrimonio, pues, aislada en el campo, disminuirán sus posibilidades de encontrar un pretendiente; Stanley Burnell, el marido de Linda, se muestra orgulloso de su adquisición, a pesar del inconveniente de la distancia que ha de recorrer todos los días para ir a trabajar; la abuela Fairfield continúa con su papel materno, sustituyendo a Linda en sus labores domésticas y maternales. “At the Bay” constituye una continuación de “Prelude”, por lo que encontramos a los mismos personajes. Acontece unos meses más tarde, porque Linda ha dado a luz a su primer varón. En esta historia, Mansfield incluye un análisis más exhaustivo de Jonathan Trout y sus hijos (hermano y sobrinos de Stanley, respectivamente); la intención de la autora es mostrar cómo todos sus personajes sucumben finalmente a los cánones sociales, a pesar de albergar sueños de rebeldía en su interior.

Para ilustrar la cronología lineal de ambos relatos, que luego contrastaremos con el carácter cíclico dominante, detallamos brevemente el contenido de cada sección en estas historias, prestando especial atención a las referencias temporales. En “Prelude”, la acción transcurre durante 4 días naturales. El primer día cubre las secciones I a IV; el segundo, V-VII; el tercero, VIII-XI; y el cuarto, la sección XII. Analicemos el contenido de cada sección:

I) Mudanza al atardecer del *primer día*; Isabel y Linda cogen la calesa con todos los bultos de la mudanza mientras que las pequeñas Kezia y Lottie han de quedarse con la vecina por falta de espacio en el carro.

II) Está oscureciendo; Kezia y Lottie visitan su antigua casa minutos antes de que el tendero las conduzca hacia su nueva morada.

III) Trayecto en carro hacia la nueva casa; las niñas contemplan atónitas el paisaje nocturno; llegada a la nueva casa y cena con toda la familia; descubrimos que

Beryl y la criada, Alice, han estado trabajando en la casa todo el día y que Stanley ha regresado de su día en la oficina.

IV) Hora de dormir; se nos presenta a todos los personajes, incluidos los criados Pat y Alice.

V) *Segundo día* al amanecer; sueño de Linda; los niños juegan en el jardín y Stanley abandona la casa para irse a trabajar.

VI) Asistimos a dos conversaciones: la abuela con Beryl en la cocina y Kezia con su madre en el jardín, esta última acerca de la planta del aloe, símbolo central del relato.

VII) Atardecer del segundo día, hora del té; Stanley regresa de la oficina, compra ostras, cerezas y piña en el camino, y conversa íntimamente con Linda; en este pasaje observamos el transcurso desde la última luz del atardecer hasta la salida de la luna; Beryl toca la guitarra y sueña con una aventura amorosa.

VIII) Mañana del *tercer día*; visita de los Trouts, que han venido con su madre en autobús para pasar la tarde jugando con las Burnell.

IX) Escena de decapitación de un pato, que Pat realiza ante el estupor de los niños.

X) Hora del té de la tarde; Alice lo prepara en la cocina y descubrimos su odio por Beryl.

XI) Noche del tercer día; la familia cena el pato que mató Pat; Beryl y Stanley se entretienen jugando, mientras que Linda se mece en el balancín; conversación de Linda y la señora Fairfield mientras pasean a la luz de la luna por el jardín.

XII) Hora de almorzar del *cuarto día*; Beryl escribe una carta a su amiga Nam Pym y se da cuenta de su propia vida de falsedad social, frente a sus verdaderos

deseos interiores, cuando Kezia la avisa de que Stanley ha venido a almorzar con un amigo.

En “At the Bay” encontramos, igualmente, una cronología lineal de acontecimientos, aunque la acción transcurre en un sólo día. A continuación, reproducimos la estructura temporal lineal de este relato:

I) Amanecer en Crecent Bay y descripción del paisaje: mar, ovejas, pastor, perro y gato de los Burnell.

II) Unos minutos más tarde; baño matinal de Stanley y su hermano Jonathan Trout.

III) Más avanzada la mañana; Stanley se marcha a trabajar después de tomar el desayuno y de enfadarse por no encontrar su bastón; sensación de libertad de las mujeres cuando éste abandona la casa.

IV) Después del desayuno; las niñas escalan la colina y observan cómo juegan sus vecinos, los Samuel Joseph; como los odian, prefieren irse a la playa y jugar con sus primos, los Trout.

V) 11 a.m.; baño de las mujeres y los niños de la zona; escena de Beryl y la señora de Harry Kember.

VI) Mientras tanto, Linda se ha quedado sola en casa con su nuevo bebé y muestra su carencia de instinto maternal hacia sus hijos.

VII) Hora de la siesta; descripción de la quietud del paisaje, particularmente de la vida debajo del mar; conversación de Kezia y su abuela sobre la muerte.

VIII) Poco después; Alice visita a la dueña de una tienda, la viuda Stubbs, y ambas mantienen una conversación sobre la liberación que supone para las mujeres la muerte de los hombres.

IX) Atardecer; los niños juegan a las cartas fingiendo ser animales en el lavadero de la casa; con la llegada de la oscuridad, el miedo se apodera de ellos, siendo rescatados por Jonathan Trout.

X) Aún al atardecer; Jonathan encuentra a Linda dando un paseo, y conversa con ella sobre las limitaciones sociales y la imposibilidad final de rebelarse ante ellas.

XI) De noche; Stanley regresa a casa del trabajo arrepentido de su enojo matinal, pero Linda se muestra indiferente y fría.

XII) De noche; Beryl fantasea una vez más sobre un idilio amoroso al tiempo que alguien la espera bajo su ventana. Cuando descubre que es Harry Kember, el marido de su amiga, lo rechaza y se encierra en su habitación.

Esta temporalidad lineal se complementa en ambas historias con referencias directas al reloj patriarcal: en "Prelude" se nos informa que "[t]he clock ticked in the warm air, slow and delicate, like the click of an old woman's knitting needle" (CS: 48); mientras, en "At the Bay", "[i]t was understood that at eleven o'clock the women and the children of the summer colony had the sea to themselves" (Ibid.: 216). En el primer ejemplo, la referencia al reloj se acompaña del envejecimiento que supone la evolución lineal del tiempo, al compararse con una anciana y su rutinaria labor de costura; el segundo ejemplo muestra el poder limitador del patriarcado y su dominio del tiempo cronológico, marcando incluso las acciones que los ciudadanos han de realizar dentro de la agenda impuesta. Sin embargo, mayoritariamente, las referencias temporales son indirectas. Mansfield tan sólo menciona una vez la hora (en el ejemplo de las once de la mañana que acabamos de citar), pero el resto de la veces alude únicamente a las partes del día ("dawn", "morning", "afternoon", "evening", "sunset" o "night"), o a acciones típicamente realizadas en estos momentos (como el desayuno, la cena, el té, etc.), que indican indirectamente la parte de la jornada que está transcurriendo. Con ello, suaviza la referencia directa al tiempo del reloj, acción que finalmente completa cuando descubrimos que los relatos se centran en el tiempo cíclico de los personajes.

En el transcurso de los relatos, Mansfield manifiesta la comunión existente entre todas las mujeres a fin de enfatizar la participación colectiva de todas ellas en esta percepción cíclica del tiempo. Esta hermandad femenina se observa fundamentalmente

en el siguiente pasaje, donde, una vez que Stanley abandona la casa para trabajar, todas las mujeres experimentan un alivio colectivo, si bien ninguna lo expresa abiertamente:

Oh, the relief, the difference it made to have the man out of the house. Their very voices were changed as they called to one another; they sounded warm and loving and as if they shared a secret. Beryl went over to the table. "Have another cup of tea, mother. It's still hot." She wanted, somehow, to celebrate the fact that they could do what they liked now. There was no man to disturb them; the whole perfect day was theirs (Ibid.: 213).

Incluso la figura de la abuela, sometida tradicionalmente al mandato patriarcal, parece disfrutar de esta libertad en silencio ("she felt the same"), al igual que las pequeñas de la casa, "[who] ran into the paddock like chickens let out of a coop", y la sirvienta Alice, que hunde la tetera bajo el agua del fregadero, "as if it too was a man and drowning was too good for them" (Ibid.). En este momento, la hermandad de las mujeres se hace patente, una hermandad que domina los dos relatos, en cuanto que todas ellas permanecen en el ámbito doméstico, mientras que el varón, Stanley, se marcha al terreno social y externo del trabajo. Allí, ajenas al tiempo lineal masculino, se verán obligadas a lidiar con el tiempo cíclico que les pertenece. Además, la hermandad femenina no sólo afecta a las mujeres de la casa, sino que trasciende los límites de la misma, para demostrar su universalidad. Así, la viuda Stubbs reconoce sentirse liberada y más feliz desde la muerte de su esposo (Ibid.: 231).

Igualmente, en varias ocasiones, se sugiere la rebeldía interior de las protagonistas, a través de ciertas figuras retóricas. Por ejemplo, justo al principio de "Prelude", la nueva casa bajo cuyo techo convivirán todas estas mujeres es descrita de la siguiente forma: "The soft white bulk of [the house] lay stretched upon the green garden like a sleeping beast" (Ibid.: 18). La casa, tradicionalmente comparada con los seres humanos que la habitan, posee una apariencia inofensiva ("soft"), pero esconde una agresividad sin límite a punto de ser despertada, como observamos en la mayoría de las protagonistas, a excepción de la abuela, pues ésta pertenece a una generación demasiado antigua para plantearse cualquier tipo de rebeldía. A su vez, en una descripción de la mesa del comedor, se nos informa de la existencia de un jarrón de flores silvestres (Ibid.: 38), que podría simbolizar la naturaleza inconformista de todas estas mujeres obligadas a permanecer "dormidas", como el jarrón apoyado en la tabla de la mesa. Para corroborar la idea de este ciclo femenino dominante en el relato, existe un acto metafórico que simboliza esta idea: la abuela confía la lámpara que porta a Kezia, la nieta más rebelde y visionaria (Ibid.: 18), como si la nueva generación estuviese destinada a portar el secreto



que mantiene unidas a las mujeres, representado por esta luz que pasa de la generación más anciana a la más joven, continuando de este modo el ciclo de la vida.

Para concluir, concretamente en “At the Bay”, la atmósfera del principio del relato se describe como tranquila, estática, incluso rozando el cuento de hadas y la fábula, por lo que sugiere una historia ubicada en un país perdido y desconocido, creando en el público la sensación de estar experimentando un sueño:

Very early morning. The sun was not yet risen, and the whole of Crescent Bay was hidden under a white sea-mist. The big bush-covered hills at the back were smothered. You could not see where they ended and the paddocks and bungalows began. The sandy road was gone and the paddocks and bungalows the other side of it; there were no white dunes covered with reddish grass beyond them; there was nothing to mark which was beach and where was the sea. A heavy dew had fallen. The grass was blue (Ibid.: 205).

La descripción continúa, pero estas líneas con las que comienza “At the Bay” son suficientes para mostrar la difuminación del espacio y el tiempo, y la percepción del paisaje con unos ojos diferentes, observando los objetos que conocemos desde una perspectiva onírica (por ejemplo, la percepción de la hierba como azul). En este momento, a pesar de la referencia al amanecer, la noción del tiempo desaparece. La calma nos invade hasta tal punto que comulgamos con el mar, humanizado como “sleepy” (Ibid.).

A pesar de la galería de personajes que pueblan el relato, el final del mismo es similar al principio: todo vuelve a la calma y a la inacción del tiempo cíclico. Después de que Beryl se concienta de que va a cometer una falta grave, de acuerdo con los preceptos patriarcales, y sale corriendo de vuelta a casa, el relato concluye con las siguientes palabras: “A cloud, small, serene, floated across the moon. In that moment of darkness the sea sounded deep, troubled. Then the cloud sailed away, and the sound of the sea was a vague murmur, as though it waked out of a dark dream. All was still” (Ibid.: 245). Una enorme complejidad se intuye, pues, al igual que al principio del relato, tras toda esa niebla, se sugieren numerosos objetos. La historia presenta una estructura cíclica que envuelve a todos sus personajes y los condena a la inactividad. Mansfield se muestra crítica de esta temporalidad cíclica que no avanza, pero la usa estratégicamente para mostrar la frustración en que el tiempo lineal y las obligaciones del sistema sumen a sus personajes. Por supuesto que este entorno onírico y femenino ofrece una salida a las frustraciones de gente como Linda, Beryl o Jonathan, según veremos; pero, a la vez, Mansfield insiste en su marginalidad y la falta de voz de todas estas personas más allá del ámbito doméstico.

Aclarada ya la importancia del tiempo cíclico en estos relatos, a continuación analizamos con más detalle esta percepción subjetiva del tiempo en los tres tipos de figuras que hemos venido considerando en la tesis: niños, mujeres y hombres. Para ello, nos referimos fundamentalmente a los personajes centrales de “Prelude” y “At the Bay”, pero ilustramos esta temporalidad en otros relatos que nos parecen de vital importancia por su presentación magistral de este “kairos”.

### **3.2. Análisis textual: la temporalidad femenina y tipos de personajes**

#### **3.2.1. Niños**

##### **3.2.1.1. Kezia (“Prelude”/“At the Bay”)**

Cuando Mansfield explica que la temporalidad cíclica puede ser atribuida tanto a mujeres como a niños, ubica a ambos grupos en una misma esfera de marginalidad frente a la figura del hombre autoritario, que representa el poder del sistema dominante y se ciñe a la temporalidad lineal. Nuestra percepción del tiempo infantil como cíclico y “femenino” entronca con la opinión de críticas como Hankin (1983: 202) y Nicoletta Di Ciolla McGowan (1999: 99), que perciben la cronología infantil como psicológica y atemporal. Éste es el caso de Kezia, la niña protagonista de “Prelude” y “At the Bay”. En primer lugar, se nos presenta como una visionaria con una capacidad introspectiva y una actitud de rebeldía social propias de un adulto comprometido, que justificarán su adhesión al “kairos”, o temporalidad femenina, como el espacio que reacciona contra la univocidad y limitación de la cronología masculina. Ya desde el primer momento se sugiere metafóricamente su carácter visionario, cuando ella es la única que percibe a unas “diminutas lechuzas” en el jardín (CS: 23), lo que apunta, por un lado, a su don para ver en la oscuridad frente al resto de los personajes y, por otro, a su asociación con estos animales, que aquí se describen como “tiny”, tan pequeños como ella, de ojos enormes para poder observar lo que los demás no consiguen ver por sí mismos.

Como figura visionaria, Kezia se diferencia del resto de los niños de la historia por su enorme fantasía y rebeldía social. El contraste más evidente con Kezia lo ofrece su hermana mayor, Isabel. Ésta es el claro ejemplo de una niña adoctrinada desde pequeña a seguir los estereotipos de género impuestos por la sociedad sin contradecir el sistema en ningún momento. Así, cuando llega la hora de jugar, Isabel propone los típicos juegos de roles de género, donde ella hace de enfermera y su primo de médico, o donde ella es la madre, el primo es el padre y los demás niños son sus hijos. Kezia se opone radicalmente

a estos estereotipos, afirmando: “I hate playing ladies” (Ibid.: 43). Además, Isabel no se atreve a hacer nada que considere incorrecto, manteniendo siempre su actitud de niña obediente (““Do you think we ought to go?” whispered Isabel. ‘We haven’t asked or anything. Have we?’”; Ibid.: 44). Mientras Kezia prefiere tomarse los cereales distribuyéndolos en el plato como si fuesen un río y comiéndose los bordes del mismo, Isabel se los toma como una persona adulta y le dice a Kezia que “[o]nly babies play with their food” (Ibid.: 211). Otro ejemplo de la fantasía de Kezia lo encontramos cuando le pide a su abuela que sea su “Indian brave” (Ibid.: 21). Esta fantasía de Kezia la observamos también, según veremos, en Linda, su madre, siendo éste un importante punto de unión entre estas dos generaciones de mujeres rebeldes e inconformistas.

En su actitud rebelde, Kezia reacciona contra el sistema patriarcal que fuerza indirectamente a sus miembros a adoptar los roles de género que impone. Dicho acto está representado simbólicamente en el episodio donde los niños bendan las orejas de Snooker, el perro de la familia Burnell. A la par que observamos cómo en esta sección los pequeños están interiorizando los roles de género a través de los juegos, donde las niñas son las enfermeras y los niños los doctores, entendemos cómo en esta acción se está moldeando la naturaleza de los mismos, al igual que la del perro, al que se le está enseñando a través de estos vendajes a mantener sus orejas hacia atrás. Del mismo modo que ocurre con Snooker, la sociedad controla los instintos y la constitución física de los seres humanos. Kezia parece rebelarse, pero pronto nos damos cuenta de que es prácticamente imposible escapar de estas limitaciones, cuando descubrimos que esta niña también participa de ciertos prejuicios de género que ha interiorizado: “She never knew that men wore ear-rings. She was very much surprised” (Ibid.: 47). Sin embargo, Mansfield sugiere que la actitud rebelde de Kezia favorece, al menos, un cambio lento pero seguro del sistema imperante, como ocurre cuando rechaza la figura del carnero, que simboliza el orden patriarcal: “I hate rushing animals like dogs and parrots. I often dream that animals rush at me – even camels – and while they are rushing, their heads swell enormous” (Ibid: 17). En este odio coincide, una vez más, con la madre, marcando, de nuevo, su paralelismo.

Esta rebeldía, que sólo encuentra válvula de escape en el mundo interior femenino representado por la temporalidad cíclica, forma parte de Kezia. La niña manifiesta su rechazo de la cronología lineal patriarcal en varias ocasiones. Mientras visita su antigua casa, observamos su miedo a crecer, al paso del tiempo, al cambio que supone

tener que enfrentarse a madurar, y aceptar los roles sociales y las responsabilidades de los adultos:

As she stood there, the day flickered out and dark came. With the dark crept the wind snuffling and howling. The windows of the empty house shook, a creaking came from the walls and floors, a piece of loose iron on the roof banged forlornly. Kezia was suddenly quite, quite still, with wide open eyes and knees pressed together. She was frightened. She wanted to call Lottie and to go on calling all the while she ran downstairs and out of the house. But IT was just behind her, waiting at the door, at the head of the stairs, at the bottom of the stairs, hiding in the passage, ready to dart out of the back door (Ibid.: 15).

De repente, al entrar en la casa que la vio nacer, la encuentra vacía y solitaria. La oscuridad se apodera del habitáculo, al igual que los sonidos escalofriantes del viento. Ese “IT” alude al paso del tiempo, la madurez, la sensación de responsabilidad y pérdida de la inocencia infantil por la que Kezia irá pasando a lo largo de los relatos. Su capacidad visionaria, con esa referencia a sus enormes ojos abiertos de par en par, es aludida de nuevo para enfatizar que esta niña se está percatando de esta nueva realidad que tiene que aceptar obligatoriamente. Rechaza el tiempo lineal, que supone crecer y morir; tiene miedo a enfrentarse a él y prefiere eludir el tema escapando de la casa.

Más tarde, sin embargo, tendrá una nueva oportunidad de plantarle cara a este tema, cuando, hablando con su abuela, medita sobre la muerte; el terror se vuelve a apoderar de ella (Ibid.: 226-7). En ambos casos, Kezia trasciende la progresión lineal del relato y reflexiona sobre estos temas cíclicos y eternos. Además, en el episodio donde los niños adoptan la personalidad de diversos animales, al que nos referimos al hablar de la influencia de la fábula en los relatos de Mansfield en el capítulo anterior, la autora potencia los elementos de la fábula, bastante frecuentes a lo largo de todo el relato de “At the Bay”, que contribuyen a conceder a la historia un carácter inmanente alejado del continuo dinamismo de la vida social. En este sentido, el tiempo femenino entronca con el infantil, potenciado en los cuentos de hadas y fábulas, donde lo que cuenta son las lecciones morales y universales que se transmiten sin importar el momento histórico o real.

Finalmente, queremos llamar la atención sobre el nombre de la niña, pues nos ayudará a comprender su idiosincrasia. A pesar de ser relativamente común en Gran Bretaña en la primera mitad del siglo XIX, resulta significativo que Mansfield escogiera Kezia para referirse a este personaje. Este nombre procede de la Biblia y alude a una de las hijas de Job (Job 42: 14). Kezia era la segunda hija de las tres que tuvo Job, aparte de los siete varones restantes. En esta comparación, es interesante que, en “Prelude” y “At

the Bay”, Kezia también sea la hija mediana de los Burnell frente a la hermana mayor, Isabel, y Lottie, la pequeña. El suyo es un nombre hebreo que alude a un tipo de árbol procedente de Asia tropical de especias relacionadas con la canela (“cassia tree”). Por un lado sugiere el exotismo de la niña con sus divagaciones y fantasías; por otro, su apego a los sentidos, en este caso al olfato, indicando una fragancia llamativa que la diferencia del resto de los niños. El hecho de que su nombre haga referencia a un tipo de planta encaja con el apego de Linda, la madre de Kezia, al aloe, que le dio el título inicial a “Prelude” y que, como veremos en el estudio de Linda, juega un papel fundamental en el relato. Estas dos figuras centrales están ligadas a algún tipo de planta que proporcionará la clave para entender su mundo interior.

Además, la referencia directa del nombre de la niña a la historia bíblica de Job es de vital importancia. Recordemos que esta historia de la Biblia desarrolla el tema universal de la paciencia y la integridad, a pesar del sufrimiento de incontables catástrofes. Narra el injusto padecer de un patriarca devoto, Job (el santo varón de la paciencia), que ejemplifica cómo la gente buena puede ser objeto de numerosas calamidades. La lección final es que jamás hemos de dudar del poder de Dios. Esta historia nos incita a aceptar devotamente las calamidades que la vida nos pone en el camino sin rebelarnos y venerando siempre el poder superior del Creador. Lo mismo ocurre en “Prelude” y “At the Bay”, donde las protagonistas son seres frustrados y anclados en los valores tradicionales, deseosas por escapar de ellos y realizarse como seres humanos; sin embargo, al final siempre hay una fuerza que las mantiene en su situación presente, por lo que todas ellas acaban mostrando esa paciencia e integridad de Job al aceptar el poder superior del sistema del que no pueden escapar. El nombre de Kezia con todas estas referencias indirectas a la historia de Job es, por tanto, irónico, pues otorga a estas mujeres las cualidades de este personaje, a pesar de que la mayoría de ellas se muestran rebeldes en un mundo interior de temporalidad femenina.

### 3.2.1.2. “*The Child-Who-Was-Tired*”

En esta historia, el eje central vuelve a ser la temporalidad cíclica femenina, pero tratada desde un punto de vista diferente al de historias más tardías y aplicada a la figura infantil, aunque, en último término, Mansfield revela la dicotomía mujeres-tiempo cíclico/hombres-tiempo lineal. “The Child-Who-Was-Tired” es la historia de una niña expósita que trabaja como sirvienta de una brutal familia alemana. A pesar de su corta

edad, sufre la explotación del matrimonio para el que trabaja, encargándose de realizar todo tipo de tareas domésticas y de cuidar de los cuatro hijos de este matrimonio. La crisis del relato se produce cuando el dueño de la casa anuncia que su mujer está esperando otro bebé. La niña, que se encuentra al borde de sus posibilidades, queda atemorizada ante tal noticia. Cuando concluye el día, atrapada en esa presión doméstica de la que no puede escapar, se le ocurre la macabra idea de asfixiar al hijo más pequeño con la almohada de la madre.

Éste es uno de los relatos de Mansfield que ilustra más claramente la temporalidad femenina de Kristeva con sus dos rasgos fundamentales: repetición y eternidad. La estructura del relato está basada en la repetición constante de los mismos motivos, de tal forma que tenemos la impresión de no estar avanzando en la trama y de volver una y otra vez al principio de la historia. Por tanto, domina la percepción de un tiempo cíclico en lugar de lineal y progresivo. El elemento repetitivo más significativo es el sueño que tiene la protagonista con el que comienza el relato: “She was just beginning to walk along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere, and where nobody walked at all” (CS: 743). En este sueño de referencias indefinidas (“a little white road”, “a little road”, “nowhere”, “nobody”), la protagonista se abstrae de la realidad que la rodea, trasladándose a un mundo interior donde el tiempo no existe y no hay principio ni fin, pudiendo este sueño interpretarse como la llegada de la muerte, donde la noción del tiempo se desvanece y vagamos eternamente. Este sueño atemporal con las mismas palabras que se usan en esta primera descripción se repite seis veces a lo largo del relato (Ibid.: 743, 744, 748, 750, 751, 752), lo que resulta llamativo en una historia de tan cortas dimensiones. Como decíamos, produce la impresión de no avanzar linealmente, sino en círculos, volviendo continuamente al mismo sueño repetitivo y obsesivo, que siempre es interrumpido por la cruda realidad de los dueños de la casa al despertar bruscamente a la niña de sus divagaciones. Además, el hecho de que el relato empiece y acabe con el sueño enfatiza esta circularidad temporal y, a pesar de que, como veremos, la cronología lineal también se da en el relato, la impresión dominante es la repetición del tiempo cíclico femenino e infantil, que coincide, a su vez, con el tiempo de los sueños, subjetivo y cíclico, frente al objetivo, histórico y lineal.

La asociación entre esta temporalidad circular y la feminidad queda clara, puesto que uno de los temas centrales del relato es criticar la maternidad excesiva de las “hijas” del sistema patriarcal. Mansfield muestra cómo las mujeres están condenadas a convertirse en simples objetos para la propagación patriarcal y, por tanto, en máquinas

programadas para producir nuevos súbditos que garanticen la supervivencia del sistema. Para ello, dicho papel maternal se percibe como cíclico y repetitivo, hasta tal punto que no se puede frenar y acaba aniquilando a las mujeres. La fertilidad extrema e incontrolada de éstas se observa en la antagonista del relato, la señora de la casa, que tiene cuatro hijos y va camino del quinto, como anuncia su marido (Ibid. 745). Su caso no es el único, pues, cuando la vieja Frau Grathwohl visita a la señora de la casa, le cuenta que una vecina “went on her ‘journey to Rome’ last night, and brought back a daughter” (Ibid.: 750). Las propias mujeres, a pesar de alzarse como siervas obedientes del sistema, se percatan de su explotación por el mismo, como la señora de la casa al afirmar: “My insides are all twisted up with having children too quickly” (Ibid.).

Estos casos revelan la generalización de la maternidad en la sociedad que se describe en el relato, pero la negatividad hacia este tema se desprende más claramente en otros ejemplos. Con respecto a la niña protagonista, el cotilleo entre la señora de la casa y Frau Grathwohl revela que es la hija bastarda de una camarera de la estación de tren, y que ésta fue sorprendida intentando hundir la cabeza de su bebé en un recipiente con agua, razón por la cual la niña es “half silly” (Ibid.). Este comentario denota la reacción de las mujeres ante esta maternidad indeseada e impuesta, que resulta en la violencia de las nuevas generaciones. Así, la niña protagonista ha interiorizado la agresividad de la madre y reacciona contra la maternidad que se le ha impuesto precozmente al tener que cuidar de todos los niños de la casa, por lo que acaba asesinando a uno de ellos, como ya lo intentara su madre con ella. Vemos, por tanto, que no sólo es cíclica la maternidad, sino el rechazo silenciado y silencioso de las mujeres. Esta rebeldía femenina se materializa en el cansancio de la protagonista, que no recibe un nombre propio, sino una paráfrasis que describe su rasgo más significativo, “The Child-Who-Was-Tired”. Se trata de un personaje alegórico que representa a toda una sociedad de mujeres cansadas de desempeñar un rol instrumental. El adjetivo “tired” es uno de los más repetidos a lo largo del texto, siendo uno de los elementos que causan la impresión de repetición y circularidad, junto con la expresión “a great lump ached in her throat and then the tears ran down her face” (Ibid.: 748, 749). Con la repetición de esta expresión y del adjetivo “tired”, Mansfield insiste en el cansancio y la frustración de esta niña en un sistema que le ha robado prematuramente su niñez, para convertirla en una mujer destinada a las labores domésticas y maternas. Aquí encontramos una clara unión entre las figuras infantil y femenina.

Este rechazo de la maternidad también se observa en la constante comparación de los niños con cerdos a lo largo del relato. En algunas ocasiones, son comparados directamente con este animal, o su identificación es sugerida implícitamente por medio del vocabulario empleado. La historia está cargada de referencias porcinas: “*Swine* of a day – *swine*’s life” (Ibid.: 745); “[the children’s] *piggy* clothes!”; “Lena was curled up, her knees under her chin, only a straight, standing-up *pigtail* of hair showing above the bolster” (Ibid.: 746); “Old Frau Grathwohl came in with a fresh piece of *pig*’s flesh” (énfasis añadido; Ibid.: 750). Además, también se les equipara con otros animales, cuando, tras matar al pequeño, la niña lo compara con “a duck with its head off” (Ibid.: 752). Su odio por los niños se observa en la manera cruel de tratarlos y en los adjetivos que utiliza para describirlos (“silly” y “ugly”; Ibid.). La animalización de los bebés coincide con su presentación de los mismos como monstruos y de la maternidad en general como un estado asfixiante para el individuo: “As she sat at supper the Man and the Frau seemed to swell to an immense size as she watched them, and then become smaller than dolls, with little voices that seemed to come from outside the window. Looking at the baby, it suddenly had two heads, and then no head” (Ibid.: 750); “As she walked up and down she saw her great big shadow on the wall like a grown-up person with a grown-up baby. Whatever would it look like when she carried two babies so!” (Ibid.: 751). La primera de estas dos visiones grotescas revela la aparente autoridad del matrimonio frente a la niña; este poder, sin embargo, es ficticio, puesto que el patriarcado utiliza a estas personas como instrumentos para propagar su reinado mediante la maternidad, que aparece presentada como un acto grotesco que produce monstruos en lugar de hijos. La segunda visión insiste en ese lado oscuro de la maternidad, que se hace demasiado grande para las mujeres, puesto que no pueden escapar de ella. Esta imagen sugiere el ciclo de la vida: cómo esta niña está condenada a seguir los pasos de las súbditas del sistema en su labor procreadora, a pesar de odiarla con todas sus fuerzas. Las dimensiones de la maternidad social son inabarcables. Esta imagen negativa de la maternidad contrasta con la forma adecuada de canalizarla, que estudiábamos en el apartado 2.2. del Capítulo IX.

La recurrencia y repetición temporal no sólo se observan en la maternidad, sino también en otros aspectos del relato como, por ejemplo, el ámbito doméstico impuesto a las protagonistas. La historia está plagada de referencias a tareas domésticas que la niña está obligada a desempeñar sin tregua alguna, de tal manera que cualquier progresión lineal se ve interrumpida por la continua repetición de estas labores. Otro aspecto donde



se observa la circularidad limitadora para las mujeres es la figura del patriarca, pues el marido es descrito al principio del relato como “the Man” y “the master” (Ibid.: 744), referencias que se repiten a lo largo de la historia (Ibid.: 745, 750), con las que ésta concluye (Ibid.: 751), y que resumen la historia del dominio masculino unificando las esferas de lo biológico (“the Man”) y lo social (“the master”). Con esta alusión genérica, Mansfield insiste en el poder otorgado al varón desde antaño, algo que se repite también cíclicamente, del mismo modo que estas referencias abren y cierran el relato. A su vez, encontramos este carácter reiterativo en la referencia a la almohada rosa de la señora de la casa al principio de la historia (Ibid.: 744), que finalmente utiliza la niña para asfixiar al bebé (Ibid.: 752). Con ello, además de respetar la estructura cíclica del relato, Mansfield muestra cómo la aparente inofensividad de las mujeres, representada por el color rosa, puede volverse en su contra y producir el efecto contrario de rebeldía. Sin embargo, esta niña no logrará romper el ciclo de la vida, pues tendrá dos opciones: por un lado, aceptar las reglas de la sociedad que la rodea y acceder a la procreación; por otro, como ocurre en el relato, ser encerrada en un psiquiátrico tras rebelarse y cometer el asesinato, siendo tachada de “loca” y proscrita social, en cuyo caso será desterrada para siempre de la sociedad y ésta continuará su curso cíclico sin ella.

Esta circularidad temporal contrasta, no obstante, con algunas referencias al tiempo lineal y objetivo. La niña se pasa la mayor parte del tiempo divagando en relación con su percepción subjetiva del tiempo, ya sea evadiéndose en su sueño repetitivo, ya inmersa en las labores no menos reiterativas de la casa, que conllevan una pérdida de la noción temporal. Entre tanto, el tiempo histórico y masculino es mencionado en algunos intervalos. La primera vez que es aludido (“The clock struck six”; Ibid.: 746), dicha referencia contribuye a devolver a la niña su percepción de la realidad y de sus obligaciones dentro de la sociedad de la que forma parte. La segunda vez que se llama la atención sobre esta temporalidad lineal es la propia niña quien lo hace. Cuando está despertando cruelmente a los niños de su sueño, les dice: “I’ve been calling you this last half-hour” y les ordena: “It’s late, and I’ll tell on you if you don’t get dressed this minute” (Ibid.). Resulta significativo que la protagonista haya estado obviando constantemente el tiempo lineal y, de repente, lo utilice. La explicación es sencilla: Mansfield asocia esta cronología lineal a la autoridad y el despotismo. La niña es la gran víctima de este relato, frente a los victimizadores de sus amos; de hecho, la Frau es descrita como “big” y “giant”, frente a “anyone so small” como la niña (Ibid.: 748).

No obstante, con los pequeños esta joven adquiere una autoridad semejante a la de sus amos con ella, por lo que se convierte en una victimizadora de los bebés (“speaking in a voice of immense authority”; *Ibid.*: 746). Por ello, en estos momentos, recurre al tiempo que le proporciona la autoridad, pero esta concienciación temporal es sólo esporádica, pues la mayoría del tiempo la vemos como víctima de la sociedad. Una nueva referencia temporal aparece cuando se nos dice: “as eight o’clock approached there was the sound of wheels on the road, and presently in came a party of friends to spend the evening” (*Ibid.*: 750). Esta referencia viene a corroborar nuestra asociación del tiempo lineal con la autoridad que veíamos antes y con la proyección social, representada, en este caso, por la fiesta y los amigos que vienen a casa. El tiempo cíclico es, por tanto, el tiempo de la marginalidad y de la introspección.

Para marcar este carácter marginal del tiempo femenino, Mansfield escoge a una proscrita social en toda regla como protagonista del relato. La niña cansada es una bastarda en una sociedad que atribuye una gran importancia al matrimonio y la procreación dentro de esta institución. Su inestabilidad psíquica y supuesto retraso mental son sugeridos en la conversación entre las dos mujeres, como veíamos anteriormente. El público, sin embargo, es consciente de que la niña no es retrasada, sino que, muy al contrario, sabe perfectamente lo que hace. En cualquier caso, nuestra impresión final es que la protagonista tiene un gran desequilibrio mental, presentando así un nuevo valor marginal: la locura atribuida por el sistema a aquellas mujeres que no cumplen las reglas de maternidad y/o pureza. La figura de “la loca del desván”, reivindicada por Gilbert y Gubar (2000), aparece automáticamente y encontramos a una niña cansada de su explotación, obligada a actuar como una mujer y encerrada entre las cuatro paredes de una casa que la asfixia. La dueña sugiere la locura de la pequeña cuando comenta: “She is like an owl. Such children are seldom right in their heads” (*Ibid.*: 751). Paradójicamente, su comentario discriminatorio revela el valor ignorado en la protagonista: su carácter visionario, tradicionalmente asociado con la lechuza y sus enormes ojos, como veíamos en Kezia en el análisis del apartado anterior.

Esta niña se convierte en una asesina, pero indirectamente Mansfield nos increpa para que entendamos las razones por las que comete tal aberración. No la justifica, pero, como en el caso de “The Woman at the Store”, el entorno aniquilador explica la razón de que estas mujeres o niñas acaben recurriendo a la violencia. La protagonista ha sido capaz de ver con sus enormes ojos de lechuza la injusticia que se comete con las figuras marginales (niños y mujeres en esta ocasión) y su rebelión tendrá un precio muy alto: su

locura y destierro de por vida una vez que se descubra su asesinato. Existen otros ejemplos que apuntan a su inestabilidad mental y la agresividad que ha surgido en ella como resultado de su continua explotación. Entre ellos, destacamos su obsesión por la violencia, incluso en seres inertes como las verduras, a las que percibe como “fighting one another” (Ibid.: 748); su descripción de los dueños de la casa, ya comentada anteriormente, como “swell[ing] to an immense size as she watched them, and then becom[ing] smaller than dolls” y del bebé como “suddenly ha[ving] two heads, and then no head” (Ibid.: 750); la presentación de la niña como una psicópata que disfruta con la idea de asesinar a alguien, puesto que justo después de esta descripción asfixia al bebé: “And she suddenly had a beautiful, marvellous idea. She laughed for the first time that day, and clapped her hands” (Ibid.: 751-2).<sup>3</sup>

En esta historia, Mansfield funde los tiempos infantil y femenino. El sueño de la niña cansada adquiere una proyección infantil cuando lo relata como un cuento de hadas al bebé que cuida: “Once upon a time there was a little white road –” (Ibid.: 748). Este comienzo del cuento tradicional revela cómo esta temporalidad del mismo es tan indeterminada, recurrente y cíclica como la temporalidad femenina que venimos analizando. Así, en esta historia observamos uno de los ejemplos más claros de la unión de niños y mujeres en la marginalidad social que ataca Mansfield. Sin embargo, en esta fase tan prematura de su carrera literaria, la autora aún no parece haber descubierto el valor subversivo de la temporalidad femenina e infantil, por lo que enfatiza su negatividad y la muerte de los individuos que optan por seguir dicha percepción temporal. Mansfield muestra cómo los dos aspectos distintivos del tiempo femenino, eternidad y repetición, suponen la aniquilación ulterior de mujeres y niños.

El sueño cíclico del relato, que representa la eternidad de esta temporalidad, no puede ser más apocalíptico: “She was just beginning to walk along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere, and where nobody walked at all” (Ibid.: 743). Sugiere la idea de la muerte, con el color blanco de la palidez asociada con ella y los árboles altos y negros que podrían ser cipreses; el hecho de que el camino no conduzca a ninguna parte indica la falta de escapatoria tanto para mujeres como para niños en un sistema que los marginará eternamente, de tal manera que la única alternativa para escapar es la muerte y, por tanto, renunciar a cualquier tipo de lucha. Matando al bebé, la protagonista parece liberarlo del ciclo en el que se verá envuelto

---

<sup>3</sup> El uso de “beautiful”, “marvellous”, “laughed” y “clapped” denota el lado maquiavélico del personaje.

inevitablemente, pero, a su vez, podríamos interpretar que el final del relato sugiere el suicidio de la niña después de matar a su víctima. Tal vez, consciente de la represalia que le espera, la protagonista prefiere acabar con su vida y sumergirse en ese eterno sueño de la muerte, que al menos la libraría del sufrimiento en el que vive. En ese sentido, su fantasía cíclica sería premonitrice de la muerte de los dos personajes al final de la historia. También podríamos interpretarla como la soledad que espera a la niña por ser una proscrita social (“where nobody walked at all ...”), más proscrita aún después de su acción criminal, pues acabará dando con sus huesos en la cárcel o en un psiquiátrico.

La realidad de mujeres y niños, caracterizada por la explotación doméstica, representa el otro aspecto de la temporalidad femenina: la repetición y la rutina. Aquí, Mansfield no se muestra mucho más optimista. El sufrimiento y cansancio de la niña son evidentes a lo largo del relato y los adjetivos que utiliza para describir la atmósfera doméstica que rodea a la pequeña son oscuros y apocalípticos: “black”, “bruised”, “dull”, “old”, “cold”, “boring” (Ibid.: 745, 748). Estos dos aspectos, sueño (eternidad) y realidad (repetición) no ofrecen ninguna escapatoria para las figuras marginales, que se aferran a esta alternativa, puesto que ni siquiera la muerte reporta una escapatoria decente (“a little road that led to nowhere”). Sin embargo, en esta etapa inicial, Mansfield parece reconocer intuitivamente el poder de los elementos marginales para subvertir sutilmente el canon dominante. Aunque, en apariencia, critica la rebeldía de la niña y adopta el punto de vista de la sociedad que juzga duramente a quienes son diferentes y se apartan de la norma, en el fondo simpatiza con ella, al igual que el público introspectivo, y reconoce su valentía por defender sus derechos, incluso cuando el medio para alcanzar sus objetivos no es el más adecuado. Mansfield parece reconocer ese potencial revolucionario en figuras como la niña cansada o “The Woman at the Store”; lo que se plantea a lo largo de su carrera es la forma adecuada de canalizar esa fuerza. Por tanto, aunque en este relato inicial el tiempo femenino aparece dibujado como aniquilador, en otros relatos posteriores, como “Prelude” y “At the Bay”, reconocerá el lado positivo de esta temporalidad como una alternativa a las restricciones patriarcales.

### **3.2.2. Mujeres**

#### **3.2.2.1. “The Daughters of the Late Colonel”**

Esta historia, analizada con detalle en los apartados 3.2.1. del Capítulo II y 3.2.1.3. del Capítulo III, constituye otro de los ejemplos más representativos en la

narrativa de Mansfield sobre la temporalidad femenina. La autora juega con la dicotomía temporal masculina (lineal) y femenina (cíclica), presentando esta última como una aliada congénita de las mujeres, a pesar de que, como veremos más adelante, los hombres también tienen acceso a ella. Se trata de una temporalización que triunfa en los relatos de Mansfield, pero siempre sugiriendo que la cronología lineal masculina es la que domina en la sociedad, por lo que la cíclica femenina es tan marginal como cualquier valor femenino. En relación con el tiempo femenino de Kristeva, autores como Kleine (1978: 436), Hanson y Gurr (1981: 102) o Parke (1999: 225) reconocen en la narrativa de Mansfield una distinción entre la atemporalidad, asociada con las mujeres, y el tiempo habitual del reloj, asociado con la figura masculina y el control patriarcal, hasta tal punto que los hombres en la ficción de esta autora son descritos como “clock-watchers”, preocupados por el mundo exterior y social, frente al mundo más pasivo de sueños y deseos de las mujeres. Ésta es precisamente la dicotomía que encontramos en el relato que nos ocupa. El tiempo simbólico, o “cronos”, se asocia directamente con la figura del difunto patriarca. Su control dictatorial es indiscutible, como observamos en la continuación de su poder sobre las hijas incluso después de su muerte, así como en el simbolismo de su bastón como cetro y su sombrero como corona.

Su conexión con esta temporalidad lineal e histórica es representada por el reloj de oro que ha dejado al morir. Resulta significativo que ninguna de las dos hijas solicite quedarse con dicho regalo. Las dos proponen cederlo como herencia a su hermano Benny o al hijo de éste, Cyril, ambos claros ejemplos de lo masculino. Aunque inicialmente Josephine sugiere entregar el reloj a Benny al considerarlo “the most suitable present” (CS: 273), más tarde, no obstante, considera que Cyril, el hijo de Benny y nieto del difunto, es el más indicado para recibirlo:

Wasn't it more usual for the only grandson to have the watch? And then dear Cyril was so appreciative and a gold watch means so much to a young man. Benny, in all probability, had quite got out of the habit of watches; men so seldom wore waistcoats in those hot climates. Whereas Cyril in London wore them from year's end to year's end. And it would be so nice for her and Constantia, when he came to tea, to know it was there. “I see you've got on grandfather's watch, Cyril.” It would be somehow so satisfactory (Ibid.: 274).

En principio, los dos varones sucesores del patriarca son los receptores apropiados de esta joya patriarcal. Esta aquiescencia femenina ante tal regalo y el paso del mismo de generación en generación representa el poder del patriarcado y su aceptación incues-

tionable durante siglos. Tan sólo los varones tienen acceso a este poder social, que conduce a la acción, progresión cronológica lineal y contacto con el mundo exterior de la política. Las mujeres, por el contrario, han de conformarse con su función cíclica y reproductora, manteniéndose enclaustradas en el espacio doméstico que se aproxima al carácter espacial del tiempo cíclico, que no avanza linealmente, sino que se mantiene estático, como el ámbito del hogar.

En la última cita resulta significativo el poder, no de cualquier varón, sino de aquéllos que se adaptan a los valores básicos del patriarcado eurocéntrico. A primera vista, Benny parece la figura más adecuada para suceder al difunto en su “reinado”. No obstante, por el hecho de haber abandonado Europa y haberse integrado en la cultura aborigen de Sri Lanka como un ceilanés, se ha desplazado al margen al comulgar con los varones indígenas. Esta marginalidad cultural, junto con su avanzada edad, hacen que el receptor más idóneo sea su hijo, que goza de la juventud y del eurocentrismo que su padre ha perdido (“a gold watch meant so much to a young man”; “Cyril in London wore them from year’s end to year’s end”). No olvidemos que el patriarcado, según veíamos en el análisis de la figura masculina en el apartado 3 del Capítulo IX, va reemplazando del mandato a quienes pierden su vigor y su juventud.

Además, Cyril demuestra tener la misma naturaleza que su abuelo, pues su existencia, como buen caballero londinense, está marcada por la omnipresencia del tiempo lineal del reloj. En una de las visitas a Constantia y Josephine, Cyril anuncia su marcha aludiendo al reloj: “I say, Auntie Con, isn’t your clock a bit slow? I’ve got to meet a man at – at Paddington just after five. I’m afraid I shan’t be able to stay very long with grandfather” (Ibid.: 276). Este comentario indica la obsesión del joven con el tiempo lineal de los compromisos sociales; incluso anticipa el rechazo del sistema hacia los hombres ancianos que han perdido su vitalidad, lo que explica que Cyril invente una excusa para no permanecer mucho tiempo con su abuelo. Frente a esta obsesión masculina por el tiempo lineal, Constantia demuestra una indiferencia total hacia esta cronología.

Tras este comentario del sobrino sobre el retraso del reloj, se nos informa de que “Con was still gazing at the clock. She couldn’t make up her mind if it was fast or slow. It was one or the other, she felt almost certain of that. At any rate, it had been” (Ibid.). Estas palabras denotan cuán absorta está Constantia con respecto al paso del tiempo. Tanto ella como Josephine viven en su propio mundo, caracterizado por la continua rutina, que se muestran incapaces de romper, de ahí que el tiempo pase desapercibido,

hasta tal punto que se ven mayores y solteras, pero más inmaduras que nunca, como cuando eran pequeñas. Intuimos que no se ha producido ninguna evolución en estos personajes, pues su personalidad es tan cíclica como la temporalidad reiterativa en la que viven. Tras recordar este incidente con Cyril, el despiste temporal de Con se agudiza con el siguiente comentario: “I seem to remember last time he came there was some little trouble about the time” (Ibid.: 278), lo cual revela su despreocupación por el reloj y la noción lineal del tiempo. El contraste, por tanto, entre el apego masculino al tiempo lineal, representado por el abuelo y Cyril, y el femenino al tiempo cíclico, representado por las dos hermanas, queda perfectamente marcado.

Otro aspecto significativo en cuanto a la temporalización de este relato es la estructura formal del mismo. Mansfield emplea en esta historia su “12-cell structure”, del mismo modo que hace con relatos como “Prelude” y “At the Bay”. Según veíamos anteriormente, esta estructura nos conduce al engaño, puesto que nos hace esperar una progresión lineal en el relato, semejante al tiempo del “cronos”, cuando lo que finalmente encontramos es el tiempo cíclico, o “kairos” que venimos comentando. Esta estructuración lineal de las secciones numeradas de la I a la XII no es más que un nuevo uso irónico de los moldes masculinos para subvertirlos y mostrar el alcance de la temporalidad cíclica, a la que dota de una relevancia similar a la cronológica al adoptar esta numeración. Esta progresión lineal se ve refutada si analizamos el tratamiento temporal en el relato. En uno de sus manuscritos guardados en la “Alexander Turnbull Library” de Wellington, Gordon (1999) detalla un esquema del desarrollo temporal en este relato de Mansfield que demuestra los continuos saltos de tiempo que pueblan el mismo. Estos saltos nos dan una idea del carácter cíclico de la historia y de cómo esta numeración de las secciones es sólo un aspecto formal, puesto que el relato no evoluciona, sino que se queda estancado en ciclos repetitivos que acaban transmitiendo la rutina de las protagonistas y su eterno estancamiento en el papel de niñas.

La introspección psicológica de las dos protagonistas es el verdadero centro de atención, mientras que la temporalidad masculina queda en segundo orden. Sin embargo, es cierto que intuimos la supremacía del sistema patriarcal sobre estas dos mujeres, que son claramente retratadas como víctimas de la sociedad, a las que se les reconoce momentáneamente, durante el transcurso del relato, la importancia de sus valores femeninos. Aquí es donde entra en juego la ironía dramática y su efecto revulsivo en el público lector; nos percatamos de la limitación de las dos protagonistas, que se aferran al tiempo femenino para continuar los valores promulgados cíclicamente por la sociedad

patriarcal desde antaño. Sin embargo, la autora reivindica en silencio la superación de esta aceptación pasiva del rol repetitivo y eterno femenino y su reutilización con una nueva fuerza subversiva. El efecto concienciador se produce sólo en nosotros/as, durante la lectura del relato y a través de la ignorancia de las protagonistas, que desencadenan, sin saberlo, esta proyección social y extratextual.

### **3.2.2.2. Linda (“Prelude”/“At the Bay”)**

Linda Burnell constituye uno de los ejemplos más evidentes en la narrativa de Mansfield de la mujer que recurre al tiempo femenino con creatividad y espíritu rebelde, mostrando una actitud muy positiva ante este espacio temporal. A lo largo de ambos relatos, Linda aparece constantemente absorta y evadida en su mundo. Frente a las limitaciones de la esfera doméstica y maternal que le impone el sistema patriarcal, este personaje se refugia en su mundo interior, donde la progresión cronológica no existe y se le permite desarrollar una multiplicidad de personalidades que le proporcionan la libertad que tanto anhela. Esta evasión a la dimensión cíclica femenina representa una válvula de escape que le permite seguir afrontando la rutina de su rol femenino con más coraje, puesto que, cuando se siente saturada, desconecta del mundo que le rodea y da rienda suelta a ese espacio interior tan rico. Este personaje muestra una serie de rasgos que apuntan a su evasión del tiempo cronológico masculino y que analizamos a continuación.

En primer lugar, Linda es percibida por quienes la rodean como una mujer misteriosa, distante y hermética, con frecuencia evadida de las situaciones cotidianas y desconectada del tiempo y la realidad. Beryl sugiere el carácter asocial y solitario de Linda y confiesa no tener “the slightest idea” sobre sus pensamientos, describiéndola como “[m]ysterious as ever” (CS.: 31, 56). “Her little air of remoteness” es mencionado en dos ocasiones (Ibid.: 51, 235), así como su preferencia por la oscuridad o una luz tenue (Ibid.: 27, 51). Este gusto por la soledad y la necesidad de tener su propio espacio aparecen en dos ocasiones: por un lado, hasta que su esposo no se marcha de casa, Linda no se relaja (“Linda did not rest again until the final slam of the front door told her that Stanley was really gone”; Ibid.: 26); por otro, observamos claramente su disfrute de la soledad cuando leemos: “It was very pleasant to know that all these bungalows were empty, that everybody was down on the beach, out of sight, out of hearing. She had the garden to herself; she was alone” (Ibid.: 221). En estos momentos, pierde la noción del



tiempo y puede examinarse a sí misma, con todos sus deseos y aspiraciones, incluso cuando sabe que éstas tal vez no se verán nunca realizadas.

Esta apariencia de distanciamiento y hermetismo contrasta, sin embargo, con la riqueza interior de esta mujer. Mientras que la gente sólo ve en ella esta máscara impenetrable, todos estos momentos en que, como público lector, accedemos a sus pensamientos más íntimos nos hacen pensar que el mundo interior femenino está preñado de posibilidades. Así, encontramos el contraste entre la aparente superficialidad de Linda y su compleja interioridad en afirmaciones como la siguiente: “Her faint far-away voice seemed to come from a deep well” (Ibid.: 23), donde intuimos que su voz, distante y desfallecida, esconde tras de sí todo un mundo por explorar. Mansfield, además, sugiere que Linda y su interior están muy por encima del patriarcado dictatorial que la rodea. Percibimos a este personaje como aquél que ocupa una posición “superior”, particularmente con respecto a su marido, el prototipo de patriarca, y de su hermana, una mujer más apegada que Linda a los estereotipos de género: “She lay on the white tumbled bed and watched [Stanley] as if from the clouds” (Ibid.: 25); “How remote [Stanley and Beryl] looked, those two, from where Linda sat and rocked” (Ibid.: 51). Precisamente, en esta última escena, a Linda se la presenta moviéndose mecánicamente en una mecedora. Tres veces se repite el verbo “mecer”: “Linda lay in a *rocking-chair*, her arms above her head, *rocking* to and fro”; “How remote they looked, those two, from where Linda sat and *rocked*” (Ibid. 51; énfasis añadido). Resulta significativo que, en el transcurso de apenas unas líneas, se repita la alusión a esta acción repetitiva, sistemática y cíclica. Mientras su marido y su hermana juegan, ella realiza una acción dentro de la rutina que se espera de ella, como mujer, sentada en una mecedora dentro del ámbito doméstico. No obstante, esta acción rutinaria trasciende el ámbito patriarcal y su cronología lineal, permitiéndole abstraerse a su mundo femenino donde se pierde en sus divagaciones.

En este sentido, otro rasgo que caracteriza a Linda es su rechazo del hogar y la maternidad, ambos valores asociados directamente con las mujeres. Su rebeldía contra las cuatro paredes de la casa se observa nada más comenzar “Prelude”, cuando su voz se describe como “trembling with fatigue and excitement” y muestra “a strange little laugh [...], her lips trembling with laughter”, por su abandono de aquella casa que la ha tenido enclaustrada durante años, a pesar de que se dirige hacia una nueva “prisión”; además, deja translucir una indiferencia total por los utensilios del hogar que, se “supone”, han de llevarse (Ibid.: 11). Más evidente es el pasaje donde sueña con escapar de casa, sin ni

siquiera despedirse: “Looking at them she wished that she was going away from this house, too. And she saw herself driving away from them all in a little buggy, driving away from everybody and not even waving” (Ibid.: 25). El adverbio “away” es continuamente repetido, indicando el deseo que tiene Linda de escapar de las limitaciones domésticas, no sólo de la primera casa que han abandonado, sino también de la nueva, como indica el adverbio “too”.

Lo mismo se puede decir de su papel como madre. Linda muestra una carencia completa de instinto maternal. En numerosas ocasiones a lo largo de ambos relatos, esta mujer demuestra una indiferencia total por sus hijos que encomienda al cuidado de la abuela, la señora Fairfield: “‘Are those the children?’ But Linda did not really care; she did not even open her eyes to see” (Ibid.: 19); “I wish you [i.e. Linda] would go into the garden and give an eye to your children; but that I know you will not do” (Ibid.: 32); “She was broken, made weak, her courage was gone, through child-bearing. And what made it doubly hard to bear was, she did not love her children. It was useless pretending” (Ibid.: 223). Este último comentario es bastante revelador, porque, aparte de reconocer abiertamente la despreocupación por sus hijos, indica la razón por la que tiene aversión a la maternidad: la rapidez con que acontece, pues se considera como una obligación de la mujer dentro del sistema patriarcal. Por esta razón, confiesa su odio hacia Stanley, su marido, a quien ama, pero también odia, a pesar de que éste no se lo imagine. Justo al expresar este odio, comprendemos la razón que lleva a Linda a sentir esta aversión por su marido: “What am I guarding myself for so preciously? I shall go on having children and Stanley will go on making money and the children and the gardens will grow bigger and bigger, with whole fleets of aloe in them for me to choose from” (Ibid.: 54). Stanley, como pilar representativo del varón patriarcal, es quien la conduce a seguir procreando y construyendo casas y jardines donde enclaustrarla. Por ello, odia los papeles en los que se ha encasillado a las mujeres, el doméstico y el maternal, que cede a la señora Fairfield. Encomienda a ésta el cuidado de sus hijos (Ibid.: 12, 19) y la realización de tareas domésticas, hasta tal punto que la señora Fairfield se conoce cada recoveco de la casa y es identificada por Linda con la cocina, el ámbito tradicionalmente concedido a la mujer (Ibid.: 29-30).

Otro aspecto que aleja a Linda de la cronología patriarcal es su fantasía. A pesar de su aspecto serio y distante, en su interior es como su hija Kezia, continuamente fantaseando y estableciendo comparaciones originales e imaginativas más propias de una mente infantil que de una mujer madura. Al principio de “Prelude”, cuando están rea-

lizando la mudanza, observa unas sillas y mesas que están patas arriba, ocurriéndosele el siguiente comentario: “How absurd they looked! Either they ought to be the other way up, or Lottie and Kezia ought to stand on their heads, too” (Ibid.: 11-12). Por un lado, este comentario denota, una vez más, su falta de instinto maternal, puesto que trata a sus hijas como meros objetos al equipararlas a las sillas y las mesas, pero, por otro, muestra su fantasía desmesurada y su sentido del humor, oculto tras su apariencia inexcrutable. En otra ocasión, descubrimos que Linda fantasea habitualmente sobre pequeñas cosas que cobran vida. Tras afirmar que una amapola que ha dibujado en el aire con el dedo se ha hecho real, se nos dice:

Things had a habit of coming alive like that. Not only large substantial things like furniture but curtains and the patterns of stuffs and the fringes of quilts and cushions. How often she had seen the tassel fringe of her quilt change into a funny procession of dancers with priests attending (Ibid.: 27).

Esta mujer añade: “How often the medicine bottles had turned into a row of little men with brown top-hats on; and the washstand jug had a way of sitting in the basin like a fat bird in a round nest” (Ibid.). Este derroche de fantasía en Linda no es algo esporádico, sino frecuente, lo que la conecta con la visionaria Kezia que, según veíamos antes, sueña constantemente con su mente de niña. Mansfield vuelve a asociar el tiempo cíclico femenino y el infantil, pues ambos se muestran ajenos a la cronología lineal del patriarcado y dan rienda suelta a la imaginación y a la libertad.

Estrechamente relacionada con este rasgo de Linda, encontramos su tendencia a soñar, tanto dormida como despierta, lo que comulga con su temporalidad femenina, cíclica y subconsciente. En una ocasión se nos dice que “Linda Burnell dreamed the morning away” (Ibid.: 220). A estas alturas, tras haber comentado sus continuas fantasías, no nos extraña que esta mujer pase la mayor parte del tiempo “soñando”. En los dos relatos, Linda se ve sometida fundamentalmente a dos sueños: uno involuntario y otro voluntario. El primero es más una pesadilla:

She was walking with her father through a green paddock sprinkled with daisies. Suddenly he bent down and parted the grasses and showed her a tiny ball of fluff just at her feet. “Oh, papa, the darling.” She made a cup of her hands and caught the tiny bird and stroked its head with her finger. It was quite tame. But a funny thing happened. As she stroked it began to swell, it ruffled and pouched, it grew bigger and bigger and its round eyes seemed to smile knowingly at her. Now her arms were hardly wide enough to hold it and she dropped it into her apron. It had become a baby with a big naked head and a gaping bird-mouth, opening and shutting. Her father broke into a loud chattering laugh

and she woke to see Burnell standing by the windows rattling the Venetian blind up to the very top (Ibid.: 24).

El proceso de conversión del pájaro en un bebé nos recuerda al acto sexual que conduce a la procreación: la excitación sexual del varón y el embarazo de la joven tras el acto. La referencia al delantal nos lleva a pensar directamente en el papel doméstico de la mujer, unido estrechamente a la maternidad. Todo este acto es descrito de forma grotesca para enfatizar el rechazo de Linda hacia este papel, a la par que se revela cómo los componentes del patriarcado sustentan este proceso aniquilador para las mujeres. De este modo, el padre de Linda se ríe a carcajadas tras el acto de procreación, simbolizando al sistema patriarcal; al despertar, Linda se encuentra a su marido como la continuación de este sistema machista que está alzando las persianas para que entre la luz, e impedir que Linda se refugie en su mundo idílico y oscuro.

Esta pesadilla involuntaria contrasta con otro sueño voluntario que tiene Linda. En él vuelve a aparecer la figura de su padre cuando vivían en Tasmania. Éste le promete que los dos escaparán a un lugar exótico cuando sean mayores; por ejemplo, China. Resulta significativo que, al proponer este sueño, el padre se refiera a él y a su hija como “[t]wo boys together”, considerando que esta posibilidad de ver mundo sólo le corresponde a los hombres. No obstante, el sueño desemboca en pesadilla cuando el padre apunta al pretendiente de Linda y le dice a ésta que tendrá que casarse con Stanley Burnell. Es entonces cuando despierta para darse cuenta de la realidad de su matrimonio y el enclaustramiento que supone, describiendo su situación con Stanley de la siguiente forma:

There were glimpses, moments, breathing spaces of calm, but all the rest of the time it was like living in a house that couldn't be cured of the habit of catching fire, or a ship that got wrecked every day. And it was always Stanley who was in the thick of the danger. Her whole time was spent in rescuing him, and restoring him, and calming him down, and listening to his story. And what was left of her time was spent in the dread of having children (Ibid.: 222).

Una vez más, su sueño y su mundo interior femenino han sido corrompidos por los valores patriarcales que Linda, a pesar de su rebeldía, ha interiorizado poco a poco a lo largo de su vida y que afloran en el subconsciente, como en el sueño del pájaro. De repente, despierta de su letargo en el tiempo femenino para percatarse del tiempo real que reproduce las mismas pautas de su mundo, en tanto que la temporalidad es cíclica y

repetitiva para las mujeres, condenadas a velar por sus maridos e hijos, y privadas de *su* tiempo lineal, por lo que sólo les queda la alternativa de recurrir, como hace Linda, al imaginario femenino. Aquí apreciamos con claridad la distinción entre la eternidad y repetición positivas del tiempo femenino y la negatividad de estos valores dentro del tiempo masculino y cronológico.

Toda esta divagación de Linda por su mundo interior pone de relieve la complejidad y multiplicidad del mismo, en consonancia con la idea del “chora” defendida por Kristeva como ese espacio heterogéneo y caótico donde tienen cabida todas las posibilidades inmaterializadas de las mujeres, un espacio ecléctico y polivalente. Sin embargo, Mansfield también se quiere hacer eco de la dificultad que supone para éstas afrontar esa multiplicidad del ser, especialmente en una sociedad que potencia la asimilación de roles de género. Aquellas mujeres que son capaces de plantearse esa multiplicidad de su personalidad que les proporciona una mayor sensación de libertad se sienten culpables ante esta acción “rebelde”. Éste es el caso de Linda que, como hemos visto, a pesar de su espíritu guerrero, no deja de albergar en su interior valores patriarcales asimilados en forma de prejuicios contra sí misma.

En un pasaje hace referencia a multitud de pájaros, que podrían simbolizar su deseo de libertad. Al contrario de lo que cabría esperar, su actitud hacia ellos es negativa; los percibe como miembros de una sociedad secreta que no dejan de reirse maliciosamente entre ellos y que la persiguen silenciosamente en sus labores diarias, de tal forma que “she could hardly escape from them” (Ibid.: 27) y, en una ocasión, “THEY saw how she turned her head away as she passed the mirror” (Ibid.: 28). Esta última afirmación nos proporciona la pista de que estos pájaros son parte de sí misma, de esa multiplicidad que forma parte de su complejo ser que no se atreve a aceptar. Esto explica por qué no quiere mirarse en el espejo, por el miedo de encontrar todas esas partes de sí misma que no quiere reconocer. Más adelante, en una escena nocturna donde está a punto de descubrir su ser oscuro, muestra una vez más su miedo: “she felt as though the moon had risen – that she was being strangely discovered in a flood of cold light. She shivered; she came away from the window and sat down upon the box ottoman beside Stanley” (Ibid.: 38-9). El verbo “discovered” apunta a este descubrimiento que está a punto de hacer sobre su complejidad como mujer, silenciada por el sistema patriarcal. No obstante, tal descubrimiento la aterrera, porque supone romper demasiados moldes, de ahí que se aparte de la ventana, símbolo de libertad, y se siente al lado de su marido, que simboliza la seguridad del hogar.

Para concluir con el análisis de Linda, hemos de estudiar con detalle la referencia a la planta del aloe que dio título a la primera versión de “Prelude” y que, en nuestra opinión, simboliza la temporalidad femenina de Linda. En primer lugar, sin embargo, hemos de aclarar que la planta descrita en “Prelude”, que Mansfield denomina “aloe”, es en realidad un ágave.<sup>4</sup> Prestemos atención a la descripción del ágave en el relato:

But on her way back to the house she came to that island that lay in the middle of the drive, dividing the drive into two arms that met in front of the house. The island was made of grass banked up high. Nothing grew on the top except one huge plant with thick, grey-green, thorny leaves, and out of the middle there sprang up a tall stout stem. Some of the leaves of the plant were so old that they curled up in the air no longer; they turned back, they were split and broken; some of them lay flat and withered on the ground [...]. Linda looked up at the fat swelling plant with its cruel leaves and fleshy stem. High above them, as though becalmed in the air, and yet holding so fast to the earth it grew from, it might have had claws instead of roots. The curving leaves seemed to be hiding something; the blind stem cut into the air as if no wind could ever shake it (Ibid.: 34).

Está ubicado en mitad del camino, justo en su ramificación en dos, coincidiendo con la dicotomía que tortura a Linda, debatida entre el rol femenino que se le ha adjudicado y su deseo de libertad y refugio en el mundo interior femenino. La aparente vejez de la planta indica la posición tradicional de las mujeres en la sociedad, condenadas a aguantar estoicamente los roles que se les imponen, incluso cuando el precio que han de pagar es su desgarramiento interior y su marchitamiento (“split”, “broken”, “flat”, “withered”).

Por otro lado, la agresividad de la planta (“cruel leaves”, “claws instead of roots”) podría indicar la apariencia dura de mujeres como Linda que, para sobrevivir en la rutina patriarcal, han de adoptar esta máscara de dureza e inaccesibilidad con el fin de proteger sus sueños y su espacio interior, a pesar de que, por dentro, sean frágiles como el algodón. También esta planta apunta a la sensualidad de Linda (“fleshy stem”) que, como la raíz, está oculta, aún no materializada. No obstante, el gran detalle clave es la referencia a su florecimiento cada cien años. Por supuesto que se trata de una leyenda,

---

<sup>4</sup> La descripción que Mansfield hace de esta planta coincide con la definición que ofrece de ella el diccionario Collins. Este último define el ágave, también denominado “century plant” o “American aloe”, como “having large greyish leaves and greenish flowers on a tall fleshy stalk. It blooms only once in 10 to 30 years and was formerly thought to flower once in a century” (2000: 262). La descripción de Mansfield en “Prelude”, cuando narra el encuentro de Kezia y Linda con la planta, apunta a que se está hablando de un ágave, y no de un aloe (ver la descripción de la planta, que reproducimos en el texto, justo después de esta nota). Automáticamente después, Linda especifica que es un aloe y que florece “[o]nce every hundred years” (CS: 34). La descripción es inequívoca: se trata de un ágave y, tal vez porque también se le puede llamar “aloe americano”, Mansfield lo denomina simplemente “aloe”, cuando esta última planta florece más a menudo, procede de África y cuenta con una larga tradición de uso medicinal desde las culturas griega y romana. En consonancia con esta tradición del aloe, Mansfield podría haberla concebido como la planta que ofrece la cura para la enfermedad de Linda, pues simboliza el escapismo de este personaje.

pero, en cualquier caso, la reproducción de esta planta es muy tardía (cada 30 ó 40 años). En este sentido, como apunta Angela Smith (1999: 98), Linda envidia la infertilidad de la planta, frente a su constante labor reproductiva y su odio del papel maternal. Además, éste es el tipo de fertilidad que desea Linda: florecer así, una sólo vez en la vida, porque cuando el ágave florece, automáticamente muere, dejando tras de sí una semilla de rebeldía. De hecho, la señora Fairfield aclara que el ágave va a florecer el año en que la historia acontece (Ibid.: 52), al igual que Linda.

Diferenciamos, pues, estos dos tipos de florecimiento: el patriarcal, al que están condenadas todas las mujeres de la ficción de Mansfield, demasiado frecuente y destinado a la procreación y al mantenimiento del orden social; y el florecimiento dentro del tiempo femenino, que conlleva la expresión de la rebeldía de la mujer, su riqueza interior y sus infinitas posibilidades, florecimiento que demanda la muerte de la mujer, no necesariamente real, sino simbólica, en tanto que el sistema la rechaza por rebelde. En este último caso, a pesar de que muera, deja tras de sí unas semillas, como el ágave, que en este relato son metafóricas, pues las deja en el público lector que, a través de su sacrificio, descubrimos la injusticia del sistema y nos planteamos algún tipo de acción social. El logro de Mansfield es dar el primer paso, que tendremos que continuar en nuestro entorno social más inmediato.

En el caso de Linda, ésta no muere, porque realmente no llega a expresar su mundo interior. Sin embargo, sí que logra hacerlo ante nuestros ojos, puesto que tenemos acceso a sus pensamientos. Su muerte, por tanto, será la condena a vivir una vida castrada por el sistema, a pesar de sus continuas escapadas al tiempo femenino. Esta temporalidad femenina también está representada por el ágave, que sólo florece una vez cada cien años. Además, si consideramos que esta planta es percibida a menudo como invasora, pues se extiende con mucha facilidad y puede cubrir todo el suelo, la intención de Mansfield es apuntar hacia la dirección del cambio que necesitan las mujeres, de tal manera que, si se continúa su labor rebelde, el efecto será universal, como la propagación de esta planta. La propia Linda percibe su florecimiento como baldío. Así, hablando de las flores, dice: “as soon as they flowered, they fell and were scattered [...]. Why, then, flower at all? Who takes the trouble – or the joy – to make all these things that are wasted, wasted .... It was uncanny” (Ibid.: 221). No obstante, aquí es donde vemos más allá que Linda, pues percibimos que su sacrificio no es estéril, sino que está dejando en quienes leemos la historia un efecto duradero: esas semillas metafóricas de las que hablábamos.

En este sentido, en el relato se deja claro que el ágave se asocia con la eternidad de la temporalidad femenina. Por un lado, esta planta simboliza la libertad que experimenta Linda en su mundo interior: “the high grassy bank on which the aloe rested rose up like a wave, and the aloe seemed to ride upon it like a ship with the oars lifted. Bright moonlight hung upon the lifted oars like water, and on the green wave glittered the dew” (Ibid.: 52-3). En este fragmento, el símbolo del ágave coexiste con otros tradicionalmente ligados a la figura femenina, como la luna y el mar. Estos dos símbolos se asocian con el ciclo femenino: la luna, con su ciclo de 28 días y con el período menstrual femenino, y el mar con el movimiento cíclico y repetitivo de las olas (“wave” se repite dos veces en este pequeño fragmento). Linda utiliza esta imagen para soñar, una vez más, que escapa de su entorno en aquel barco que porta sus deseos y que la conduce hacia la eternidad, hacia un mundo donde no cuenta el tiempo:

She dreamed that she was caught up out of the cold water into the ship with the lifted oars and the budding mast [...]. They rowed far away over the top of the garden trees, the paddocks and the dark bush beyond. Ah, she heard herself cry: “Faster! Faster!” to those who were rowing (Ibid.: 53).

El ágave que ha propiciado esta comparación simboliza, tras su apariencia dura e inaccesible, este escapismo hacia mundos desconocidos, representando, finalmente, la eternidad del tiempo femenino: “I like that aloe. I like it more than anything here. And I am sure I shall remember it long after I’ve forgotten all the other things” (Ibid.). En estas palabras de Linda observamos su estrecha unión con esta planta y la eternidad que supone. Además, Mansfield generaliza este espacio interior como una potencialidad para todas las mujeres, cuando, en el pasaje del aloe, apunta una vez más hacia la hermandad secreta que existe entre las mujeres: “she spoke to her mother with the special voice that women use at night to each other as though they spoke in their sleep or from some hollow cave” (Ibid.).

### **3.2.2.3. Beryl (“Prelude”/“At the Bay”)**

Frente a Linda, que representa el lado positivo de la temporalidad femenina, encontramos a su hermana Beryl, que ocupa una posición intermedia entre el optimismo de la primera y el pesimismo de las hijas del coronel que analizábamos anteriormente. Al igual que su hermana, Beryl se refugia en su mundo interior femenino. No obstante, su



feminidad se diferencia notablemente de la de Linda. Mientras que el escapismo de ésta tiende hacia la búsqueda de sus propios instintos y su autorrealización como mujer, el de Beryl es un pseudo-escapismo, porque abandona su entorno limitador para refugiarse en la típica posición romántica elaborada por el patriarcado para las mujeres. En la realidad, Beryl depende de su cuñado para subsistir económicamente; en su mundo idílico no se independiza, sino que se pone al servicio de otra figura masculina, un marido, para alcanzar su supuesta independencia económica; decimos “supuesta”, porque finalmente depende de otro hombre para vivir. Siguiendo con su línea paródica de la novela sentimental, que estudiábamos con detalle en el Capítulo V, Mansfield propone dos actitudes ante la temporalidad y el espacio femeninos: una positiva, cuando las mujeres son conscientes de que han sido privadas de su libertad y luchan por alcanzarla, rebelándose contra los cánones patriarcales, posición representada por Linda; otra negativa, cuando éstas se dejan llevar por los roles que el sistema ha creado para ellas, siendo uno de los más peligrosos el de la mujer dependiente de un marido, transmitido por las novelas sentimentales. Este último es el que se ilustra a través de Beryl; sin embargo, a pesar de buscar desesperadamente un marido, tiene momentos de lucidez, donde se percata de su deseo de liberación más allá de la figura del hombre.

En “Prelude” y “At the Bay”, Beryl está constantemente soñando con el típico encuentro romántico entre dos amantes que conduce al matrimonio. Se muestra obsesionada con la idea de encontrar un marido que la salve de su dependencia económica de Stanley, como demuestra con su tristeza por irse a vivir al campo, donde no podrá conocer a posibles pretendientes, y con la idea obsesiva de que los amigos de Stanley no son adecuados para ella (Ibid.: 31, 56). A lo largo de los dos relatos, se producen tres escenas donde Beryl fantasea sobre un encuentro romántico con un apuesto caballero. El primero acontece en la sección IV de “Prelude”, donde describe la presencia de un hombre que la espera escondido en la oscuridad del jardín. Esta situación la conduce a soñar con una situación que parece extraída de una novela sentimental clásica: “A young man, immensely rich, has just arrived from England. He meets her [Beryl] quite by chance .... The new governor is unmarried .... There is a ball at Government house .... Who is that exquisite creature in *eau-de-nil* satin? Beryl Fairfield” (Ibid.: 22). Estas palabras denotan la mentalidad impuesta a las jóvenes de aquella época sobre la importancia de adquirir una posición social mediante el matrimonio y el dinero. La escena del esposo sugiere, igualmente, la interiorización de las novelas románticas por parte de Beryl, por lo que el pastiche de este género vuelve a aparecer. Beryl desea su libertad

económica (“there came the old thought, the cruel thought – ah, if only she had money of her own”; *Ibid.*), pero resulta cómico que busque esta liberación atándose a un marido. Al referirse a estos pensamientos como “old” y “cruel”, reconoce el peso de la sociedad y la existencia de estos valores desde antaño.

El segundo sueño romántico de Beryl se produce cuando está tocando la guitarra y cantando una canción de amor. Una vez más, vuelve a referirse al exterior de la casa, como si fuera estuviese la oportunidad de encontrar ese marido que tanto anhela. Sistemáticamente, se repiten motivos de la novela sentimental: la música y las canciones de amor, la escena junto al fuego, y la belleza de Beryl y la luna. No obstante, una vez más, la cruda realidad destruye este sueño, puesto que, en lugar de encontrar al ansiado amante, se encuentra con Alice, la criada, que entra dando un portazo en la puerta y rompe, así, la atmósfera romántica (*Ibid.*: 39). Finalmente, el tercer sueño tiene lugar al final de “At the Bay”. Una vez más acontece por la noche, que Beryl considera como “a new, wonderful, far more thrilling and exciting world than the daylight one” (*Ibid.*: 241). Su interiorización del amante romántico que la salva de su vida cotidiana se hace patente cuando leemos: “She wanted a lover. ‘Take me away from all these other people, my love. Let us go far away. Let us love our life, all new, all ours, from the very beginning. Let us make our fire. Let us sit down to eat together. Let us have long talks at night’” (*Ibid.*: 242). En estas palabras detectamos la imagen idílica del amor, creada por las novelas que Mansfield parodia, pues sabemos que todos estos deseos desembocarán en la dura realidad: la obligatoria dependencia femenina del varón en el sistema patriarcal. No se trata, pues, de una nueva vida, ni habrá largas conversaciones nocturnas. Todo este idealismo no es más que una tapadera para atraer a las mujeres a continuar su labor procreadora dentro del patriarcado. La idea del matrimonio está tan afianzada en sus mentes que Beryl se irrita al pensar: “It wasn’t possible to think that Beryl Fairfield never married, that lovely, fascinating girl” (*Ibid.*: 243).

En esta última escena, Beryl vuelve a soñar con un hombre que la espera fuera de su casa, en el jardín. Esta vez su sueño se hará realidad; hay un hombre de verdad esperándola, pero cuando descubre que es Harry Kember, el esposo de su amiga, su rostro cambia y la descripción de este personaje se impregna de negatividad:

His smile was something she’d never seen before. Was he drunk? That bright, blind, terrifying smile froze her with horror. What was she doing? How had she got here? The stern garden asked her as the gate pushed open, and quick as a cat Harry Kember came through and snatched her to him (*Ibid.*: 244).

Percibe a Kember como un depredador con dobles intenciones. La realidad vuelve a propinar una bofetada a Beryl, pues, si se deja llevar por sus deseos, cometerá un acto de lujuria severamente castigado por el patriarcado. La joven se comporta como una niña obediente y sale corriendo hacia su habitación, abandonando a Kember, que tan sólo busca en ella satisfacer sus instintos, frente al sagrado acto del matrimonio que Beryl anhela.

En el caso de este personaje, Mansfield sugiere que el mundo interno femenino ha sido corrompido por el valor patriarcal del matrimonio, de ahí que su descripción de la simbología femenina esté cargada de tintes negativos: “now she was here she was terrified and it seemed to her everything was different. The moonlight stared and glittered; the shadows were like bars of iron. Her hand was taken” (Ibid.). Esta descripción de la noche y su alianza con la feminidad muestra un aire de traición ante los ojos de Beryl, que sugiere el aprisionamiento de las mujeres en su propio mundo, cuando éstas aceptan ciegamente los valores femeninos manufacturados por el sistema patriarcal, como el matrimonio y el idilio romántico como primer paso hacia este acto sagrado. Con ello, Mansfield saca a la luz la parte oscura de la temporalidad femenina: en su lado positivo, las mujeres se abstraen de la cronología patriarcal con intenciones subversivas; en su lado negativo, éstas se limitan a acogerse a los dictados de los valores creados para ellas y se ciegan, hasta caer en las garras del patriarcado cuando despiertan de ese sueño engañoso.

No obstante, encontramos en Beryl ciertos indicios que apuntan a una rebeldía incipiente. A pesar de estar soñando constantemente con estos idilios amorosos del romance, hay momentos en los que se percata de la limitación femenina que se da cuando las mujeres aceptan el papel doméstico y maternal. Así, hablando de la nueva casa, afirma: “‘One may as well rot here as anyone else,’ she muttered savagely, digging the stiff brass safety-pins into the red serge curtains” (Ibid.). Estas palabras denotan su ira ante el enclaustramiento doméstico femenino, de ahí el adverbio “savagely” y su acción violenta de clavar los alfileres en las cortinas, que conduce a una animalización del personaje, revelando, de este modo, su parte rebelde. En esta misma línea, se considera “enterrada” en su nueva casa, e incluso piensa que esta palabra no define su situación, que es todavía peor (Ibid.: 55). Su deseo de escapar se desprende de los “miles de pájaros” que observa (Ibid.: 48), lo cual indica sus ansias de volar. Además, su naturaleza salvaje se hace más evidente en la comparación de su cabello con “a long snake” (Ibid.: 58), frente a la imagen pura y comedida que espera de ella la sociedad y

con la que es amarrada fuertemente al sistema, que observamos unas líneas antes: “There stood a *slim* girl in *white* – a *white* serge skirt, a *white* silk blouse, and a leather belt drawn in *very tightly* at her *tiny* waist” (énfasis añadido; Ibid.: 57).

El ejemplo más revelador de este vestigio de subversión en Beryl lo encontramos en la última sección de “Prelude”, cuando, tras escribir una carta frívola a su amiga Nan Pym, reconoce su propia falsedad: “Oh, God, there she was, back again, playing the same old game. False – false as ever. False as when she’d written to Nan Pym. False even when she was alone with herself, now” (Ibid.: 58). A lo que añade: “I’m always acting a part. I’m never my real self for a moment” (Ibid.: 58-9). Admite, por tanto, la dicotomía entre una parte falsa y otra verdadera dentro de sí misma, y considera esta última como “a shadow ... a shadow. Faint and unsubstantial she shone. What was there of her except the radiance? And for what tiny moments she was really she” (Ibid.: 59). Como comentábamos en nuestro capítulo sobre el sujeto postmodernista, esta parte “real” del ser no se puede demostrar, pero al menos podemos intuir que existe cierto vestigio de rebeldía en este personaje, incluso cuando ésta se manifiesta en momentos muy contados. No hemos de olvidar que este descubrimiento de Beryl se produce en un momento limítrofe entre la realidad y el sueño, “half unconsciously, half consciously” (Ibid.: 57), en el que la joven se abstrae de la realidad y divaga por su mundo, hasta que es despertada por Kezia, que irrumpe abruptamente en su habitación para devolverla a la realidad y al tiempo cronológico masculino, cuando le informa de que Stanley ha venido a casa con un amigo suyo que podría ser uno de sus pretendientes. Triunfa, por tanto, el lado “falso” de Beryl y acaba acomodándose al sistema patriarcal que no la satisface. Mansfield llama la atención sobre el error de utilizar inapropiadamente el espacio femenino. Beryl considera que esos pensamientos sobre su deseo libertador son “idiotic” (Ibid.: 59), mientras que el público se percata de que, en el fondo, este personaje anhela escapar de las limitaciones patriarcales.

En cualquier caso, tanto Beryl como Linda son finalmente presentadas como víctimas del sistema patriarcal. A pesar de que la actitud de la segunda es más abiertamente rebelde, el resultado final es su inevitable encasillamiento en el sistema que la rodea, al que no puede enfrentarse, especialmente si consideramos que estamos hablando de una mujer de principios del siglo XX. El momento más duro, donde observamos la ineficacia de los sueños de Linda en el mundo real, es el siguiente:

Yes, everything had come alive down to the minutest, tiniest particle, and she did not feel her bed, she floated, held up in the air. Only she seemed to be listening with her wide open watchful eyes, waiting for someone to come who just did not come, watching for something to happen that just did not happen (Ibid.: 28).

La misma sensación de impotencia transmite cuando, tras soñar despierta con escapar a China, la realidad la recibe para recordarle que está casada con Stanley y enclaustrada en la nueva casa (Ibid.: 222).

Otro rasgo que insiste en la marginalidad de estos personajes es su incapacidad para articular los pensamientos. La mayoría de las veces todo queda en sus mentes y en las nuestras a través de la lectura; además, en ocasiones se insiste explícitamente en su incapacidad para verbalizar sus sensaciones, como es el caso que acabamos de citar de Linda, cuando, al no poder articular palabra, se limita a escuchar y observar, o de Beryl, cuando se nos informa: “there was something at the back of Beryl’s mind, something she did not even put into words for herself” (Ibid.: 31). Mansfield vuelve a utilizar aquí la estrategia del silencio que analizábamos en el Capítulo III. Finalmente, ambas protagonistas son comparadas con dos polillas en el siguiente fragmento: “Two big moths flew in through the window and round and round the circle of lamplight. ‘Fly away before it is too late. Fly out again.’ Round and round they flew; they seemed to bring the silence and the moonlight in with them on their silent wings ....” (Ibid.: 52). Al establecer este paralelismo, la autora insiste en el carácter indefenso de estas mujeres, para las que no queda otra alternativa que volar en círculos. Esta referencia enfática al círculo (“round and round”) nos recuerda al tiempo cíclico femenino, que conlleva la idea de silencio también, pues en este espacio se aprecian más las sensaciones no verbalizadas y su conexión con la multiplicidad.

A estas protagonistas sólo les queda el espacio femenino, que Mansfield aboga por utilizar positivamente como hace Linda para alcanzar un efecto social, imposible de conseguir en el tiempo en que vivía la autora, pero que ella, al optar por esta estrategia subversiva implícita, empezó a cultivar. A pesar de que ambas mujeres se acomodan a la realidad patriarcal (Linda sigue fingiendo y Beryl rechaza su instinto, que la conduciría a la lujuria sexual, para regresar a la seguridad doméstica), sus divagaciones atemporales demuestran al público el lado subversivo de la temporalidad femenina, dejando, tras su aparente esterilidad, unos brotes de esperanza en quienes leemos los relatos, similares a las semillas metafóricas del ágave que no floreció en vano. Estas mujeres, a pesar de su

frustración, han logrado florecer, aunque sólo haya sido por unos segundos, los suficientes para que capturemos el camino a seguir para provocar un cambio social.

### **3.2.3. Hombres**

#### **3.2.3.1. Stanley vs. Jonathan Trout (“Prelude”/“At the Bay”)**

Mansfield demuestra en su narrativa que las mujeres y los niños no son los únicos que tienen acceso al tiempo femenino de la marginalidad, sino también la mayoría de sus varones que cumplen un requisito indispensable: no ajustarse al modelo de macho dominante que fomenta el patriarcado, y mostrar, por el contrario, ciertos rasgos marginales que los distancien de esta figura todopoderosa y los aproximen al grupo de mujeres y niños. Éste es el caso de Jonathan Trout en “At the Bay”, que representa al varón cercano a la experiencia femenina, aunque debe silenciar esta tendencia en una sociedad con una marcada división de roles de género que lo obliga a ceñirse al papel masculino. No obstante, comenzamos analizando la figura de Stanley Burnell que, al contrario que Jonathan, representa al típico patriarca y los valores masculinos que se esperan de él. Frente a la temporalidad cíclica que hemos analizado en las protagonistas de estos relatos y que encontraremos en Jonathan, Stanley manifiesta en numerosas ocasiones su apego al tiempo lineal y cronológico que el sistema atribuye al varón.

Mientras que mujeres y niños se muestran ajenos al tiempo objetivo, Stanley lo alude con frecuencia. El día en que hacen la mudanza a la nueva casa de campo, este patriarca de familia pregunta a su cuñada: “How long do you think it will take to get straight – couple of weeks – eh?” (Ibid.: 20). Su autoconciencia del tiempo lineal queda clara con estas palabras y la crítica subyacente de Mansfield salta a la vista, cuando justo después Beryl nos dice que “[t]he servant girl and I have simply slaved all day, and ever since mother came she has worked like a horse, too. We have never sat down for a moment. We have had a day” (Ibid.: 20). Curiosamente, aunque los hombres llaman la atención sobre el paso lineal del tiempo, son las mujeres quienes realizan todo el trabajo rutinario que, además, no es valorado como debería. Es fácil, como hace Stanley, demandar que toda esa labor doméstica se haga lo más pronto posible, pero él no ayuda en el proceso, escudándose en su trabajo fuera de casa y teniendo “esclavizadas” a todas las mujeres de la casa. En este pasaje, Mansfield parece restar importancia al tiempo

lineal masculino a favor del cíclico femenino, que hace que, en silencio, la sociedad siga su curso evolutivo.

Más adelante, cuando Stanley alardea de haber conseguido una auténtica ganga con la casa, especifica que, “in about ten years’ time”, el terreno será mucho más valioso (Ibid.: 23). Este protagonista vuelve a especificar un tiempo objetivo y concreto, una década, referencia que va ligada al lado económico masculino. Mientras que la mujer ha de permanecer encerrada en el ámbito doméstico, la esfera pública queda reservada al varón y, en esta expresión, observamos el vínculo entre la evolución lineal del tiempo y la prosperidad masculina dentro del sistema. Sin embargo, es en la sección III de “At the Bay” cuando la asociación de Stanley con el tiempo cronológico se hace más evidente. Se menciona su reloj (Ibid.: 210) y la asociación de éste con su trabajo cotidiano fuera de casa; es decir, ese trabajo remunerado que representa, en apariencia, la base para la subsistencia de la sociedad. A lo largo de toda esta sección, Stanley se muestra obsesionado con el tiempo, pues apenas dispone de unos minutos para desayunar, antes de coger el carro que lo lleve al trabajo. Sus referencias cronológicas son evidentes: “‘I’ve just got twenty-minutes,’ he said. ‘You might go and see if the porridge is ready, Beryl?’” (Ibid.); “‘I’ve only twelve and a half minutes before the coach passes. Has anyone given my shoes to the servant girl?’” (Ibid.: 211); “‘There’s no time to lose’”; “‘No time to say good-bye!’” (Ibid.: 212). Su obsesión cronológica se observa en la continua alusión a referencias temporales y en su precisión temporal, como, por ejemplo, ese caso en que habla de doce minutos y medio. Además, una vez más Mansfield insiste en la separación entre tiempo cronológico (masculino, mundo exterior) y tiempo cíclico y rutinario (femenino, doméstico), pues, obsesionado con el tiempo que le queda para que lo recojan, Stanley no para de ordenar a las mujeres que le tengan todo preparado, asumiendo que él, por ser hombre y por mantenerlas económicamente, no tiene que ayudarlas.

La cercanía de Stanley a la temporalidad masculina y los derechos que ésta le reporta se materializan en su presentación como el prototipo de patriarca y figura dictadora que espera el sistema. Como decíamos, las referencias que ligán a este personaje con el ámbito socio-económico son abundantes, sobre todo en su obsesión con el dinero y los bienes materiales y su conexión con el mundo exterior a través de su trabajo en la oficina (Ibid.: 34, 35, 55, 210). Este bienestar económico le permite reafirmar su poder adquisitivo y social como patriarca al proporcionarle la seguridad y autoestima necesarias para seguir ejerciendo su papel de dictador. De hecho, este orgullo patriarcal es el que observamos constantemente en este personaje. Su autoridad incuestionable sobre las

mujeres de la casa, que dependen de él, se hace patente en la sección III, donde aparece obsesionado con el tiempo lineal: “Would you get me those shoes, mother? And, Beryl, if you’ve finished, I wish you’d cut down the gate and stop the coach. Run in to your mother, Isabel, and ask her where my bowler hat’s been put. Wait a minute – have you children been playing with my stick?” (Ibid.: 211). En tan sólo unas líneas se pone de manifiesto el carácter autoritario de Stanley y su esclavización de todas las mujeres del hogar, desde la abuela a las hijas pequeñas. Por supuesto, también ejerce su autoridad sobre la criada, Isabel, cuando, unas líneas más tarde, nos enteramos de que ésta también se unió a la búsqueda del bastón de Stanley (Ibid.: 212).

El funcionamiento del sistema patriarcal también se sugiere en estos relatos cuando esta dominación de las mujeres contrasta con el ferviente deseo de Stanley por tener un hijo varón que lo pueda sustituir en su trono de poder al llegar el momento de retirarse. Así, en una situación anecdótica en la que se describe la mesa a la hora de comer, leemos: “the place at the top was empty. ‘That’s where my boy ought to sit,’ thought Stanley” (Ibid.: 38). Como si este pensamiento fuera un presagio, en la siguiente historia, “At the Bay”, Linda dará a luz a este esperado varón. Mientras que Stanley no deja de esclavizar a las mujeres, en esta escena descubrimos que, si tiene un hijo varón, le concederá todos los privilegios, pues estamos hablando de una sociedad machista. En este sentido, él mismo, como patriarca en la actualidad, ha de guardar una apariencia social que muestre ante todos su autoridad, de ahí que vaya a la iglesia con su familia no por veneración, sino para proyectar esa imagen de patriarca aposentado con una buena familia dependiente de él:

On Sunday morning they would go to church – children and all. Which reminded him that he must hire a pew, in the sun if possible and well forward so as to be out of the draught from the door [...]. And he saw the neat brass-edged card on the corner of the pew – Mr. Stanley Burnell and family (Ibid.: 36).

De este pasaje se desprende su preocupación por las apariencias sociales y su orgullo como creador de una familia supuestamente impecable.

Finalmente, Stanley está obsesionado con su superioridad, como si tuviese que convencerse a sí mismo de que aún domina la situación. Por eso, cuando Linda le dice que se está poniendo gordo, él insiste en que está más fuerte (Ibid.: 25) y, cuando están trinchando el pato para cenar, considera que ésa es una labor de hombres, por lo que odia que las mujeres intenten hacerlo (Ibid.: 50). No obstante, su orgullo masculino se hace



más evidente en el episodio del baño en el mar con Jonathan Trout, que acontece en la sección II de “At the Bay”. Stanley cree que es el primero en llegar al mar y escuchamos: “First man in as usual! He’d beaten them all again” (Ibid.: 208). Aquí observamos su necesidad de quedar por encima de todos los demás, probando, así, su supremacía, algo que su cuñada Beryl ya anticipa: “she knew how he loved winning” (Ibid.: 51); de hecho, jugando al *crib*, Stanley gana a Beryl. Sin embargo, ese día en la playa descubre que Jonathan ya está dentro del agua y su orgullo queda mancillado. Stanley representa, por tanto, la típica figura patriarcal, apegada a la temporalidad masculina, si bien es cierto que, a lo largo de estos dos relatos, intuimos cierta vulnerabilidad en este personaje con esta continua necesidad por demostrar su superioridad, que esconde tras de sí múltiples inseguridades, y con su dependencia sentimental de Linda, que vive absorta en su mundo (Ibid.: 240). En esta figura masculina empezamos a vislumbrar la victimización del hombre en el sistema patriarcal, pero ésta no queda clara hasta que observamos a Jonathan Trout.

En este último personaje, Trout, vemos cómo el hombre es obligado a adoptar la cronología lineal con la que puede no sentirse identificado, ya que ésta asfixia el lado femenino que todo hombre puede tener, y le prohíbe desarrollar ese tiempo cíclico y soñador característico de una personalidad tan sensible como la de Jonathan. Hablando de su trabajo, este personaje confiesa a Linda, otra soñadora, su aversión por el sistema que no le permite dar rienda suelta a su fantasía. Las referencias temporales son evidentes: “On Monday the cage door opens and clangs to upon the victim for another eleven months and a week” (Ibid.: 236). Con esta afirmación se refiere al final de sus vacaciones y el principio de la rutina social reservada al varón, que puede ser tan castrante como la doméstica atribuida a la mujer. Como Stanley, Jonathan se muestra muy consciente de las referencias temporales, e incluso precisa el tiempo que le queda por trabajar este año, 11 meses y una semana, con lo cual suponemos que sus vacaciones son de tres semanas. Mientras que Stanley alardea de su posición como patriarca, Jonathan confiesa que este poder que le ha sido encomendado como varón es una limitación para su libertad humana. Su trabajo le parece una jaula y él la víctima encerrada entre los barrotes de la celda. En esta línea de castración humana, Jonathan vuelve a mencionar el tiempo objetivo cuando señala el horario de trabajo: “To spend all the best years of one’s life sitting on a stool from nine to five, scratching in somebody’s ledger! It’s a queer use to make of one’s ... one and only life, isn’t it? Or do I fondly dream?” (Ibid.: 237). Este personaje habla de una rutina diaria pero objetiva, de 9 a 5, apuntando a que las obliga-

ciones del varón en el sistema patriarcal, simbolizadas por el tiempo lineal de la profesión remunerada, acaban convirtiéndolo en un ser tan castrado como las mujeres.

Lo más triste es que Jonathan reconoce que estas obligaciones son adquiridas por los varones por medio de un consenso, libremente, convirtiéndonos en nuestros propios verdugos. El sistema sugiere nuestros roles que aceptamos sin cuestionar. Así lo explica Jonathan: “Tell me, what is the difference between my life and that of an ordinary prisoner. The only difference I can see is that I put myself in jail and nobody’s ever going to let me out. That’s a more intolerable situation than the other” (Ibid.). Tal vez ése es el camino más fácil, seguir la corriente, pues nadar en su contra supone un coste personal demasiado alto, sobre todo cuando se te ha concedido la posición privilegiada de mando, como es el caso de Stanley y Jonathan. No obstante, a pesar de este privilegio, Mansfield demuestra en la figura de Jonathan la vulnerabilidad del varón y su victimización por el sistema, tan dramática como la femenina, de ahí que este personaje se compare a sí mismo con “an insect”, “[a] moth”, “[a] butterfly” (Ibid.), imagen que coincide con la comparación anterior de Beryl y Linda con polillas: todos ellos son animales diminutos e indefensos, frente al poder del patriarcado. Además, su comparación con una mariposa, insecto que Mansfield utiliza a menudo para representar a sus mujeres, sugiere ese lado femenino que domina en Jonathan, y le otorga esta sensibilidad, espíritu rebelde y la posibilidad de llevar a cabo una metamorfosis de su identidad, como la mariposa, en el mundo polifacético de la temporalidad femenina.

Por tanto, existen en el texto numerosas referencias que sacan a la luz este lado femenino de Jonathan, completamente opuesto al varonil de Stanley y al esperado de un “buen” patriarca. Este aspecto estigmatizado en el hombre será el que conduzca a Jonathan a soñar constantemente y a participar en el tiempo cíclico de las mujeres, como de hecho demuestra el énfasis del relato en su lado fantasioso. En su encuentro con Stanley, comenta con éste que tuvo un sueño extraordinario la noche anterior, al igual que Linda; el marido de ésta, adoptando la voz universal del patriarcado, lamenta la tendencia de Jonathan a soñar como un rasgo femenino e inapropiado de un varón, pues un hombre de verdad ha de tener los pies bien pegados a la tierra y una noción temporal objetiva: “And it was always the same – always some piffle about a dream he’d had” (Ibid.: 208). Esta tendencia a soñar le hace también poseer una gran originalidad y creatividad que, de nuevo, Stanley critica por percibirlos como valores femeninos, pues, de hecho, los encontramos en Linda y Kezia (Ibid.: 208, 237).

Aparte de su tendencia soñadora, Jonathan presenta otros rasgos más típicos de la sensibilidad femenina, al menos si la cotejamos con la que muestran normalmente las heroínas en el mundo de Mansfield. Demuestra ser un hombre culto, con una vena artística muy desarrollada, especialmente en la lectura y en la música, lo cual dispara su imaginación, frente a la racionalidad esperada del hombre. Como consecuencia, su dicción es demasiado formal, pues trata de imitar el lenguaje de la literatura sentimental y medieval, ofreciendo, de este modo, la imagen del típico caballero romántico que escapa de las restricciones genéricas sociales en busca de su libertad y felicidad (eg. “Hail brother! All hail, Though Mighty One!”; *Ibid.*: 208. “Greeting, my Fair One! Greeting, my Celestial Peach Blossom!”; *Ibid.*: 235-6). Su comportamiento también es el típico de este tipo de literatura romántica, cuando, al encontrarse con Linda, reacciona de la siguiente forma: “And Jonathan whipped off his shabby panama, pressed it against his breast, dropped on one knee, and kissed Linda’s hand” (*Ibid.*: 235).

Esta actitud demuestra que Jonathan es un lector tan voraz de este tipo de literatura como Beryl y, una vez más, Mansfield critica indirectamente el efecto castrante de estas lecturas en quienes se hacen ilusiones con un mundo idílico manufacturado, pero irreal. Recordemos que este tipo de literatura estaba dirigida a mujeres, por lo que el hecho de que Jonathan esté totalmente influenciado por ella indica su grado de feminización. Normalmente, en la ficción de Mansfield, como señalan algunas críticas (de Beauvoir, 1984: 719; Boddy-Greer, 1991: 90, 2002: 652-3; Dunbar, 1997: 88), las mujeres son siempre las que dan el paso para comunicarse con los hombres, mientras que éstos son pintados como verbalmente pobres y simples. En el caso de Jonathan, éste demuestra una clara predisposición al diálogo y al entendimiento mutuo, atípico en los hombres que aparecen en la narrativa de la autora. Stanley reconoce este valor en Jonathan como algo tedioso: “This mania for conversation irritated Stanley beyond words” (*CS*: 208), demostrando que la comunicación en el marido de Linda no es un valor importante.

A estos rasgos hemos de sumar la iniciativa de exploración, propia del universo interior femenino y de su inmensa potencialidad. Este idealismo femenino hace que Jonathan sueñe con un mundo de infinitas posibilidades, que nos recuerda al espacio del “chora”, u orden semiótico, teorizados por Kristeva, refiriéndose a dicho mundo como “this vast dangerous garden, waiting out there, undiscovered, unexplored” (*Ibid.*: 237). No obstante, Linda se percata de las limitaciones de Jonathan y de que ninguno de sus sueños se materializará. El motivo de mayor peso es su vejez, sugerida por las canas que

afloran en el pelo de este hombre (Ibid.: 239), suponiendo, igualmente, que Jonathan ha perdido ya todo su vigor para luchar por sus ideales y que tan sólo le queda su mundo interior, puesto que, finalmente, acepta su enclaustramiento dentro del sistema patriarcal. En su conversación con Linda, este hombre acaba diciendo: “‘Heaven reward thy sweet patience, lady mine,’ he murmured. ‘I must go seek those heirs to my fame and fortune ....’ He was gone” (Ibid.). Una vez más hace uso de su dicción sentimental que, sin embargo, acaba siendo sofocada por la realidad, no sólo del sistema en que vive, sino del típico final de esta literatura que ha leído: el matrimonio y la propagación del patriarcado. Jonathan denomina a sus hijos “herederos”, haciéndonos ver que continuará el rol de patriarca que se le ha asignado, dejando tras de sí una descendencia que volverá a reproducir los esquemas demandados por la sociedad.

La clave para entender esta situación la encontramos en la pregunta que Jonathan hace a Linda y al público lector: “Why? Why indeed? There’s the maddening, mysterious question. Why don’t I fly out again? There’s the window or the door or whatever it was I came in by. It’s not hopelessly shut – is it? Why don’t I find it and be off? Answer me that, little sister” (Ibid.: 238). Linda, sin embargo, no ofrece ninguna respuesta. Mansfield vuelve a hacer gala del código hermenéutico, concretamente de los dos morfemas dilarorios que estudiábamos en el Capítulo II: “la respuesta suspendida” y el “bloqueo”, o constatación de la insolubilidad; es decir, propone una pregunta que deja sin respuesta, para que el público lector la reflexione y encuentre su propia explicación. Es cierto que la puerta no está completamente cerrada, pero es difícil escapar de un sistema que lo impregna todo. Aquí volvemos a encontrar las semillas metafóricas del ágave de Linda: hemos observado otro ejemplo de limitación patriarcal, esta vez de un hombre, y en nuestras manos está intentar cambiar la sociedad que nos rodea para evitar situaciones tan frustrantes como la de Jonathan. A él sólo le queda la resignación; a nosotros/as, la capacidad para empujar esa puerta medio abierta y salir de la habitación que nos encierra. Stanley y Jonathan, por tanto, representan los dos usos del tiempo lineal masculino: el de autoengaño y continuación ciega de los valores patriarcales, y el de rebeldía contra dicha noción temporal, a pesar de acomodarse finalmente a ella.

### 3.2.3.2. “*The Fly*”

Como le ocurre a Jonathan, el protagonista de “*The Fly*” ocupa una posición intermedia entre victimizador y víctima que le hará finalmente sucumbir a su lado

marginal y, por tanto, a su percepción subjetiva y femenina del tiempo. Este relato examina las vidas de dos personajes centrales, el viejo señor Woodifield y su jefe. El primero trabajó durante varios años al servicio del segundo, hasta que sufrió un infarto que le obligó a jubilarse anticipadamente. Desde entonces, la única vez que su esposa e hijas le permiten salir de casa es los martes, día en que el anciano visita su antiguo lugar de trabajo. Para calmar la ansiedad del anciano, el jefe lo oye hablar, pero sin escucharlo realmente. Sin embargo, este martes es diferente porque, a lo largo de la típica conversación del señor Woodifield, éste menciona un acontecimiento que capta toda la atención del jefe: sus hijas han visitado recientemente un cementerio belga donde han visto la tumba del hijo del señor Woodifield y del hijo del propio jefe, ambos asesinados durante la Primera Guerra Mundial. Esta revelación provoca un tremendo dolor en el jefe, que despidió al señor Woodifield y ordena a su secretario que nadie lo interrumpa durante un rato. A pesar de proponerse llorar, no lo consigue; observamos cómo la muerte de su hijo hace seis años marcó el curso de su vida, sumiéndolo en la desesperación total, pues descubre que su poder no es completo al no poder detener la llegada de la muerte. De repente, una mosca cae en su tintero. El jefe la saca y la pone sobre un papel para jugar con ella y torturarla echándole gotas de tinta. La mosca se esfuerza por sobrevivir y lo consigue, hasta que, tras sucesivas gotas de tinta, cae muerta sobre el papel. Tras su acción, el jefe sucumbe a un enorme pánico, tal vez al concienciarse de la inevitable venida de la muerte y de que él, como la mosca, está en manos de alguien/algo más poderoso.

Frente al jefe, el señor Woodifield representa el estereotipo del hombre anciano rechazado por la sociedad patriarcal, debido a su edad y pérdida de vigor, y reemplazado por las nuevas generaciones de jóvenes. Cada vez que se menciona su nombre, la autora le antepone el adjetivo “viejo” para enfatizar su edad. Además, como decíamos anteriormente, es un jubilado (CS: 412) que ya no reporta utilidad social alguna, siendo reducido al ámbito doméstico como su mujer e hijas, que no le permiten salir de casa excepto los martes. Esta jubilación ha conducido al señor Woodifield a bajar de su pedestal de patriarca todopoderoso para compartir la marginalidad de las mujeres de su familia, de tal modo que ya toda ella, debido a la pérdida de su único varón joven (Reggie), ha sido privada de un cabeza de familia apropiado para representar el poder patriarcal en una sociedad donde sólo los hombres jóvenes tienen una oportunidad. Su carencia de prestigio y reconocimiento social se observa en el aire de superioridad del jefe que, entre líneas, sugiere el carácter grotesco e irrisorio del viejo debido a su senilidad. En una oca-

sión se refiere a él como “that frail old figure in the muffler, [that p]oor old chap, he’s on his last pins” (Ibid.: 413).

En efecto, su vejez lo conduce a adoptar la temporalidad femenina, caracterizada por la repetición y la eternidad, ajena a las fechas concretas y la evolución lineal del tiempo. Mansfield, por tanto, establece un vínculo entre las figuras marginales anteriormente comentadas (mujeres y niños) y los ancianos, a través del tiempo cíclico, que en las personas mayores se materializa a través de la pérdida de memoria y detalles factuales. El primer síntoma evidente de esta temporalidad femenina forzada es esta falta de memoria del señor Woodifield, incapaz de recordar y mostrar una visión objetiva del tiempo. Su senilidad le juega malas pasadas y su memoria le falla: “‘I’ve had it done up lately,’ he explained, as he had explained for the past – how many? – weeks”; “‘There was something I wanted to tell you,’ said old Woodifield, and his eyes grew dim remembering. ‘Now what was it? I had it in my mind when I started out this morning’. His hands began to tremble, and parches of red showed above his beard” (Ibid.). En estos pasajes, aparte de los claros síntomas de problemas de memoria, la vejez del personaje salta a la vista. No en vano, su cerebro es descrito como “chill [and] old” (Ibid.: 414). Además, su tendencia hacia el tiempo cíclico femenino se sugiere en la reducción de su vida a la repetición de una rutina sin interrupción, sus salidas los martes, y a una conversación marcada por la repetitividad, como se deduce de la falta de atención del jefe cuando Woodifield lo visita. Incluso este nombre, Woodifield, precedido por el adjetivo “viejo”, sugiere que este personaje, como un bosque de madera, se ha enmohecido y carcomido con el paso del tiempo, y la materia orgánica de la que está formado, como la de los seres humanos, ha acabado pudriéndose.

Frente a la evidente marginación del señor Woodifield, el jefe ocupa una posición más compleja. En primer lugar, su nombre jamás es mencionado en el relato y la etiqueta que Mansfield utiliza para referirse a él es “the boss”. Este sustantivo revela su posición de poder. Observando la insignificancia social del señor Woodifield, resulta curioso comprobar que el jefe es incluso mayor que él; éste, sin embargo, aún sustenta su puesto de poder y de patriarca: “rolled in his office chair, stout, rosy, five years older than [old Mr. Woodifield], and still going strong, still at the helm” (Ibid.: 412). Aunque estos dos hombres han perdido a sus únicos hijos y sucesores, el señor Woodifield jamás ha ocupado un puesto de prestigio social, al contrario que su jefe. Dicho poder socio-económico permite a este último ciertas prerrogativas, de ahí que aún ostente su posición. El jefe explica la razón por la que todavía sigue al mando de su imperio: al morir su

único hijo, para quien lo había construido, sólo se tiene a sí mismo para mantenerlo mientras viva. Si su hijo no hubiese muerto, habría continuado el ciclo social que impone el traspaso de poder entre generaciones.

No obstante, el jefe es inteligente y, aunque no lo quiere admitir, es consciente de que está sufriendo el mismo destino que el viejo Woodifield: él también es un anciano, como revela el dato objetivo de su edad, cinco años mayor que Woodifield. Para autoengañarse y no admitir la cruda realidad, prefiere proyectar en su antiguo empleado la senilidad que presenta él mismo, como hemos visto en sus retratos grotescos de Woodifield, así como en los demás trabajadores que tiene a su cargo, de ahí que en la descripción de su secretario enfatice el rasgo de “pelo gris” (Ibid.: 415). Por otro lado, para crearse la ilusión de que aún mantiene el poder que el sistema le concediera cuando era joven, se esfuerza por demostrar que todavía sigue siendo “el jefe” y que, como tal, puede ejercer control sobre todo lo que le rodea. Por ello, disfruta echando en cara al viejo Woodifield su superioridad social y económica, cuando confiesa que “[a]s a matter of fact he was proud of his room; he liked to have it admired, especially by old Woodifield”, o cuando lo invita a un vino carísimo que procede de las bodegas del Castillo de Windsor, para demostrarle su poder adquisitivo (Ibid.: 413).

También muestra este autoritarismo y superioridad social al comparar a Woodifield con un bebé que lo observa ávidamente desde su carricoche, o a su secretario, a quien describe en varias ocasiones como un perrito faldero que lo sigue a todas partes (Ibid.: 412, 415, 418). Su ejercicio de autoridad es finalmente aplicado a la mosca que cae en su tintero. Parece que con ella el jefe descarga toda su impotencia ante la imposibilidad de controlar el destino, pues era capaz de dominar todo lo que le rodeaba, incluido su hijo, pero no pudo impedir su muerte, pues su posición de dios y jefe sólo funciona a nivel social, no natural. Se permite, por tanto, mostrar su superioridad también con un animal indefenso como la mosca, a la que llama “plucky little devil”, e incluso admira su coraje (Ibid.: 417). Este jefe, como su propio nombre indica, es un victimizador nato.

Otro rasgo que muestra su apego a la figura del hombre patriarcal y dictatorial es su incapacidad para mostrar sus sentimientos públicamente. Como buen macho dominante y jefe, ha de mantenerse altivo y sereno en todo momento, de ahí que su sensibilidad humana sólo se intuya (“Only a quiver in his eyelids showed that he heard”; Ibid.: 414) o se muestre en la soledad. Este jefe parece haber interiorizado el papel de macho duro hasta la médula, pero pronto observamos la artificialidad del mismo: “He wanted,

he intended, he had arranged to weep” (Ibid.: 415). Durante años se le ha marcado tanto la idea de que los hombres no lloran ni expresan sus emociones que, ahora que lo desea, no puede hacerlo. La sociedad lo ha enseñado a desempeñar esa función de la que ya no puede escapar. Por otro lado, se esfuerza por preservar su rol de macho cuando invita a Woodifield a beber alcohol, actividad que ambos perciben como “masculina”, y de la cual Woodifield, como figura marginal debido a su vejez, ha sido privado por su frágil salud (Ibid.: 414). Este elixir parece ser, metafóricamente, la poción que restaura la virilidad del jefe.

En consonancia con esta actitud de autoengaño, esta figura de poder se aferra a la temporalidad lineal y objetiva asociada con el hombre. La clave nos la proporciona la referencia a su reloj (“He took a key off his watch chain”; Ibid.: 413), como si quisiera estar eternamente ligado, por medio de esta cadena, al tiempo histórico asociado con el triunfo masculino, y no a la temporalidad femenina que ha conducido a Woodifield a la senilidad y el olvido. En el caso del jefe, su referencia a la fecha de la muerte de su hijo, “hace seis años”, simboliza el tiempo objetivo de la historia, puesto que, objetivamente, hace seis años que aconteció la gran tragedia de su vida. Sin embargo, lo que este hombre no quiere ver es que esta temporalidad objetiva se hace totalmente subjetiva en su caso. La obsesiva alusión de esta fecha a lo largo del relato, pues se repite cuatro veces en una historia tan corta, indica que el reloj lineal del jefe se paró en aquel momento que le produjo el dolor más agudo que había experimentado jamás. A partir de entonces, y a pesar de sus esfuerzos por seguir siendo un pilar básico del patriarcado, se enroló, casi sin darse cuenta, en la temporalidad cíclica de los grupos marginales y de Woodifield, puesto que, cada cierto tiempo, revive aquel momento que se ha convertido en el centro de su vida. El siguiente comentario ilustra la percepción cíclica del tiempo por parte del jefe: “Although over six years had passed away, the boss never thought of the boy except lying unchanged, unblemished in his uniform, asleep for ever” (Ibid.: 415).

En este sentido, comulga con uno de los dos rasgos fundamentales del tiempo femenino: su eternidad. Desde entonces, éste parece no haber avanzado, permanece “unchanged”, reciente, como si hubiera pasado en ese mismo momento, a pesar del efecto “curador” del tiempo del que habla Ted E. Boyle (1965: 185). El jefe lo admite: “Six years ago, six years ago .... How quickly time passed! It might have happened yesterday (Ibid.: 416). Este personaje ha caído en esta temporalidad femenina, muy a su pesar, pues el elemento rutinario también forma parte de su vida actual, como sugiere la idea de que



todos los martes recibe a Woodifield en su despacho. Quiera o no admitirlo, y al final del relato existen pistas que apuntan a que al menos lo reconoce, los intentos por imponer su autoridad resultan tan patéticos como la imagen que este jefe ha forjado de Woodifield, puesto que la vejez no lo ha pasado a él por alto. Al matar a la mosca, simbólicamente se percata de su propia muerte que se acerca y le da miedo: “such a grinding feeling of wretchedness seized him that he felt positively frightened” (Ibid.: 418). Su toma de conciencia, sin embargo, parece ser fugaz, puesto que, de repente, olvida esa sensación de terror al final del relato. No obstante, suponemos que, a pesar de que se siga engañando, en realidad reconoce que pronto le llegará la hora, que su virilidad social ha decaído a pesar de sus esfuerzos y que, como figura marginal, ya participa de esta temporalidad femenina que venimos analizando.

Algunos/as críticos/as, como Anders Iversen (1971: 53), Stone (1978: 47) y Ken Arvidson (1996: 217) encuentran en este relato la imagen final que Mansfield ofrece del artista como aquél que tiende hacia la impersonalidad al “matar” el sentimentalismo, siendo como un dios que controla todo, aunque vulnerable a la muerte, como la propia Mansfield poco después de escribir este relato. De hecho, ésta se comparó, unos años antes, con una mosca que cae dentro de un jarro de leche, imagen parecida a la que encontramos en “The Fly” (*Letters 2: 8*). Tal vez este relato, junto con “The Canary”, los dos últimos completos de la autora, anticipan la nueva línea hacia la que su escritura estaba evolucionando, una línea en la que la temporalidad cíclica femenina parecía estar cobrando más importancia aún de la que ya le había dado la autora hasta entonces, con lo cual no debemos subestimar la importancia de este “kairos”, o tiempo femenino, en su obra.

### **3.3. Conclusión**

En nuestro estudio temporal de la obra de Mansfield, hemos distinguido una doble acción de la temporalidad femenina. Historias como “The Child-Who-Was-Tired” le dan la pista para desarrollar su estrategia subversiva por medio de una crítica implícita. Así, hemos rastreado un primer uso del tiempo femenino en su capacidad para mostrar la negatividad que reporta a las mujeres, cuando éstas se aferran a él para reproducir únicamente los valores cíclicos y rutinarios que la sociedad demanda de ellas. Éste es el caso de las hijas del coronel o de la niña en “The Child-Who-Was-Tired”, a quien la repetitividad y estancamiento del rol femenino la conducen a la aparente locura que los

demás creen percibir y al asesinato. En este tipo de relatos, Mansfield triunfa en su denuncia del rol femenino tradicional, ya que el público lector, por medio de la ironía dramática, se percata, al contrario que los personajes, de la limitación degradante del papel femenino en la sociedad patriarcal, de tal modo que estas figuras resultan grotescas.

El segundo uso de esta temporalidad cíclica, sin embargo, es mucho más positivo. Consiste en reconocer la multiplicidad y libertad que otorga a las mujeres esta temporalidad universal, como un espacio que les permite desarrollarse como seres libres y asimilar los aspectos marginales de la vida como parte de su propia identidad, encontrando, una vez más, un punto de conexión con la identidad ecléctica del sujeto postmodernista. Este segundo uso de la temporalidad femenina lo hemos detectado en Linda Burnell y la creatividad que le permite la esfera del “chora”, o tiempo femenino, frente a Beryl, que ocupa una posición intermedia entre Linda y las hijas del coronel, en cuanto a que se ve atrapada en el rol cíclico negativo que la sociedad espera de ella, pero, al contrario que las hijas del coronel, tiene momentos de lucidez, donde reconoce su deseo de libertad.

A su vez, hemos demostrado que no sólo las mujeres participan en esta temporalidad cíclica, sino también los niños (como Kezia) e incluso los hombres, como Jonathan Trout y los protagonistas de “The Fly”. En el caso de los varones, hemos visto que sólo el prototipo de macho dominante se ciñe a la temporalidad lineal masculina, si bien con notables síntomas de insatisfacción, como en el caso de Stanley. El resto de los varones, tanto los que muestran un lado femenino como Trout, como los que sufren algún tipo de marginalidad debido a su edad (el jefe de “The Fly” y el viejo Woodfield) o a su posición social (este último), acaban comulgando con la temporalidad femenina defendida por Mansfield que, por tanto, está omnipresente en la mayoría de sus relatos, provocando la feminización que venimos defendiendo.

Tomando como base las dos historias que han dominado en nuestro análisis de este apartado, “Prelude” y “At the Bay”, podemos concluir que, aunque existe una clara cronología lineal, especialmente con respecto a la progresión lineal de la acción y las referencias temporales de los varones, Stanley y Jonathan, la impresión final dominante es la temporalidad cíclica femenina, que no sólo afecta a niños (Kezia o The-Child-Who-Was-Tired) y mujeres (Linda, Beryl y las hijas del coronel), sino también a varones (Jonathan y los dos protagonistas de “The Fly”). El ejemplo más claro lo constituye la estructura de “At the Bay”. Mientras que “Prelude” es más lineal, tratándose de una

evolución cronológica durante 4 días, “At the Bay”, a pesar de desarrollar linealmente la historia durante un día, ofrece una estructura cíclica en consonancia con la temporalidad femenina por la que aboga la autora. Esta historia es como un sueño que sirve para concienciarnos, pero su final sugiere el principio de la realidad que nos rodea. Levantamos los ojos de las páginas del relato para darnos cuenta de la fecha en la que estamos y el tipo de sociedad que nos rodea. La niebla vuelve a cubrir el contenido del relato y ya sólo depende de nosotros/as trascender esta temporalidad femenina que puede ofrecer un alivio a estos personajes, pero que no conlleva la solución definitiva. La propia Mansfield en una de sus cartas a Dorothy Brett confiesa la estrategia en “At the Bay”: “I tried to lift that mist from my people and let them be seen and then to hide them again” (*Letters* 1: 331). Una estructura similar encontramos en “The-Child-Who-Was-Tired”, escrita once años antes, y también en “Prelude” que, a pesar de su estructura más lineal, supone una sucesión de momentos epifánicos, en los que la temporalidad femenina alcanza su punto álgido.

Por tanto, estos relatos, junto con “The Fly”, desarrollan la temporalidad femenina y sugieren su transcendencia para provocar un cambio social y, en último término, demuestran la importancia de esta temporalidad en los relatos de Mansfield, que los convierte en un receptáculo perfecto para defender la empresa marginal, en este caso primordialmente femenina.

