

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El cuento modernista, las mujeres y la ciudad: Katherine Mansfield y Jean Rhys

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS MODERNAS EN LENGUA INGLESA)

PRESENTA

Brenda Legorreta Altamirano

TUTORA

Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE, UNAM

México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Rafa, el amor de mi vida.

A Cecilia y Enrique, mi refugio.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis nunca hubiera sido posible sin la guía y el apoyo de la Dra. Nattie Golubov. Le estoy sumamente agradecida por escucharme con interés desde la primera vez que le planteé mis inquietudes de investigación al finalizar una de sus clases y al día siguiente alimentar mis ideas con referencias y bibliografía; pocos maestros dedican tiempo de escucha a sus alumnos como ella. Le doy las gracias también por compartirme su biblioteca libremente durante más de tres años; por leerme siempre a tiempo a pesar de haber tomado el camino largo. Pero sobre todo, por enseñarme a mirar el mundo con los anteojos del género, y a encontrar en la teoría literaria y la crítica feminista el mayor estímulo de pensamiento.

Le agradezco también al sínodo conformado para evaluar este trabajo: al Mtro. Federico Patán, cuyo seminario de cuento en la maestría fue clave para los avances de esta investigación; a la Mtra. Charlotte Broad por su lectura precisa que me permitió corregir los más mínimos detalles de forma y añadir considerables notas al pie; a la Mtra. Claudia Lucotti por hacerme las preguntas grandes, los porqués, para reafirmar mis hipótesis; y al Dr. Andreas Ilg por el interés compartido en el tema ciudadano y su aceptación incuestionable ante la idea de la *flâneuse*.

Y por último, quiero agradecer a la beca CEP, a la Facultad de Filosofía y Letras y a la UNAM, me llena de orgullo haber formado parte de esta institución.

ÍNDICE

Introducción teórica: El cuento modernista, las mujeres y la ciudad

1. Katherine Mansfield y los peregrinajes urbanos de las mujeres

1.1 La “shop girl” en su regreso a casa: la fantasía del amor imposible. 40

1.2 De la casa a la calle: mujeres que deambulan por la ciudad en busca de soluciones. .. 53

2. Jean Rhys y la *flâneuse* en la narrativa

2.1 La *flâneuse* como observadora urbana: el conflicto de las percepciones. 73

2.2 La narradora *flâneuse*: la mirada femenina en la ciudad. 91

Conclusiones

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions –trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there (...) Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.

Virginia Woolf,
“Modern Fiction” (1919/1925)

El cuento modernista, las mujeres y la ciudad

El propósito de esta introducción es discutir cómo se vincula el modernismo literario inglés con el género del cuento, las mujeres y la ciudad. Este análisis permitirá ampliar el contexto crítico literario que considera a la epifanía como una característica elemental del género del cuento modernista de principios del siglo XX, así como debatir la postura feminista que centra la atención tanto en una estética de la autoaniquilación en la narrativa modernista de mujeres, como en las políticas de poder y marginalización en las representaciones femeninas de la ciudad. A partir de este planteamiento se ofrecerá en los siguientes capítulos una lectura detallada de una selección de cuentos de dos autoras, Katherine Mansfield y Jean Rhys, cuyas tramas basadas en la representación de la experiencia de mujeres en el espacio ciudadano ampliaron las convenciones del género literario y configuraron nuevas representaciones de género. Ya sea desde el registro del peregrinaje urbano femenino o a partir del concepto de la *flâneuse*, esta tesis pretende hacer visible las representaciones de mujeres en la ciudad en las

primeras décadas del siglo XX, las cuales encuentran correspondencias con el movimiento modernista literario y el género del cuento.

En su estudio del modernismo, Lawrence Rainey expone algunos de los polos de pensamiento que han regido los intentos por explicar dicho fenómeno cultural. Hay quienes lo definen como una revolución literaria anglófona ubicada en los años entre 1910 y la Segunda Guerra Mundial; otros lo estudian como un movimiento pan-europeo y cosmopolita promulgado por una comunidad internacional. Algunos emplean una aproximación más interesada en el modernismo como “ismo”, es decir, como un cuerpo de principios, ideas, actitudes y contenidos plasmados en una serie de obras. Existe también una línea de investigación que se centra en sus procedimientos: en los recursos, técnicas y estrategias empleadas en los textos, tales como múltiples e inestables puntos de vista, el flujo de conciencia, el collage, el montaje y la yuxtaposición, por nombrar algunas. Otros argumentos se han ocupado de mostrar las diferencias entre el modernismo y el *avant-garde*; y hay para quienes resulta un ejercicio fútil agrupar las actitudes modernistas o aislar una serie de recursos formales e instar que juntos encarnan una ideología que retaba las normas culturales del momento, sin tomar en cuenta que el modernismo fue también una realidad social: una constelación de agentes y prácticas que involucraban una cierta producción y mercadotecnia, así como lugares y espacios públicos específicos. Este recorrido le sirve a Rainey para preguntarse en dónde se sitúa el modernismo actualmente, y afirma: “Every attempt to situate modernism within a narrative of cultural history inevitably brushes up against a problem at once historical and philosophical: what is the norm or background against which modernism is being assessed?” (2008: xxv). Y a esto, responde: “Whatever literary modernism was, it was impatient with or overtly hostile to received conventions of fiction. That hostility is often perceived as part of modernism’s impulse to repudiate that Victorian literature (above all fiction), that had sold itself to a mass reading public (...)”. Rainey incluso va más atrás de la

ficción victoriana para argumentar que los escritores modernistas rompieron con la tradición aristotélica, cuya poética recalca la importancia de la secuencia espacio temporal lógica y causal en una trama:

Aristotle was the great theorist of realism, demanding that works have a high degree of spatiotemporal, logical, and causal connectedness [...] Modernism, with all its machineries of extremism, was anything but eager to resolve the experience of wonder/horror into the ready comprehensibility of spatiotemporal and logical-causal connectedness. Quite the contrary. Its antinarrative aesthetics constituted an unprecedented rupture with a major strand, perhaps the major strand, or post-Renaissance aesthetics in the West. (2008: xxvi)

Es dicho rompimiento lógico causal en la narrativa, aunado a la hostilidad hacia las convenciones de la ficción victoriana, lo que me interesa retomar aquí como características presentes particularmente en el cuento modernista escrito por mujeres. Esta tesis se alinea, por ende, a un estudio más reciente del modernismo que, si bien retoma varias de las corrientes de pensamiento expuestas arriba sobre el modernismo, busca sobre todo alterar el espectro de las obras que configuraron un canon centrado en los géneros de poesía y novela escritos por hombres.

La naturaleza de la relación entre el modernismo y el cuento ha sido un área extrañamente descuidada por la crítica hasta ahora que comienzan a haber estudios recientes. Es posible que dicho rezago se deba, entre muchas cosas, a la dudosa concepción que se tiene de éste en cuanto a su condición frente a la novela, a la que se ha colocado en una posición jerárquica mayor. Dominic Head establece:

A welcome recent development has been the increase in outlets (including specialist journals) for articles on the genre, but book-length surveys remain scarce, and relatively unsophisticated: where the theory of the novel runs to countless volumes, short story theory comprises no more than a handful of occasional works from which no developing aesthetic emerges. (2009: x)

Fue entre 1880 y 1890 cuando el cuento comenzó a mostrar una innovadora forma que lo hacía de alguna manera independiente de la novela realista y del relato anecdótico. Dentro de las diversas razones por las que el cuento no floreció durante el siglo XIX en Inglaterra, se puede argumentar que éste se escribía en relación a su contraparte, la novela, y la brevedad no era apta

para la concepción de ficción en el periodo victoriano. Wendell V. Harris ha explicado que en este tiempo la ficción era definida esencialmente como la presentación de la vida en su dimensión latitudinal o longitudinal, y que el cuento se manifestaba como un relato anecdótico; o bien, su otra expresión era aparecer como miniatura del romance gótico o de la novela (1994: 182). Cuando el cuento imitaba al romance gótico surgían las historias de fantasmas o relatos de aventura, pero cuando trataba de imitar a la novela le faltaba espacio para concretarse. En palabras de Harris: “That short fiction which tried to follow the novel in holding ordinary life up to the light lacked space to follow either the extensive or longitudinal models provided by the novel—it was unable to create world enough and time” (1994: 187).

El cuento dominante del siglo XIX solía lidiar con los mismos intereses de la novela de su tiempo, como más adelante sucedió con el cuento modernista y la novela modernista. El problema era que la brevedad no se ajustaba a la visión de la ficción victoriana, como también señala Suzanne C. Ferguson:

Brevity, however, is not well suited to the vision of Victorian fiction, in which men and women move through a complex society, posing goals and working toward them with greater or less success. One can imagine a short story about Dorothea Brooke or Willoughby¹, but not a very impressive one. Thus, though coherent and competently written, few Victorian short stories are of much interest to a modern reader. (1994: 227)

Harris incluso cataloga los pocos cuentos de Dickens, Trollope y Hardy como: “so uninspired”, puesto que intentaban trasladar “a vision for which the short fiction piece simply could not be appropriate”. Y añade: “So long as they clung to the central nineteenth-century view of the proper scope for fiction, shorter fiction was almost bound to go awry in the hands of even the best novelists” (1994: 187).² Fue hacia finales del siglo XIX cuando la visión en torno a la ficción

¹ Los personajes mencionados aparecen en dos novelas representativas del periodo, *Middlemarch* de George Eliot y *Sense and Sensibility* de Jane Austen, respectivamente. Las temáticas de ambas escritoras se ajustaban a una narrativa en donde las experiencias de los personajes femeninos solían terminar en matrimonio o muerte.

² Cabe resaltar que en este periodo las novelas se publicaban por entregas, lo cual significa que los lectores tenían una especie de “cuento” por semana. Suzanne Ferguson indica: “The fact that publication, and the popularity of serialized novels among the English middle classes, inadvertently gave the short story its break. In addition to the serialized novels which presumably kept the reader coming back week after week, many short stories were published by magazines. It was not until well after the middle of the nineteenth century, however, that collections of

comenzó a cambiar, junto con otros factores de la industria editorial, lo cual abrió espacio para el surgimiento del cuento moderno.³

Los movimientos *avant-garde* (imaginismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo), las revoluciones, el hedonismo, las crisis económicas, la polarización política, el desarrollo del psicoanálisis, las teorías de la evolución de Darwin y de la relatividad de Einstein, el surgimiento de una nueva subjetividad y crisis espiritual, son algunas de las características más frecuentes que se enuncian como condiciones surgidas a partir del cambio de siglo hasta las guerras mundiales. Asimismo, se suele hablar del desarrollo de los medios como el cine, el radio y la fotografía, del aumento en la circulación de los periódicos y las revistas, del crecimiento en la propaganda y la publicidad. Los paralelos entre lo que buscaban los modernistas que escribieron en inglés a principios del siglo XX, con las posibilidades que ahora permitía el género del cuento como la compresión del tiempo, la conciencia del artificio, la fragmentación y el uso del simbolismo, lo convirtieron en un terreno fértil de experimentación literaria. Head afirma que *La señora Dalloway* (1925) y *Ulises* (1922) fueron concebidos en un principio como cuentos (2009:

6). Ambas novelas se estructuran a partir de eventos únicos ocurridos en un solo día, y muestran

short stories were recognized by the publishing industry itself as anything but ‘children’s’ literature. *The Bookseller*, a trade journal equivalent to *Books in Print* first published in 1858, lumped novels and stories (‘tales’) with children’s fiction in 1860; by 1865 novels were separate and tales were in the category of ‘minor and juvenile fiction’; but by 1870 short fiction was listed alongside novels” (1989:182).

³ En Estados Unidos la situación fue distinta puesto que la crítica literaria comenzó un debate en torno al género del cuento, y autores como Poe o Hawthorne empezaron a escribir cuentos con una aproximación psicológica y social. En 1850 una oleada de relatos invadieron las revistas estadounidenses, y según Robert F. Marler esta saturación fue precisamente lo que permitió que después se desarrollara una nueva forma de escribir cuento. Así, la ficción corta aparecía sobre todo en publicaciones periódicas, pero de igual manera se les llamaba “tale, story, short story” o “sketch” (Marler, 1994: 168). Poco a poco, los críticos comenzaron a señalar ciertos contrastes entre “tale” y “short story”. Para explicar las diferencias entre estas dos formas de ficción corta, Marler emplea la teoría de Northon Frye, la cual análoga al relato con el romance y al cuento con la novela, y explica que mientras que en el relato no había personajes reales, sino que eran más bien figuras arquetípicas sumergidas en tramas que tendían a la alegoría, en el cuento, los personajes mostraban una personalidad y su mundo ficticio imitaba el mundo real (1994: 166). Podría decirse que el género comenzó a distanciarse del relato anecdótico más apegado a la tradición oral, para encontrar una forma más contundente en la expresión escrita. Sin embargo, muchos escritores del momento como Melville, Hawthorne o Irving pasaban de una forma de ficción corta a otra sin todavía diferenciar del todo cuando se trataba de una *tale* o un *short story*. La mayoría de las revistas estadounidenses publicaban al menos de cuatro a cinco *tales* en cada ejemplar, pero como los personajes eran demasiado estereotipados, las tramas poco profundas y sumamente alegóricas, los críticos las tacharon de sentimentalistas y moralistas (Marler, 1994: 168). Así, se comenzaron a discutir diversas concepciones sobre la calidad de una historia corta, retomando, por ejemplo, el concepto de “single-effect” creado por Edgar Allan Poe. Todo este debate teórico, alentó a modificar el relato convencional, y de esta manera se articularon las condiciones propicias para que el cuento emergiera en una nueva forma.

una tendencia común en la literatura modernista: presentar a través de la acción limitada, una vida entera. Es posible afirmar que la asimilación de una nueva forma literaria a la par de una nueva visión del mundo encontró un lugar de representación más afín en el cuento. Harris también ha escrito: “[...] only at the end of the nineteenth century did fiction begin to reflect reality perceived as a congeries of fragments. New, generally tighter kinds of novels could and did participate in the new vision, but its preeminent vehicle was the short story. A new mode of intellectual assimilation had found its literary correlative” (1994: 190). Harris explica que mientras la novela decimonónica relataba los cambios producidos por el tiempo y la gran interconexión de las acciones humanas, el cuento permitió aislar al individuo, retratar a la persona o a un momento de manera aislada, separada del gran continuo social e histórico (1994: 190). De manera similar, para Head el cuento encapsula la esencia del modernismo literario y tiene la capacidad para capturar la naturaleza episódica de la experiencia del siglo XX (2009: 1).

Y Suzanne Ferguson afirma:

...beyond the formal changes, beyond the changes simply deriving the short story's imitation of twentieth- rather than nineteenth-century behaviour, speech, and details of everyday life, the preeminence of the short story as a modernist genre grew out of the modern, highbrow audience's acceptance of fragmentation as an accurate model of the world, with a concomitant focus on “being” —as in Woolf's “moments of being”— rather than the “becoming” that characterizes the plot of the Romantic and the Victorian novel. The brevity that marked “minor” to earlier generations became a badge of the short story's superior representational capacity. For a brief period, in English literature, at least, the short story became not just a prestige genre but the genre that could be said to best represent the essence of the age, as did drama at the end of the sixteenth century. (1989: 191)

Comprender estos vínculos entre el modernismo y el cuento resulta útil para estudiar también la relación entre el modernismo y la producción literaria de mujeres. Ciertamente es que el periodo de 1880 a 1920, cuando emergió el modernismo como una forma de arte dominante en Occidente, fue a su vez la época dorada de la primera ola del feminismo, consolidado en el movimiento por el sufragio femenino —en 1918 las mujeres mayores de 30 años obtuvieron el derecho a voto en Inglaterra— (Paddy, 2009: 119-120). Estos años marcaron el inicio de un cuestionamiento más abierto en torno a las ideas esencialistas sobre la definición de la mujer en cuanto a la

determinación biológica de sus funciones sociales y culturales. Surgieron entonces distintas formas de nombrar a las mujeres, particularmente a aquellas que estaban rompiendo con el molde ideológico victoriano de un deber ser a partir de la sexualidad, la maternidad y el espacio doméstico. Florecieron una gran variedad de nombres que se usaban tanto en diarios como en las novelas de 1880 y 1890 para denominar a aquellas mujeres que escapaban de la condición burguesa del matrimonio y la maternidad: de la “Independent Woman”, la mujer de clase media “convertida” al socialismo, la cual desafiaba el código social victoriano, pero no la noción tradicional del comportamiento femenino en el sector público (Ardis, 1990: 15-16); a la “New Woman”, aquella que retaba la naturaleza de la sexualidad, el género y la clase social (Ardis, 1990: 17); a la “Superfluous Woman”, mujeres también conocidas como “Spinsters”; es decir, “solteronas” que no eran ni esposas ni madres, y a quienes además se les consideraba una amenaza para la economía del país, así como para el orden político y social, por tratarse de una población mayor que la masculina (Melman, 1988: 19); a las Sufragistas, quienes buscaban redefinir el espacio público con el derecho al voto, desafiando con ello el concepto de las esferas sociales separadas y la exclusividad de los hombres en la participación del ámbito político (Holton, 1988: 18); a la “Flapper”, ya en la década de los años 20, aquella mujer joven vestida con ropa simple y neutral, portando el pelo corto y llevando un estilo de vida rebelde, en busca del placer y retando las ideas decimonónicas de la feminidad (Pumphrey, 1987: 186).⁴ En términos muy generales en cuanto a la evolución ideológica del papel de la mujer en la sociedad inglesa en el cambio de siglo XIX al XX hay una ruptura con el concepto tradicional de mujer victoriana, aquella esposa pura, sin apetito sexual, esencialmente maternal, viviendo en el tradicional hogar de la familia burguesa; es decir, el “Angel in the House”.⁵ Como afirman

⁴ El término “Flapper” adquirió incluso relevancia política tras la guerra con el “Flapper Vote Bill”, y la posterior aprobación del sufragio universal de las mujeres en Inglaterra a partir de los 21 años de edad, al igual que los hombres, en 1928 (Melman, 1988: 36).

⁵ El término “Angel in the House” proviene del título del poema de Coventry Patmore publicado en 1854, en el cual idealiza la imagen de su esposa como la mujer perfecta. Años después Virginia Woolf retomó el término en su

Gilbert y Gubar: “By the late nineteenth century [...] this supposedly marginal curiosity called the ‘woman problem’ had become one of the most earth-shaking debates in the western world” (1988: 21).

La Primera Guerra Mundial trajo consigo también cambios estructurales en las condiciones materiales de vida para las mujeres: se legitimó el uso de anticonceptivos, emergió una nueva moda en la vestimenta y los ingresos estándares de muchas se elevaron (Melman, 1988: 4). En estos años también surgieron otras importantes modificaciones legales a favor de las mujeres en Inglaterra, tal como el *Sex Disqualification Removal Act* de 1919, que decretaba que todos los grupos profesionales, excepto el ejército, debían permitir la integración de las mujeres a sus filas; o el *Matrimonial Causes Act de 1923*, que hizo posible que los motivos de divorcio –en particular el adulterio– fueran iguales para hombres y mujeres, disparando con ello las tasas de divorcio. Todo esto, aunado al progreso general del feminismo en los 20, y la caída en el índice de natalidad, hizo pensar a muchos que una revolución social estaba ocurriendo (Ferguson, 1975: 56). Los movimientos feministas antes de la guerra y el aumento del empleo de las mujeres durante la misma elevaron las expectativas económicas de las mujeres, los roles tradicionales se cuestionaron como nunca antes, y este proceso de redefinición generó importantes cambios en la estructura social de Inglaterra (Ferguson, 1975: 55). La narrativa de mujeres estaba respondiendo a todo ello, así como a las ideas del psicoanálisis, a la teoría evolucionista, al socialismo, y otros debates filosóficos del momento, pero también la propia escritura estaba produciendo nuevas ideas y valores, y el género del cuento se adecuó a estas nuevas expresiones.

En específico, la crítica feminista ha señalado el periodo de 1880 a 1890 como el momento en el que se dio un vuelco por las escritoras hacia el género del cuento. Diversos argumentos se han dado alrededor del porqué las escritoras del *fin-de-siècle* emplearon ampliamente al cuento

discurso “Professions for Women”, pronunciado en 1931 ante la National Society for Women’s Service, a manera de crítica a tal imagen de mujer pura, pues desde su perspectiva era un símbolo de represión que debía aniquilarse.

como una manera de expresión. La respuesta a esta interrogante se encuentra en gran medida dentro de los cambios que se estaban viviendo en el periodo a nivel político, social y cultural. Sin embargo, un factor relevante a considerar es la caída de las *triple-deckers* en Inglaterra. Las tramas de estas novelas en tres tomos solían concluir en el matrimonio o la muerte de la protagonista, por lo que podría decirse que el género del cuento era una nueva oferta que por sus características de brevedad y compresión temporal permitía transgredir esta convención. Bridget Bennett señala que en 1884 se publicaron 193 novelas en tres tomos, pero para 1897 únicamente aparecieron cuatro (1996: xiii).⁶

Asimismo, la industria de las revistas comenzó a crecer tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, y es importante mencionar que muchas de estas publicaciones fueron fundadas por mujeres. Sus temáticas giraban en torno al fenómeno literario encabezado por ellas mismas, como lo explican Adams y Tate:

Winifred Bryher [...] patronized modernist writers through her ownership of some of the literary and film magazines which proliferated in the period. A lot of these were founded and supported by women, including *The Little Review*, edited by Margaret Anderson and Jane Heap (1914-29), Harriet Monroe's *Poetry* magazine (1912-35), Dora Marsden's *The Freewoman* and *The New Freewoman* (1911-12, 1913); continued as *The Egoist* (1914-19). New publishing ventures and bookshops, such as Sylvia Beach's famous Shakespeare and Company in Paris, also provided many opportunities for experimental writers. (1993: xii)

Y la publicidad dentro de las revistas también se volvió cada vez más sofisticada. Así, para el cambio de siglo los ingresos por los anunciantes permitían a las editoriales pagar tarifas

⁶ La caída de las novelas en tres tomos tuvo que ver significativamente con cambios en la industria editorial en Inglaterra. En el siglo XIX la costumbre no era comprar libros, sino rentarlos. Dos de las firmas más grandes que proveían este servicio eran Mudie's Select Library y W. H. Smith and Sons, y su producto principal era precisamente las novelas en tres tomos, cuyo precio dejaba fuera del mercado a los compradores individuales. Griest explica: "... novels were announced not for sale, but as available to the public through lending organizations; their form was commonly not one volume, but three" (1965: 103). Hacia finales del siglo, las editoriales comenzaron a reeditar las novelas más populares en un solo tomo, a un precio muy económico, y los lectores prefirieron esta opción: "It was customary, certainly, for successful three-deckers to be reissued in single-volume form, but there hovered over a first edition in three stately tomes an aura of dignity and worth which completely obscured those works unfortunate enough to be issued only in a meager one volume. Geraldine Jewsbury, a reader for the publishing firm of Bentley, epitomizes the differences in her reports, advising that one manuscript 'is more fitted for a railway book than the three volume dignity'" (1965: 117). Por esta razón, las novelas en tres tomos empezaron a acumularse en los sótanos de las librerías de renta, y por más que los dueños intentaron frenar este impulso de las editoriales, la demanda del público se impuso como preferencia, de ahí que la caída de las novelas en tres tomos significó también el fin de las librerías de renta victorianas.

considerables a los autores de cuento para sus publicaciones, lo cual benefició en forma particular a las mujeres, como Bennett indica:

The short story became profitable for magazine owners and publishers, and authors began to compete within a highly commercialized marketplace. The short story was a form which lent itself particularly to women writers: it made fewer demands on time of women writers who might be supporting themselves, and perhaps a family too, by their writing. (1996: xiv)

La caída de las *triple-deckers* y el ingreso económico proporcionado por las revistas que publicaban cuentos son dos causas específicas dentro de la industria literaria que sustentan parte de la motivación de las mujeres para escribir cuento.

Por otro lado, en su estudio sobre el cuento escrito por mujeres en el siglo XIX, Harriet Devine Jump también indica que fue durante la mitad del siglo cuando el género dejó de ser popular o “bajo” para adquirir prestigio cultural por su dimensión estética, y asegura que las escritoras hicieron una importante contribución a dicho avance (1998: 1). Ella afirma que quienes primero lograron captar la atención de un gran público fueron Harriet y Sophia Lee, con su colección de cuentos, *Canterbury Tales* (1788-1805), la cual fue sumamente exitosa y reeditada en varias ocasiones. Asimismo, Maria Edgeworth y Amelia Opie, publicaron con buen recibimiento sus propias colecciones entre 1800 y 1820. Pero la demanda por el cuento aumentó considerablemente a mediados del siglo con la aparición de los semanarios, y ya para finales del XIX, comenzaron a ser mayormente publicados en colecciones, y escritoras como Mary Braddon, Ellen Wood, Margaret Oliphant, Olive Schreiner y George Egerton tuvieron un éxito considerable con sus volúmenes de cuentos (1998: 1-2).

Devine Jump argumenta que es posible detectar, además, una evolución temática en los cuentos escritos por mujeres a lo largo del siglo, así como de estilos narrativos. Es así que señala que en aquéllos del cambio del XVIII al XIX puede apreciarse una influencia romántica que evolucionó en el gótico, con tramas que combinaban el terror y el horror con una resolución romántica feliz (1998: 4). Más adelante, para mediados del siglo, el gótico se transformó en el “ghost story” o cuento de fantasmas, practicado por autoras como Amelie

Edwards y Vernon Lee, quienes frecuentemente recurrían a un narrador masculino por la necesidad de tener una voz fiable (1998: 4). En 1860, ubica una tendencia en los cuentos por adaptar elementos de la “sensation novel”, con tramas alrededor de un crimen o misterio en el entorno habitual doméstico, las cuales contribuyeron al desarrollo posterior de la historia de detectives. Pero no fue sino hasta las últimas décadas del siglo que las escritoras comenzaron a explorar con mayor seriedad asuntos de género, matrimonio y sexualidad, sobre todo en los cuentos que retomaban el tema del amor (1998: 5). Algunas de los más radicales, según Devine, fueron publicados en *The Yellow Book*, por autoras como Ada Leveson, Netta Syrett y Ada Radford, en donde el adulterio se presentaba ya como un hecho de la vida cotidiana (1998: 7).

De manera similar a Harris, Devine Jump argumenta que durante el siglo XIX el cuento escrito por mujeres se desarrolló en paralelo con la novela realista, sobre todo en cuanto a temas y preocupaciones sobre la forma de lidiar con la vida diaria, dentro de una estructura narrativa definida con desenlaces convencionales para las protagonistas. Sin embargo, indica que para 1890 autoras como Olive Schreiner y George Egerton comenzaron a emplear al género de una forma crítica y subversiva:

[...] it is observable that many stories from the end of the century welcomed the flexibility of the short story form, finding that, as one critic has put it, its: ‘Characteristic inconclusiveness, its open-ended or deliberately evasive resolutions were particularly helpful in overcoming the narrative problems of traditional realism, [avoiding] the tendency of the traditional full length novel to come to definite conclusions’. (1998: 7)⁷

En su opinión, estos cuentos con su deliberado interés por evadir un cierre, y subrayar la ambigüedad y el relativismo, fue lo que después caracterizó a los textos modernistas de principios del siglo XX. Y por lo mismo, Devine considera que el cuento tuvo una identificación con las mujeres en el cambio de siglo: “The fundamentally problematic position

⁷ Devine Jump cita a Patricia Stubbs en su libro *Women and Fiction: Feminism and the Novel, 1880–1920*, Methuen, London. (1979: 104)

of the New Woman in society at the end of the century was such that women writers were particularly drawn to a style and form which mirrored the equivocal nature of their role and status” (1998: 7-8).

Elaine Showalter también señala el interés en las escritoras “New Women” del *fin-de-siècle* por escribir cuento: “In contrast to the sprawling three-decker, the short story emphasised psychological intensity and formal innovation” (1993: ix), argumenta. Desde su perspectiva estos textos, publicados en revistas *avant-garde* como *The Savoy* y *The Yellow Book*, son “the missing links between the great women writers of the Victorian novel and the modern fiction of Mansfield, Woolf, and Stein” (1993: viii). Si bien la amplia publicación de cuento escrito por mujeres en el *fin-de-siècle* ha sido ya estudiada por la crítica feminista, el cuento como parte del movimiento modernista escrito por mujeres en la década de 1910 y el periodo entreguerras como tal ha recibido menos atención.⁸ En mi opinión, éste se distancia de aquellos premodernistas no sólo por sus innovaciones formales narrativas, sino también por sus modos de representación nunca antes tratados, como es el caso específico del retrato de la experiencia de las mujeres en la ciudad.

⁸ Recientes antologías han dado cuenta del amplio involucramiento de las mujeres con el género del cuento en el cambio del siglo XIX al XX. *Ripples of Dissent: Women’s Stories of Marriage in the 1890s* de Bridget Bennett, reúne 33 cuentos de escritoras como Amy Levy, Lucy Clifford, Jane Barlow, Willa Catre, Lucy Clifford, Charlotte Perkins Gilman, Violet Jacob y Netta Syrett, entre otras, en un periodo que va del 1890 a 1914. Y como lo indica el título de esta antología, los textos que recopila ofrecen un rango de perspectivas alrededor del cortejo y el compromiso matrimonial, o de la propia ceremonia nupcial, y de lo que sucede después. Cada texto lidia de alguna forma con, o es una contribución hacia, el debate alrededor de la institución del matrimonio.

Otro caso interesante es el de *That Kind of Woman* (Nueva York, 1991) de Adams y Tate, la cual reúne 26 cuentos escritos entre los años 1890 a 1920 por mujeres que van desde Vernon Lee, Jean Rhys, Mary Butts, Mina Loy, Kay Boyle, Virginia Woolf, May Sinclair, Djuna Barnes, Katherine Mansfield, Gertrude Stein y Anaïs Nin, entre otras. En esta compilación, las tramas se centran en temas de la mujer en relación a su profesión y a la sexualidad. También, abordan el asunto de la feminidad como algo no inmanente sino construido, así como las relaciones entre sexualidad, sociedad e identidad de género, y las diferentes nociones en torno a la maternidad. Para estas escritoras la categoría de “mujer” tiene en sí misma sus propias diferencias, como indican Adams y Tate: “differences of class, race, age, language and so forth might be just as important as gender in the construction of a sense of self, as many of these writers recognized” (1991: xiv).

Elaine Showalter, a su vez, reúne en *Daughters Of Decadence: Women Writers Of The Fin-De-Siècle*, cuentos de escritoras que ella denomina como “New Women” publicados en revistas inglesas y estadounidenses como *Atlantic Monthly*, *Harpers*, y *Yellow Book*. Son tramas que retratan la sexualidad femenina, el descontento con el matrimonio y otros asuntos que impactaron a los críticos victorianos, y entre las autoras también están: Kate Chopin, Victoria Cross, George Egerton, Mabel E. Wotton.

Uno de los fenómenos culturales más importantes en el discurso de las mujeres durante y después de la Primera Guerra fue la desaparición de la “casa” como el lugar exclusivo del interés femenino y de la experiencia femenina de la realidad. Melman asegura: “the central, most salient feature of the twenties was the redefinition and remodelling of the woman’s place, in both metaphorical and ideological senses of the term” (1988: 150). El conflicto bélico significó una enorme movilización de la fuerza masculina, lo cual produjo una revolución en la contratación laboral de las mujeres fuera del ámbito doméstico, algo que se dio de forma temporal en la Primera Guerra, y se volvió permanente en la Segunda (Hobsbawm, 1996: 44-45). El número de mujeres empleadas en Inglaterra se elevó de 5,966,000 en agosto de 1914, a 7,311,000 justo antes del Armisticio (Melman, 1988: 2). Y así como los hombres eran exhortados a cumplir con su deber nacional para ir a la guerra, a las mujeres también se les motivaba a escapar a sus roles tradicionales, aunque fuera de manera temporal, algo que cuestionaba sus propias nociones del deber.⁹

Deborah Parsons explica que la mujer soltera buscando su independencia a finales del siglo XIX en Londres marca el inicio de una presencia femenina constante en el entorno urbano, la cual forjó la estética urbana de escritoras posteriores: “...this ‘new woman’, ‘educated working woman’, ‘professional woman’, or ‘odd woman’, as she was variously labelled, was to remain a spectral presence for the aesthetic self-consciousness of urban-based writers such as Richardson and Woolf in their writing of the city two decades later” (2003: 83). Según explica, en el *fin-de-siècle* las escritoras todavía no utilizaban a la ciudad como un tema en sus ficciones:

Although the educated/working woman was high profile in the city of the 1880s, her representation as an urban figure occurred largely in works by men. ‘New Woman writers’,

⁹ Neal A. Ferguson, en su estudio sobre los roles económicos de las mujeres entre 1918 y 1939, presenta un extracto del discurso de Walter Long, presidente del Departamento de Gobierno Local en aquel entonces –y no precisamente un hombre de ideas feministas–, quien exhortaba a las mujeres rurales a salir a trabajar: “There are still, unfortunately, villages to be found where women have become imbued with the idea that their place is in the home. That idea must be met and combated” (1975: 56). Por el bien de la nación, las mujeres debían abandonar el espacio doméstico para integrarse al mundo laboral, aunque fuera de manera temporal. Así que al terminar la guerra, ya habían recorrido un importante trayecto en el tema de igualdad con los hombres, y por lo mismo no fue fácil regresar a casa y pretender que nada había sucedido.

[...] rarely concentrated on the city as a subject of their own fiction, unless in terms of its interior spaces, notably the enclosure of the Victorian drawing-room. Although women's private journals and letters indicate participation and movement in the city, this is not transferred into their fiction [...]. (2003: 83)

Por su parte, Liz Heron considera a Miriam Henderson, la protagonista de *Pilgrimage* de Dorothy Richardson (serie de 13 novelas publicadas entre 1915 y 1927) como uno de los primeros personajes femeninos de la ficción del siglo XX que transita por el territorio urbano con confianza, y argumenta lo siguiente:

Miriam is a New Woman, but no representative figure. She differs from the protagonists of New Woman fiction in her relationship to the city, fulcrum of the modernist perspective on the world, whose excitements derive from the dynamically accelerating pace of urban life as the century enters an age of motorised transport and ever faster communications (...) By the early 1920s it was harder to distinguish between 'good' women and 'bad' as they walked the streets. (1993: 2)

Con el cambio de siglo, la presencia de las mujeres en la ciudad empezó a ser más común tanto en la literatura como en el campo social. Elizabeth Wilson expone que el crecimiento del trabajo en oficinas para las mujeres creó la necesidad, por ejemplo, de construir cafés y restaurantes en donde las mujeres pudieran ir cómodamente por su cuenta sin chaperones. Así, en 1870 las guías comenzaron a enlistar lugares en Londres en donde a las mujeres les era permitido almorzar sin compañía de un hombre; y a finales del siglo lugares como Lyons, los ABC Tearooms, Fullers, restaurantes vegetarianos y los baños en las tiendas departamentales transformaron por completo la experiencia de las mujeres de clase media en el espacio público.

La crítica modernista suele considerar a la ciudad como un ámbito clave para dicho movimiento literario. Si la metrópolis en la novela del siglo XIX era en gran parte un telón de fondo utilizado para explorar temas sociales como la desigualdad de clases, la pobreza, el crimen y la corrupción, las novelas modernistas colocaron a la urbe en primer plano como un personaje protagónico, un ser vivo complejo: la ciudad se convirtió en una oportunidad para examinar las preocupaciones modernistas centrales de la conciencia, la perspectiva y el tiempo (Paddy, 2009: 114). Sin embargo, no es tan frecuente encontrar que este tema se vincule a la literatura modernista de mujeres, ni mucho menos al cuento. Cuando Paddy se pregunta: "What

would Modernism be without Alfred Döblin's Berlin, Joyce's Dublin, Franz Kafka's Prague, Robert Musil's Vienna or Langston Hughes's New York? (2009: 114), le hace falta mencionar no sólo el Londres de Virginia Woolf y Dorothy Richardson, sino también el de Katherine Mansfield y, ¿por qué no?, el París de Jean Rhys, entre otras.

En 1903, Georg Simmel ya hablaba de las condiciones psicológicas que la metrópolis crea en el individuo: "With each crossing of the street, with the tempo and multiplicity of economic, occupational and social life, the city sets up a deep contrast with small town and rural life with reference to the sensory foundations of psychic life" (1950: 410). La relación con el tiempo, la sensación de anonimato en la multitud y la actitud de indiferencia que él llama *blasé*, todo ello se volvió un recurso literario para plasmar una nueva subjetividad: la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, la fuerte discontinuidad en el entendimiento o en la mirada única y las impresiones inesperadas (1950: 410). Mi argumento es que dicha experiencia citadina encontró una forma de expresión no sólo en la novela, sino de manera particular en el cuento: el constante roce con extraños, el escuchar y observar pequeños pedazos de historias que los transeúntes traen consigo, cuyos desenlaces jamás se conocen, asemejan a esa característica episódica del cuento modernista. Wilson asegura que a principios del siglo XX la vida dejó de ser épica para convertirse en una especie de cuento, onírico, insubstancial, ambiguo: la ciudad oscurecía el sentido y el compromiso cedía a la ironía, a la indiferencia (1992). Aunada al movimiento modernista, la ciudad halló un espacio de representación afín al cuento, el cual en mi opinión permitió a su vez la configuración de nuevos personajes femeninos y una innovadora narrativa escrita por mujeres.

Sin embargo, cuando se investiga el tema del cuento modernista, las mujeres y la ciudad, es posible detectar ciertas problemáticas teóricas y tendencias de análisis que deben considerarse cuando el objetivo es ampliar las posibilidades de estudio en la historia literaria. En esencia es posible detectar limitantes en tres áreas de estudio: en primer lugar, la teorización

recurrente en torno al cuento modernista que señala a la epifanía como un elemento básico en la narrativa del género; en segundo, la crítica feminista de la “segunda ola” que interpretó en la derrota de las representaciones de mujeres en la narrativa de escritoras modernistas un fracaso del proyecto feminista; y en tercero, el estudio de las mujeres y la ciudad como una relación de opresión absoluta. Es necesario tratar cada una de estas problemáticas teóricas para plantear nuevas opciones metodológicas con las cuales estudiar al cuento modernista escrito por mujeres en, y sobre, la ciudad.

El cuento modernista: más allá de la epifanía

El problema en el campo crítico modernista no ha sido sólo la falta de reconocimiento del cuento como una forma que se adecuó a un contexto, sino también la preponderante teorización en torno al género cuando sí se le ha estudiado, la cual tiende a considerar la idea de revelación final que da unidad a la trama como un elemento esencial en su constitución. “What *does* emerge from existing short story theory, such as it is”, indica Head, “is a static notion of the genre’s unity –its supposed reliance on certain unifying devices, such as a single event, straightforward characterization, a coherent ‘moment of revelation’ –from which an easily identifiable ‘point’ can be recognized” (2009: x). Esta lectura dominante del cuento Head la explica como una simplificación de la doctrina de Edgar Allan Poe que aludía “al efecto único” como elemento clave del género. Ya sea en la crítica a los cuentos de Nathaniel Hawthorne, “Twice-Told Tales” (1842), o en ensayos como “The Philosophy of Composition” (1846) o “The Poetic Principle” (1850), Poe insiste en dicha importancia de la revelación final en las composiciones literarias:

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. (Poe, 1846: 1617)

Por *dénouement* Poe se refiere a “the final revelation showing the outcome, or untying, of the plot” (1846: 1617), lo cual en su opinión era clave en el género del cuento. Sin embargo, resulta una característica difícil de ubicar en el cuento modernista. Si bien la aceptación de la fragmentación por parte de la audiencia culta como un modelo apropiado para retratar al mundo, como señala Suzanne Ferguson, sirvió para enaltecer las capacidades de representación del cuento a principios del siglo XX, también significó un cambio en las construcciones narrativas en donde el “outcome” o resolución final o efecto único se vuelve prescindible.

Anton Chekhov, calificado por algunos como el precursor del cuento moderno, en 1889 ya se preguntaba si el final del cuento debía o no tener un efecto unificador: “The short story, like the stage, has its conventions. My instinct tells me that at the end of a novel or a story, I must artfully concentrate for the reader an impression of the entire work, and therefore must casually mention something about those whom I have already presented. Perhaps I am in error” (May, 1994: 195)¹⁰. Lo cierto es que estas definiciones del género, estructuradas por Poe o Chekhov, permearon a la crítica literaria y por lo mismo no es extraño encontrar un sinnúmero de análisis del cuento que apelan a develar dicha unidad al final de la trama, aún en los considerados modernistas.

¹⁰ Al hablar del cuento moderno, aquel que empezó a consolidarse a finales del siglo XIX, es importante mencionar a Anton Chekhov como un autor clave en la evolución literaria del género. En su estudio sobre el escritor ruso, Charles E. May explica que en el cambio de siglo XIX al XX, los cuentos de Chekhov fueron recibidos por algunos críticos en los Estados Unidos e Inglaterra como el comienzo de una nueva forma del género: “Chekhov’s ability to dispense with a striking incident, his impressionism and his freedom from the literary conventions of the highly plotted and formalized story marked the beginnings of a new or ‘modern’ kind of short fiction that combined specific detail of realism with the poetic lyricism of romanticism” (1994: 199). La diferencia principal en sus textos radicaba en que se liberaban de la convención literaria de mostrar una trama perfectamente trazada para presentar simplemente fragmentos de la vida cotidiana o “slices of life”; es decir, tramas mínimas con una situación específica, a través de la cual se expresaban emociones complejas. Las historias de Chekhov ofrecían una gama de estados de conciencia sin precedentes, May explica, a partir de Conrad Aiken: “whereas Poe manipulates plot and James manipulates thought, Chekhov ‘manipulates feeling or mood’” (1994: 200). Y por lo mismo, una crítica frecuente a sus cuentos consideraba que en ellos nada ocurría (1994: 203). Algunas de las características primordiales que esta nueva forma híbrida del cuento presentaba eran: “Character as mood rather than as either symbolic projection or realistic depiction; story as minimal lyricized sketch rather than as elaborately plotted tale; atmosphere as an ambiguous mixture of both external details and psychic projections; and a basic impressionistic apprehension of reality itself as a function of perspectival point of view” (1994: 199). Y si bien May no ubica al autor ruso como un modernista, no deja de señalar el diálogo que su obra sostuvo posteriormente con los escritores modernistas anglófonos de principios del siglo XX. La mínima dependencia de la trama, la representación de eventos únicos, y el foco en la realidad como una ambigua mezcla de lo psicológico y lo externo son características recurrentes en la narrativa modernista, y particularmente en el género del cuento.

Cuando Peter Childs escribe sobre el cuento dentro del modernismo, por ejemplo, hace referencia a Henry James como un innovador del género, y refiere a la unidad en sus textos como un modelo clásico del modernismo:

Where James's late novels, such as *The Golden Bowl* (1904), show an unprecedented degree of attention to aesthetic detail and intense reflection and his prefaces to his novels expound a theory of fiction whose claims elevated the form to a new height of artistic integrity, his almost plotless short stories seemed to apply an intricate stylistic delicacy and classical unity that epitomised many of the emerging precepts of modernism. (2008: 91)

Asimismo, una aproximación común a *Dubliners* (1914), la colección de cuentos de James Joyce, considera a “la epifanía” como un recurso clave en la narrativa de sus historias, y se estudia como un principio ordenado que apunta a una única, y unificada, revelación en el texto, algo similar al “efecto único” de Poe. “Rather than plot”, afirma Charles E. May:

what unifies the modern short story is an atmosphere, a certain tone of significance. The problem is to determine the source of this significance. On the one hand, it may be the episode itself, which, to use Henry James's phrase, seems to have a “latent value” that the artist tries to unveil. It is this point of view that governs James Joyce's notion of the epiphany. (1994: 201)

Allen, por su parte, los llama “moments of insight” y afirma que: “[..] we recognize a short story as such because we feel that we are reading something that is the fruit of a single moment of time, of a single incident, a single perception” (1981: 8).

Aun cuando la teoría de la epifanía no está establecida por completo en ningún lado (Allen, 1981: 7) –su definición proviene de la obra póstuma de Joyce, *Stephen Hero*, en donde la explica como “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of mind itself” (May, 1994: 201)–, la crítica literaria ha encontrado en este concepto una característica representativa del cuento modernista. Clare Hanson afirma también que “‘the epiphany’ or ‘blazing moment’ came to form the structural core of the modernist short fiction (and... of many modernist novels). This stress on the fleeting moment is consistent with the prevailingly relativist philosophy inherited by modernist writers” (Head, 2009: 19). Valerie Shaw, por su parte, asegura que “most worthwhile short stories do contain a definite moment at which understanding is attained...” (Head, 2009: 20). Y

Suzanne Ferguson, aunque reconoce una cierta vaguedad en dicho efecto único, también sugiere su función unitaria: “The moral is no longer an easily abstractable truism by an implied author, but a complex and hardly won proposition whose validity remains conditional and implicit, unconfirmed by the authorial voice, giving the story both ‘unity of effect’ and a certain vagueness or mystery” (1994: 228).

Head critica este tipo de aproximaciones al cuento modernista. En su opinión, el momento significativo en estas tramas cuestiona precisamente el concepto mismo de la comprensión momentánea, y arguye: “In fact, most of accepted modernist ‘epiphanies’ are problematic. The ‘significant moment’ in *Dubliners* constitutes the most surprising example of this, being consistently undercut by unreliable narrative” (2009: 21). Contrario a la tendencia del estudio del cuento como un sistema organizado hacia un efecto único o epifanía, él propone una nueva metodología de estudio del género que se centre en los efectos “desunificadores”, y en la disrupción que establece una conexión entre texto y contexto:

A different methodology is then outlined which acknowledges and interprets the *disunifying* effects of ellipsis and ambiguity, indicating how this kind of disruption establishes a connection between text and context. This methodology is particularly helpful in approaching the modernist short story because there is a stress on literary artifice in the short story which intensifies the modernist preoccupation with formal innovation. The approach indicates how form and context work together, how experimentation is the linchpin of modernism and of the social perspectives it offers. (2009: 2)

La metodología del teórico británico resulta innovadora porque define al cuento modernista escrito en inglés como una narrativa problemática e inestable que evita la solución unívoca en sus tramas, y argumenta que dicha construcción formal se adecua a la perspectiva del protagonista, a su confusión y conflicto interno.

Al igual que Head, considero que las lecturas del cuento modernista que apuntan al efecto único o la epifanía terminan por ocultar las características del rompimiento lógico causal en estas narrativas, así como otras innovaciones formales. Y en mi opinión, la aproximación teórica de Head resulta adecuada cuando se estudian en particular los cuentos modernistas escritos por mujeres y sobre mujeres, puesto que admite ir más allá de interpretaciones

esencialistas para subrayar las innovaciones en la construcción de personajes femeninos distanciados de las convenciones victorianas. Desde mi perspectiva, las capacidades del cuento modernista de representar a través de una acción limitada subjetividades ambiguas en una narrativa sin necesidad de una lógica causal con un final unificador resultó un camino liberador para las escritoras del momento cuyas tramas se distanciaron de los finales convencionales. Pero de manera paralela a como se desarrolló una tendencia en el estudio literario del cuento a partir del efecto único o la epifanía, cierta parte de la crítica feminista construyó una aproximación a la obra de escritoras modernistas que observa en dicha falta de unidad en la trama o, mejor dicho, falta de autorrealización en las protagonistas, un equívoco, y no una innovación formal.

El cuento modernista escrito por mujeres: una narrativa más allá del final

Como es sabido, la incorporación de las mujeres al movimiento modernista es, asimismo, una rama relativamente reciente en la crítica literaria. De los años 50 a los 70 el canon modernista se centraba en un grupo selecto de escritores hombres como Ezra Pound, James Joyce, T.S. Eliot, Joseph Conrad y D.H. Lawrence. Fue en las últimas décadas del siglo XX que la academia empezó a señalar a las mujeres como figuras clave para el modernismo (Paddy, 2009: 119; Murray, 2009: 163). Parte de ello se debió al surgimiento de la crítica literaria feminista en las postrimerías del feminismo de “segunda ola” –el término general dado a la aparición de los movimientos de mujeres en los Estados Unidos y Europa en las campañas por los Derechos Civiles de la década de 1960 (Plain/Sellers, 2007: 2)–. Durante los años 70 y principios de los 80, las académicas empezaron a cuestionar de manera radical al sistema educativo y a los enfoques teóricos y metodologías de análisis literarios, e iniciaron una reforma al canon literario establecido de escritores y sus obras. De ahí que estudios recientes han colocado a Virginia Woolf como una figura central en el ámbito del modernismo. Pero hay muchas otras

mujeres innovadoras que también transformaron la manera de hacer literatura. Tal es el caso de Gertrude Stein, H.D., May Sinclair, Dorothy Richardson, Djuna Barnes; o bien, Katherine Mansfield y Jean Rhys, las escritoras principales de esta investigación.

Durante la emergencia de la “segunda ola” del feminismo, surgió una tendencia de pensamiento en la crítica feminista que, aun cuando tuvo importantes logros al producir nuevos materiales de estudio y ampliar el panorama de la historia literaria creando una tradición de literatura de mujeres, no favoreció del todo el trabajo recorrido por las escritoras modernistas en cuanto al cambio de rumbo en sus ficciones. Mary Eagleton advierte dos momentos sobresalientes en esta etapa: en un principio, el interés de la crítica feminista por centrar sus estudios en la representación literaria de mujeres –a cargo de académicas como Juliet Mitchell y Eva Figes, entre otras–, pero cuyo cuerpo de trabajo tan sólo abarcó obras de escritores hombres, y cuyo fin se preocupó por mostrar, sobre todo, la poca congruencia de tal construcción de personajes femeninos (2007: 105-106). Y, posteriormente, a lo largo de la década de los 70, el cambio de dirección en el estudio de la representación literaria de mujeres, al volcar el análisis a las obras escritas por mujeres, y para mujeres. De entre las académicas responsables de este giro, Eagleton cita a Judith Fetterley, con su ensayo “The Resisting Reader”, y a Elaine Showalter, con su ensayo “Towards a Feminist Poetics” y su libro, *A Literature of their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*. Por un lado, Fetterley planteaba una crítica severa al canon literario estadounidense, y una advertencia a las mujeres lectoras quienes debían concientizar las estrategias narrativas que tendían a formular su identificación con los personajes masculinos. Y por el otro, Showalter proponía distanciarse del canon masculino e invitaba a centrar el estudio feminista únicamente en los trabajos de las mujeres, con una aproximación que llamó *gynocriticism*. No obstante, Eagleton asevera que esta metodología de estudio terminó por unificar la creación literaria de mujeres y reafirmar estereotipos en lugar de cuestionarlos:

In the event, gynocriticism never could square the circle because its position was inherently contradictory. It critiqued literary history and canonical thinking but wanted to be part of it; it looked for a commonality among women but was wary of imposing uniformity; it doubted traditional aesthetic values but used them to valorise women writers; it wanted to speak for all women yet invested in a particular raced and classed group, at a particular historical moment. (2007: 110)

Por su parte, Deborah Parsons también ha afirmado: “It is yet important to note that at first the pioneers of the new feminist criticism (...) were more than a little ambivalent about the contribution made to the ‘female tradition’ by *Modernist* women writers, who tended to be regarded as betraying their own often overt feminist politics in their literary works” (2003: 172). Parsons cita a teóricas como Patricia Stubbs y Elaine Showalter, quienes, explica, subrayan un cierto fracaso feminista en la obra de autoras como Virginia Woolf y Dorothy Richardson (2003: 172-173).

Específicamente aquí me interesa retomar el caso de Showalter y su estudio *A Literature of Their Own*. A grandes rasgos su postura argumenta que la estética femenina de principios de siglo XX se centraba en la autoaniquilación: “The female aesthetic was to become another form of self-annihilation for women writer, rather than a self-realization” (1999: 240), afirma. Para la teórica norteamericana, las heroínas de estas ficciones permanecieron como víctimas, aún con toda la nueva conciencia sobre la mujer y las nuevas oportunidades que tenía en el momento. De hecho, argumenta que es su propia concientización lo que las victimiza: “Whereas the heroines of Victorian fiction often did not perceive that they had choices, and in fact had only a selection of bad options, these heroines are confronted with choices and lack the nerve to seize their time” (1999: 243). Y añade: “The female *Künstlerroman* of this period is a saga of defeat. Women novelists punish and blame their heroines for their weakness, their laziness, and their lack of purpose [...] There is indeed a new interest in the creative psychology of women, but it is full of self-recrimination” (1999: 244). La tesis de Showalter propone que la autoaniquilación en lugar de la autorrealización de las protagonistas o la traición a sí mismas en los momentos de una posible autoconciencia en sus narrativas son

características de una estética femenina autodestructiva que no cumple con su deber político y liberador. Como bien afirma Parsons: “To be both a feminist writer *and* a Modernist writer, Showalter seemed to imply, was impossible” (2003: 173). Por el contrario, considero que dicha falta de autorealización en las narrativas modernistas de mujeres, o escape al efecto único o epifanía cuando hablamos de sus cuentos, no es un fracaso sino precisamente toda una nueva forma de representación.

El intento por leer el deseo frustrado de las protagonistas en el cuento modernista escrito por mujeres como algo punitivo o victimario podría provenir de una idea de interpretación de la literatura de mujeres del siglo XIX que consideraba el final en matrimonio como una conclusión feliz o, digamos, de autorrealización. Pero también pienso que este tipo de interpretación se vincula a una característica común en las ficciones de mujeres del *fin de siècle*, como las novelas “New Woman” o los cuentos ubicados en el periodo de 1880 a 1890, cuyos finales mostraban con mayor énfasis un cierto aleccionamiento ante los cuestionamientos de género. Ardis explica que cientos de novelas fueron escritas sobre la “New Woman” entre 1883 y 1900, y sus tramas impusieron retos a la tradición burguesa social y literaria, sobre todo porque rompieron con la tradicional trama de matrimonio, al presentar heroínas sexualmente activas fuera de éste, de manera que la representación de la “mujer pura” se vio transformada (1990: 4). Las escritoras de este tipo de novelas le dieron un cuerpo al “Angel in the House” de la literatura victoriana, y con ello le imprimieron una “naturaleza” sexual que rompió con la idea de pureza femenina (1990: 90). A grandes rasgos, estas obras desafiaron el pensamiento esencialista en torno a la cuestión de clase y de genética, así como del instinto maternal –al ser cuestionado en términos no biológicos– y del determinismo sexual (1990: 106), pero aunque la trasgresión aparece en sus historias, la mayoría de las veces al final de estas tramas, la convención se restituye. Ardis ha llamado a este tipo de finales “boomerang” y ocurren cuando las protagonistas desafían y critican el sistema de valores victoriano, pero después terminan

casándose, muchas veces por un sentido del deber más que por amor, y con ello restablecen la convención,¹¹ algo que desaparece en la literatura de principios del siglo XX como se verá más adelante.

Asimismo, los cuentos de 1880 y 1890 escritos por mujeres presentaban características similares en la forma de construir y solucionar sus tramas. Clare Hanson asegura que aun cuando fueron escritos en un periodo de relajación de la narrativa tradicional del siglo XIX, estos mostraban un elemento recurrente que ella denomina “the lifted veil”. Con ello se refiere al momento en que la protagonista del cuento, que en un inicio es presentada por el narrador en términos icónicos, sufre una develación o “unveiling” por lo que al final muere. Esta característica resulta muy similar a la del final boomerang de las novelas “New Women”, en donde una vez que los deseos de la protagonista son revelados, no queda más que el arrepentimiento y el matrimonio o la muerte posteriores.

De cierta forma, la crítica de Showalter pareciera intentar demostrar un efecto “boomerang” o una cierta develación en las ficciones modernistas que retratan el fracaso de las protagonistas, sin percatarse que estas historias ensayan nuevas formas de representación narrativa. Considero que los cuentos modernistas escritos por mujeres no intentan restablecer el status quo como ciertas narrativas “New Woman”. Cabe aclarar además que, contrario a Showalter, la propia Ardis propone no leer en las resoluciones de las novelas “New Women” un carácter completamente punitivo, sino observar en este tipo de finales una representación de las consecuencias de la trasgresión dentro de todo un sistema social (1990: 72). Hanson, asimismo, lee en los cuentos del cambio de siglo escritos por mujeres una preocupación por revelar algo que problematizaba la representación misma: “Like subsequent generations of

¹¹ Ardis destaca otros dos tipos de final en las novelas *New Women*: el final abierto y el que escapa a la convención fuera del realismo. En el primero, las heroínas no regresan al camino “correcto”, pero transforman el discurso victoriano de sexualidad al hacer de la novela una especie de interrogación: sus historias ofrecen preguntas, mas no respuestas (1990: 82). Y en el segundo, las protagonistas escapan al matrimonio o a la muerte, debido a que sus historias se desarrollan en un universo completamente imaginado, en donde las mujeres ya no están restringidas por ninguna convención del realismo doméstico, muchas veces se sitúan incluso en un mundo futuro (1990: 116-118).

feminist writers and critics, they wanted to express a truth about women's experience and desire which, they felt, challenged the foundations of culture, and therefore potentially of narrative too” (1996: 142). En lugar de centrarse en la unidad de estas ficciones del *fin de siècle*, Ardis y Hanson plantean nuevas formas de lectura a los finales de muerte o matrimonio, y es este tipo de aproximación la que considero también apropiada para estudiar al cuento modernista, en donde además las protagonistas sí se escapan a dichos destinos. Es por ello que, desde mi perspectiva, el estudio de Rachel Blau DuPlessis sobre las narrativas de principios de siglo XX, con su concepto de “writing beyond the ending”, resulta más útil para el estudio del cuento modernista escrito por mujeres, pues argumenta que en las obras del siglo XX escritas por mujeres:

the marriage plot, with its high status in novels, and the quest plot of punishment for female aspiration were displaced, eroded, or removed from the center of the novel. This project I have called writing beyond the ending, taking ending as a metaphor for conventional narrative, for a regimen of resolutions, and for the social, sexual and ideological affirmations these make (1985: 21).¹²

DuPlessis señala que la diferencia más sobresaliente entre estos textos y los del siglo XIX radica en que para el siglo XX las mujeres de clase media técnicamente –en papel– formaban ya parte del mundo económico, y estaban menos circunscritas a aspectos legales y políticos. Esta posición distinta, sin embargo, no alteraba sus procesos de negociación, pero sí significaba que tenían ya una identificación interior con los valores dominantes, así como una comprensión de cuáles eran sus alternativas. Según la teórica estadounidense: “Dominant and muted may be more equally balanced opponents in the twentieth century than in the nineteenth” (1985: 42).

El objetivo general de DuPlessis es analizar cuáles son los motivos y las estrategias que erosionan, transponen y rechazan las narrativas de amor heterosexual y sumisión romántica (1985: 101). Una de estas estrategias la llama “breaking the sentence”, lo cual no significa una

¹² DuPlessis centra su análisis en novelas y en poesía de autoras que van desde Olive Schreiner, pasando por Virginia Woolf, H.D. y Dorothy Richardson, hasta otras más recientes como Doris Lessing; y las ubica como autoras feministas debido a que “they construct a variety of oppositional strategies to the depiction of gender institutions in narrative” (1985: 34).

cuestión necesariamente gramatical, sino una manera de deslegitimar el orden narrativo y cultural de la ficción del siglo XIX, una forma de evitar el énfasis en el éxito o el fracaso de la trama amorosa, o en la inserción de la protagonista a la vida en familia; es también un modo de impedir tanto la subordinación de la búsqueda o “quest” al amor, como la muerte de la protagonista en su búsqueda (1985: 35). Otros aspectos que DuPlessis encuentra relevantes en la escritura “beyond the ending” son la construcción de protagonistas comunales; la configuración de aspectos masculinos y femeninos en un solo personaje; la oscilación socio-cultural de las mujeres, lo cual alterna las perspectivas en el texto; la nueva relación de colaboración entre madres e hijas, a través de la cual la hija logra la realización que a la madre le fue imposible; y la aparición de la *Künstlerroman*, la artista mujer del siglo XX, que finalmente resuelve la oposición entre el trabajo y la vida doméstica. Todas éstas, explica, son narrativas que igualmente se caracterizan por carecer de una “trama” en sí o por especular sobre el futuro porque carecen de cierre. El punto importante aquí es que las tácticas que DuPlessis identifica en las novelas y en la poesía de mujeres del siglo XX para romper con la reproducción de un *status quo*, también pueden ubicarse en el cuento modernista, puesto que se trató de un género que por sus capacidades formales permitía precisamente romper con la construcción del final unitario como una de las muchas estrategias de experimentación.

Si se vinculan los estudios de DuPlessis con los de Head es posible entonces integrar nuevos aspectos de análisis del cuento modernista de mujeres en el siglo XX, que combinen tanto la evolución en la configuración de personajes femeninos, como la experimentación a nivel formal en sus textos; ambos como estrategias de estudio que trascienden el concepto de unidad de sentido final en sus historias. Mi argumento es que el interés del modernismo por retratar el flujo de la experiencia y las contradicciones del inconsciente permitieron retar las nociones de identidades fijas, y crear a partir de ello nuevas representaciones de género, las cuales no son retratos de autoaniquilación, sino de ambigüedad y fragmentación. Y como

ejemplo principal que diferencia al cuento del *fin-de-siècle* con el modernista escrito por mujeres en términos de representación encuentro un tema de innovación específico: la ciudad.

La ciudad: un ámbito clave en el cuento modernista escrito por mujeres

El tema de la relación entre las mujeres y la ciudad ha sido un tanto controversial en la crítica feminista. Suele dividirse entre aquellas que niegan la posibilidad de que una mujer sea observadora del espectáculo urbano por su estatus de objeto de la mirada y del deseo más que de sujeto en las calles del siglo XIX y su inaccesibilidad al espacio público, y aquellas que retan tal exclusión de las mujeres como participantes activas, observadoras y críticas de la metrópolis (Woollacott, 2000: 764). El punto de partida en ambos casos es el de la industrialización de las ciudades durante el siglo XIX y el nuevo tipo de persona que crea la proliferación del espacio público: el hombre burgués con el tiempo para explorar y deambular por el entorno urbano, después identificado en la crítica literaria como el *flâneur*. Elizabeth Wilson ubica la primera aparición escrita del *flâneur* en un panfleto anónimo publicado en 1806, el cual describe un día en la vida del señor M. Bonhomme en París. Este hombre pasa su tiempo mirando el espectáculo urbano –las nuevas construcciones, los aparadores de las tiendas–, mientras visita por largas horas cafés, restaurantes y otros lugares frecuentados por actores, escritores y artistas. Esta figura es posteriormente identificada en la literatura como “el hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, y como uno de los conceptos clave en la filosofía del alemán Walter Benjamin. Así, el inicio de la ciudad moderna se vinculó a una figura esencialmente masculina, y para la crítica feminista, el *flâneur* se convirtió, como explica Wilson, en la personificación de la “mirada masculina”:

It is this flâneur, the flâneur as a man of pleasure, as a man who takes visual possession of the city, who has emerged in postmodern feminist discourse as the embodiment of the ‘male gaze’. He represents men’s visual and voyeuristic mastery over women. According to this view, the flâneur’s freedom to wander at will through the city is essentially a masculine freedom. (1992)

Desde la perspectiva de Wilson los estudios feministas que parten de esta postura no hacen más

que enfatizar la pasividad y la victimización de las mujeres en las ciudades. Esencialmente responde a las teorías de Janet Wolff, quien niega la posibilidad de una *flâneuse*, y a las de Griselda Pollock, quien argumenta también la dificultad de la observadora urbana al afirmar que a las mujeres de clase media se les negaba el acceso a los espacios públicos de las ciudades.¹³ Wilson reprueba sobre todo la manera en que ambas teóricas interpretan un discurso ideológico a través de hechos empíricos, y arguye que, al tratarse de una figura mitológica o alegórica, el *flâneur* nunca existió en la realidad, siendo ésta la única manera de negar también a la *flâneuse*.

Sin negar la explotación y opresión de las mujeres en el siglo XIX, Wilson propone mejor preguntarnos por lo que esta nueva vida urbana significó en términos de relaciones de género. Ella considera incluso que el *flâneur* representaba no el triunfo del poder masculino, sino su atenuación: “[...] the *flâneur* represents masculinity as unstable, caught up in the violent dislocations that characterized urbanization” (1993). Y Wilson no es la única que desdibuja las líneas que demarcan el territorio urbano como esencialmente masculino.

Deborah Epstein Nord también extiende las teorías de la mujer como caminante y espectadora de la ciudad al estudiar las representaciones de las mujeres en las calles victorianas. Su investigación revela que aun cuando en la literatura del siglo XIX las figuras urbanas clave se dividían entre el *flâneur* como el observador urbano masculino y la prostituta como el objeto femenino en su representación de dicho escenario, es posible encontrar registros de la mirada decimonónica de mujeres en las ciudades, como es el caso de Flora Tristan, viajera y caminante en las calles londinenses, Elizabeth Gaskell, novelista del Manchester industrial, y la investigadora social, Mary Higgs. “Rather than assume the absence of a female spectatorship”, propone Epstein, “we might ask instead what circumstances and discourses shaped it and what typified its forms and contradictions” (1995: 12).

Por su parte, Anke Gleber en su estudio sobre las mujeres en relación con la actividad de

¹³ Para más detalles en Janet Wolff, ver “The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris” (1994), y para Griselda Pollock, “Modernity and the Spaces of Femininity” (1988).

flânerie en la cultura Weimar argumenta que cuando Benjamin, Kracauer y Hessel escribieron sobre París o Berlín a principios del siglo XX, fallaron en reconocer la enorme cantidad de mujeres con las que se cruzaban diariamente por las calles (1999: 171). Gleber explica que durante el siglo XIX la relación de las mujeres con la ciudad era de cautela, algo que imposibilitaba la idea de *flânerie* femenina, pero advierte una transformación con el cambio de siglo: “While the nominal official presence of women in public seemed to increase gradually, it was only with the end of the nineteenth century that the –bourgeois– woman was permitted by society’s conventions to walk its streets freely (1999: 174)”.¹⁴ Ya sea como análisis factual de la presencia de las mujeres en las calles, o a partir de sus representaciones, Gleber propone: “Recognizing a female *flâneur* would enable women to trace an active gaze of their own to a preexisting tradition of female spectatorship in the public sphere, to an already actively looking female figure who can return the gaze directed to her” (1999: 188).¹⁵

Asimismo, Deborah Parsons aborda a las mujeres escritoras de las ciudades de París y Londres, entre los años 1880 y 1940, y afirma: “A female observer corresponding to the social figure of the *flâneur* can be found in the late nineteenth and early twentieth centuries, when women were achieving greater liberation as walkers and observers in the public spaces of the city” (2003: 6). Su tesis argumenta que las definiciones de Baudelaire sobre el *flâneur* no estaban completamente delineadas en un estereotipo:

Although the characteristics of the *flâneur* are implied by Baudelaire, the poet never actually defines him as a type, despite categorizing a range of related yet distinct urban spectators; the artist, dandy, collector, ‘man of the crowd’, prostitute, widow, and rag-

¹⁴ Como ejemplo de ello, cita las memorias de la psicoanalista Charlotte Wolff, quien frecuentaba círculos de intelectuales y artistas en Berlín, y caminaba por las calles de esta ciudad como una “female flâneur” junto a sus contemporáneos hombres; Gleber afirma incluso que Wolff fue quien introdujo a Benjamin a la obra de Hessel. Y también utiliza como ejemplo la película documental, *Berlin. The Symphony of a Great City* (1927), de Walter Ruttmann, en donde se registra todo un día de actividades en dicha ciudad y es notable la cantidad de mujeres que aparecen caminando, yendo al trabajo, de compras o simplemente observando a la multitud.

¹⁵ Si bien ya desde el siglo XVIII hay registro de escritoras como Mary Wollstonecraft abogando en favor de los derechos de la mujer, y sin duda pueden rastrear otros casos de mujeres tiempo atrás participando activamente en la esfera pública o retando a la ley y el orden patriarcal, en este trabajo quiero enfocarme en las experiencias de vida de las escritoras en el cambio del siglo XX, y en los años entre las guerras, porque es en este tiempo en donde da inicio un cuestionamiento más abierto en torno a las ideas esencialistas sobre la definición de la mujer en cuanto a la determinación biológica de sus funciones sociales.

picker for example. Male and female, authoritative and marginal, they all have in common a detached bohemian existence, a lack of place in bourgeois society and an aura of isolation. (2003: 19-20)

Según la teórica, fue el estudio posterior de Benjamin sobre el poeta francés y la figura del *flâneur* lo que descartó la posibilidad de la mujer como observadora urbana: “Benjamin never admits the possibility of a *flâneuse* (and in fact defines it in such a way as to preclude this possibility) but then Baudelaire himself never defines the *flâneur* either” (2003: 23). Mientras que los observadores urbanos de Baudelaire comparten entre sí los rasgos y características del *flâneur*, Parsons asegura que Benjamin es mucho más selectivo en su teorización, la cual termina por igualar al *flâneur* con Baudelaire como artista (2003: 33).

En una línea similar a Wilson, Parsons advierte que las feministas que niegan la posibilidad de la *flâneuse*, como Janet Wolff o Griselda Pollock, elaboran su postura a partir de las definiciones de Benjamin como una figura socio-histórica con características del modernismo masculino y con el poder de la mirada hacia el objeto femenino, aseveraciones que sólo sirven, en su opinión, para excluir a las mujeres de la modernidad y resituirlas en el hogar victoriano (2003: 39-40). La teórica propone entonces considerar al *flâneur* post-Benjamin, como una metáfora conceptual para la observación y el paseo urbano, y advierte: “Feminist critics need to move away from a focus on the urban observer as leisured *flâneur* to recognize this alternative metaphor for the urban observer, more connected to the twentieth-century city of modernity [...]” (2003: 6).

Aunado a las teorías de Head y DuPlessis, esta investigación se articula también dentro de esta corriente de la crítica feminista que analiza el registro de la mirada femenina en la urbe y plantea la posibilidad de la *flâneuse*, pero con la precisión de ubicar dichas expresiones en la literatura modernista y en específico en el género del cuento. Es a partir de este marco teórico que a continuación analizo los cuentos de Katherine Mansfield y Jean Rhys, los cuales forman parte de una ficción modernista, cuyas narraciones se conforman de esta nueva conciencia urbana. Su caso incluso podría identificarse como el de *flâneuses* coloniales, término creado por

Angela Woollacott para describir a aquellas mujeres que emigraron a la capital colonial a principios del siglo XX y vivieron en casas de huéspedes lejos del entorno familiar, lo cual les permitió experimentar la ciudad con ciertas libertades: “Australian and other white colonial women”, indica Woollacott, “often felt less constrained by gendered expectations than in their home countries. Turn-of-the century white colonial women (...) had specific advantage’s in becoming *flâneuses*, comfortable inhabitants of the modern city and spectators of modern city life” (2000: 764).¹⁶ La figura biográfica de Mansfield y Rhys encaja en la definición de *flâneuses* coloniales.

Mansfield partió de Wellington, Nueva Zelandia, rumbo a Londres por primera vez a los 15 años de edad en 1903, junto con sus hermanas para estudiar en Queen’s College. Tres años después, al regresar a casa su inquietud por vivir en la ciudad imperial aumentó, y finalmente a los 20 años se mudó a Londres de manera definitiva, con el apoyo de sus padres. Desde otra colonia británica en el Caribe, Jean Rhys emigró de Dominica a Inglaterra a los 16 años en 1906, para vivir con su tía Clarice, y estudiar en Perse School for Girls en Cambridge. Posteriormente, emigró a Londres en 1909, a los 19 años, para estudiar en la Royal Academy of Dramatic Art, y después también se mudó por un tiempo a París. Esta condición de mujeres blancas de clase media alta viviendo lejos de casa en las grandes metrópolis terminó por formar parte de sus ficciones también. En lugar de vincular dichas experiencias biográficas al tema de la hibridez poscolonial, como lo propone Woollacott, aquí me interesa relacionar su registro de *flânerie* con la narrativa modernista y la evolución literaria en las representaciones femeninas.

¹⁶ Al igual que Wilson y Epstein, Woollacott en lugar de rechazar la posibilidad de la mirada femenina en la ciudad, encuentra más fructífero cuestionar por el contrario qué la formó y cuáles fueron sus contradicciones (2000: 764). Por eso, ella retoma el concepto de la *flâneuse* como un papel que habitaron las mujeres Australianas que emigraron a Londres en el cambio de siglo de distintas maneras, ya sea como trabajadoras, estudiantes, asistentes al teatro, turistas. Esto generó formas diversas de su movilidad en la ciudad a veces de día, otras de noche, en compañía o solas. El arquetipo de la *flâneuse* ofrece para Woollacott una unidad de la que parten diversas perspectivas del movimiento autónomo de las mujeres de clase media por la ciudad, de su capacidad de habitar el espacio público por su cuenta y sin daño a su cuerpo ni a su reputación, de su sentimiento de pertenecer a dicho espacio y poseerlo tranquilamente (2000: 765).

Es así que el primer capítulo de esta tesis se enfoca en tres cuentos de Mansfield, cuyas tramas se construyen a partir del peregrinaje urbano de las protagonistas, estos son: “Tiredness of Rosabel” (1908), “Pictures” (1919) y “Taking the Veil” (1923). Las caminatas de estos personajes femeninos se dan de una manera tranquila sin mostrar demasiada precaución, lo cual les da la posibilidad de entablar un diálogo interno consigo mismas que muestra una mente y una sensibilidad llena de contradicciones. Ya sean confusiones morales o deseos frustrados, sus conciencias tratan de dar sentido al mundo y encontrar su propia integridad, aunque en realidad esto no sucede; digamos que son tránsitos que interrogan a la ciudad en busca de respuestas a las incertidumbres de sus identidades, pero éstas nunca llegan. El Londres de Mansfield nutre la sensación de inestabilidad o contradicción interna de las mujeres que deambulan por sus calles, parques y cafés. Y por lo mismo, estas tramas de exploración urbana tipo *quest* o *Bildung* escapan tanto al final de muerte o matrimonio, como a la idea de “efecto único” o epifanía. Ya sea en el regreso a casa en autobús, la búsqueda de trabajo o el camino a la biblioteca para devolver un libro, estas historias eluden la posibilidad de resolución final. La asimilación de la distancia existente entre el deseo y su realización opera entonces como el conflicto irresoluble en la trama y denota una característica clave de la literatura modernista. Mi argumento es que el escenario cambiante exclusivo del tránsito citadino en los cuentos de Mansfield tiene resonancias significativas en la identidad inestable de sus personajes femeninos y en la narrativa del cuento en sí.

En el segundo capítulo se estudia la actividad de *flânerie* como uno de los recursos principales en la colección de cuentos, *The Left Bank and Other Stories*, de Jean Rhys, publicada durante su estadía en París en 1927. El análisis retoma a la figura de la *flâneuse* como personaje y plantea la posibilidad de estudiarla también como narradora. Las protagonistas de estas historias son observadoras urbanas, habitantes activas del barrio de Montparnasse, y comparten esa característica de aislamiento y falta de lugar en la sociedad

burguesa que proponía Baudelaire en la figura del *flâneur*. En “Tout Montparnasse and a Lady” y “In the Rue de l’Arrivée” nos encontramos con dos mujeres que asisten a solas a cafés por la noche en busca de alguna experiencia romántica o del olvido; ambas se mantienen en el margen y desde la distancia entregan un retrato de aquello que observan. Estos cuentos enfatizan el contraste entre la percepción que las mujeres tienen de sí mismas y la percepción que otros tienen de ellas, y la resolución ambigua en los dos está relacionada a dicha problemática de percepciones. Por otro lado, se estudian “In a Café”, “In Luxemburg Gardens” y “Trio”, tres cuentos en los que detecto a una narradora *flâneuse* por presentar una tercera persona con una presencia tangible en el discurso narrativo, la cual, además, critica con cierta ironía el tema de la prostituta en París, los hábitos del *flâneur* y el exotismo colonial. Rhys construye una mirada extranjera de la ciudad, la cual apunta a una subjetividad femenina muy particular, una engendrada en el espacio público, sin hogar, fragmentada y condenada a deambular. En sus tramas, la *flâneuse* proporciona un antídoto, un nuevo enfoque y paradigma que sirve para desestabilizar el dominio de la mirada masculina en la urbe: como *flâneuses* estos personajes y narradoras adquieren un cierto poder porque observan a distancia.

La selección de estos cuentos no es fortuita. Si bien podría señalarse que no son los más representativos de la obra de ambas escritoras, la aproximación teórica que planteo en esta tesis puede sin duda extenderse a otros textos suyos.¹⁷ Las protagonistas de estos cuentos son

¹⁷ Los cuentos de Mansfield más estudiados o representativos podría decirse que son “Prelude”, “Je ne Parle pas Français”, “Bliss” y “The Little Governess” de la colección *Bliss* (1920); “The Garden-Party”, “The Daughters of the Late Colonel”, “Life of Ma Parker” y “Miss Brill” de la colección *The Garden-Party* (1922); “The Doll’s House” y “The Fly”, de la colección *The Dove’s Nest* (1923). Muchos de estos se desarrollan en Nueva Zelanda, y otros cuantos en Londres. Un primer parámetro de selección para esta investigación fue optar por aquellos que se ubican en la capital colonial o en otras ciudades europeas. Esto me permitió encontrar un sinnúmero de tramas que retratan a las protagonistas en tránsito, ya sea viajando en tren o en camión, llegando por primera vez a alguna ciudad, buscando trabajo o un lugar en dónde dormir, y decidí centrarme en aquellos en donde las mujeres transitan específicamente en Londres con el fin de abordar una vertiente dentro de su amplia obra.

En el caso de Jean Rhys podría decirse que su obra más representativa es la novela *Wide Sargasso Sea* (1966), una precuela de Jane Eyre que cuenta la historia de la esposa criolla del señor Rochester encerrada en el ático, y los cuentos que más se estudian son los que escribió a partir de finales de los 60. Sin embargo, la crítica literaria reciente ha estudiado sus novelas del periodo de entreguerras (*Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark*) no sólo como textos modernistas, sino como narrativas que se insertan a la tradición de *flânerie*. Los cuentos que se estudian en esta tesis pertenecen a la primera colección de Rhys, *The Left Bank and Other*

mujeres independientes, muchas veces carentes de recursos y viviendo en cuartos rentados, quienes experimentan los embates del exilio en medio de la agitada vida de la metrópolis. Son mujeres que habitan el espacio público, que deambulan por la ciudad en una búsqueda personal; que experimentan un nuevo momento social, lejos de los rigores anteriores. Estas mujeres buscan un modo de vida que ya desapareció, una seguridad que se fue para siempre, y la ciudad cobra un papel importante en esta representación. Son cuentos que emplean recursos narrativos experimentales tales como el estilo indirecto libre o el monólogo narrado para figurar formas de la conciencia que fusionan la realidad exterior con la realidad interior, lo cual entrega una experiencia particular del entorno urbano. Por lo mismo, son textos que pueden incorporarse tanto al movimiento modernista como a la tradición del *flâneur*. Son cuentos que inician de manera brusca, con finales abiertos que rompen con el concepto de la epifanía: las mujeres de estas historias experimentan una libertad que se coarta. Sin embargo, esto no expresa una forma de autoaniquilación sino un recurso narrativo experimental. A pesar de las dificultades que enfrentan en el espacio público, estos personajes no dejan de construir una observación crítica de la ciudad. Pero sobre todo, lo que tienen en común estas tramas es que se construyen como cuentos, esta tesis estudia estos textos principalmente por tratarse de cuentos, un aspecto que por lo regular escapa a muchas investigaciones que centran su estudio en las temáticas o recursos narrativos de una selección particular de cuentos de un autor, pero dejan de lado la crítica del género literario en sí.

Como explicaba al inicio de esta introducción, es a partir del registro del peregrinaje urbano femenino o del concepto de la *flâneuse* que esta tesis pretende hacer visible las representaciones de mujeres en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, las cuales encuentran correspondencias con el movimiento modernista literario y el género del cuento. En

Stories, y son también parte esencial de su obra, sobre todo porque permiten insertarla en una tradición modernista y de *flânerie* femenina.

mi opinión, el cuento modernista escrito por mujeres permitió representar nuevas configuraciones de género que registran experiencias modernas de la feminidad en la ciudad.

1. Katherine Mansfield y los peregrinajes urbanos de las mujeres

I came away with Elliot [sic] and we walked past rows of little ugly houses hiding behind bitter-smelling privet hedges; a great number of amorous black cats looped across the road and high up in the sky there was a battered old moon.

Katherine Mansfield, 1917¹⁸

But what I chiefly love, Virginia, is to watch the people. Will you laugh at me? –it wrings my heart to see the people coming into the open again, timid, airing themselves; they idle, their voices change and their gesture. A most unexpected old man passes with a paper of flowers (for whom?), a soldier lies on the grass hiding his face, a young girl *flies* down a side street on the–positive–*wing* of a boy.

Katherine Mansfield, 1919¹⁹

En su estudio histórico literario sobre el cuento escrito en inglés, Walter Allen afirma lo siguiente respecto al trabajo de Katherine Mansfield como cuentista: “She remains difficult to judge, for she died before she had fulfilled her talent” (1981: 165). Más allá de lo dudoso que resulta medir el talento de una escritora a partir de sus años de vida, me interesa su juicio porque parte de una idea preconcebida sobre el talento como algo que debe alcanzar una realización absoluta; una línea de pensamiento que también emplea al analizar algunos cuentos de la autora neozelandesa, como por ejemplo el caso de “Bliss” (1920). Según Allen, éste es un texto muy complejo debido a que las preguntas que surgen en el lector a partir de la trama –en donde la protagonista, Bertha Young, intuye sus sentimientos de homosexualidad y la posible infidelidad de su marido– quedan sin respuesta. El teórico afirma lo siguiente: “The point is, none of these questions is answerable, because all the information from which an answer could be derived is given us by Bertha, who is discredited in the last paragraph of the story”, y por lo mismo concluye: “We can only decide that ‘Bliss’ is a profoundly unsatisfactory story, and generally, with the bulk of Katherine Mansfield's work we are in the realm of the tentative” (1981: 107).

¹⁸ Carta a Lady Ottoline, registro del día que conoció a T.S Eliot en Londres en junio de 1917 (Kaplan, 1984: 161).

¹⁹ Carta a Virginia Woolf (Kaplan, 1984: 172).

Para Allen, tanto el talento de la autora como las tramas de sus cuentos están de alguna manera incompletos, lo cual no considera un acierto.

De forma similar, Elaine Showalter advierte en la narrativa de la escritora neozelandesa la representación del fracaso, en específico el femenino, como algo negativo o punitivo:

In the short stories of Katherine Mansfield, the moment of self-awareness is also the moment of self-betrayal. Typically, a woman in her fiction who steps across the threshold into a new understanding of womanhood is humiliated, or destroyed. Mansfield's fiction is cautionary and punitive; women are lured out onto the limbs of consciousness, which are then lopped off by the author. (1999: 246)

Tales características en los cuentos de Mansfield, como las preguntas sin respuesta, según Allen, o la falta de autoconciencia de las protagonistas, según Showalter, así como el carácter insatisfactorio o de decepción, son aspectos también notados por Sidney Janet Kaplan, quien, además, los ubica particularmente en las tramas de la autora neozelandesa que se desarrollan en la ciudad:

While it is abundantly clear if we look at Mansfield's diaries, letters, and early writing that she was seeking "artistic emancipation" for herself in moving to London, it would be hard to find examples in her fiction of female heroes standing "on the edge of some urban redefinition of themselves" who actually achieve it. One by one Mansfield's city women retreat into fantasy and personal isolation. The "wild life" degenerates into disappointment. (1984: 167-168)

En mi opinión, este tipo de lecturas oscurecen la relevancia en la experimentación formal modernista de Mansfield, puesto que leen en la ambigüedad, la indeterminación y lo inconcluso, un equívoco en términos literarios y feministas. Estas interpretaciones tampoco consiguen advertir que situaciones como el aislamiento o el refugio en la fantasía de sus protagonistas son detonados, en muchas ocasiones, por la misma ciudad que habitan. Digamos que al sólo referir el carácter de insatisfacción o derrota en los cuentos de Mansfield, excluyen tanto la innovación narrativa de sus tramas como la evolución en la representación de sus personajes femeninos.

Es así que a partir de teóricos como Angela Smith y Dominic Head, quienes señalan en los cuentos de Mansfield la imposibilidad de una revelación final como una condición modernista, y de la aproximación a las representaciones femeninas en la urbe de Deborah

Parsons, quien estudia a la mujer en la ciudad como un complejo *Bildungsroman* del siglo XX antes inexistente en la literatura de mujeres, este capítulo estudia tres de sus cuentos, “Tiredness of Rosabel” (1908), “Pictures” (1919) y “Taking the Veil” (1923), para mostrar cómo dicha “derrota” de los personajes femeninos se articula como una nueva forma de representar a la mujer habitando el espacio público, y como un innovador manejo narrativo del género del cuento.

1.1 La “shop girl” en su regreso a casa: la fantasía del amor imposible

“Tiredness of Rosabel” fue el primer cuento que Mansfield escribió al llegar a vivir a Londres por segunda vez en 1908, pero ya no como estudiante, sino como residente. Tenía 19 años, y según Antony Alpers se trata de uno de los cuentos por los que se le suele ubicar como heredera de Chéjov, aunque en realidad en esas épocas ella todavía no había leído al escritor ruso, con quien indudablemente estableció un diálogo literario después (1954: 130). La trama es en apariencia sencilla puesto que la acción en tiempo presente narra el momento en que Rosabel, en la esquina de Oxford Circus, sube a un camión para regresar a su casa después de su día de trabajo en una tienda de sombreros. Esta es toda la acción externa en el cuento, el resto sucede dentro de la mente de la protagonista, entre recuerdos y especulaciones mientras va en el camión y al llegar a su hogar cuando, sentada junto a la ventana, imagina su vida al lado de Harry, un cliente adinerado que conoció ese día en la tienda y del cual quedó enamorada. El conflicto en el cuento se desarrolla mediante el contraste entre la vida cansada –como el título lo indica– de Rosabel y la vida ideal que imagina, algo que se mantiene en tensión hasta el final.

De esta manera, el texto estructuralmente intercala tres niveles temporales: el del presente, la realidad en la trayectoria en camión de regreso a casa, hasta que Rosabel se pone la pijama y se duerme; el del pasado, que recuerda el día vivido en su trabajo, en donde nos presenta a la clienta que busca un sombrero negro y que viene acompañada por su prometido

llamado Harry; y el del futuro, en el que Rosabel especula sobre su vida “perfecta” en matrimonio con Harry.

La narrativa del primer nivel temporal, el del camino de regreso a casa, establece la relación que Rosabel, como mujer trabajadora independiente, tiene con la ciudad. El cuento inicia así con una ubicación exacta en Londres y una acción que denota un primer contraste entre el deseo y la realidad de la protagonista:

At the corner of Oxford Circus Rosabel bought a bunch of violets, and that was practically the reason why she had so little tea—for a scone and a boiled egg and a cup of coca at Lyons are not ample sufficiency after a hard day’s work in a millinery establishment. (1945: 524)

Se trata de una mujer joven, soltera, trabajadora en una tienda de sombreros, pero con ingresos que no le alcanzan para tener una cena digna si es que también quiere comprar flores. Ella tiene que elegir entre lo uno y lo otro, y escatima en sus alimentos para cumplir un deseo de lujo y frivolidad, signo de que quizá merece algo mejor. Es una “shop-girl”: una nueva categoría de presencia femenina en las ciudades. Parsons la describe de la siguiente manera:

[...] the shop-girl is another subset of the female crowd who represents both a new undefinable class in the city and the commercial culture that has produced her. She is another alienated figure in the city, often an outsider struggling to maintain independence in the submerging crowd, yet also threatening as she cannot be read simply as a manipulated consumer. For although fascinated and attracted to the urban spectacle, the shop-girl is also one of the manipulators. As with the prostitute, she blurs the gendered power structure in the city. (2003: 50)

Rosabel participa del trabajo activo en la ciudad, en el espacio público, una labor que de entrada desdibuja la estructura de poder de género en la metrópolis, y el cuento de Mansfield retrata justo esa lucha de Rosabel por mantener su independencia. Sin embargo, lo retrata desde la contradicción porque su independencia no es algo que ella quisiera conservar, más bien es una situación que idealmente desearía remediar.

Luego de la presentación inicial del personaje, el cuento narra el momento en que Rosabel sube al camión que la llevará a su casa, acción que instantáneamente dispara en ella un diálogo interno:

As she swung on the step of the Atlas bus, grabbed her skirt with one hand and clung to the railing with the other, Rosabel thought she would have sacrificed her soul for a good dinner—roast duck and green peas, chestnut stuffing, pudding with brandy sauce—something hot and strong and filling. (1945: 524)

Tan pronto pone un pie en el autobús, ella imagina la cena que le hubiera gustado tener, el movimiento entonces no es sólo uno físico, sino también uno subjetivo centrado en el deseo de una vida más satisfactoria. Por otro lado, la narración en tercera persona emplea aquí guiones para especificar los platillos por los que Rosabel hubiera sacrificado su alma. Esta estrategia de puntuación que se extiende a lo largo del cuento genera fluidez en la intercalación temporal de la historia: es un recurso eficaz para representar el tiempo presente con su oscilación entre pasado y futuro, entre el mundo exterior y la reflexión interna de Rosabel, así como entre la voz de la narradora y la de la protagonista.

Ya en el camión, Rosabel se sienta junto a otra mujer que aparenta su misma edad, quien se encuentra leyendo una edición barata de *Anna Lombard*. Aunque esto no se explica en el cuento, se trata de una popular novela “New Women”, publicada en 1901 por la escritora Sophie Cory, bajo el seudónimo de Victoria Cross, la cual narra la vida de una mujer que termina matando al hijo ilegítimo que tuvo con un amante indio, con tal de conservar su matrimonio con un hombre inglés apropiado. Una trama característica de estas novelas, con protagonistas que luego de retar la convención victoriana decidían restaurarla en el símbolo del matrimonio, que es un tipo de final que Ardis ha llamado “boomerang” (1990: 82). Que Rosabel se siente junto a ella crea la impresión de que ambas mujeres transitan a solas por la ciudad, además de que las dos lo realizan de manera cotidiana, sin percibir riesgo alguno en su desplazamiento público ni escandalizarse por la lectura de una novela de tema tan controversial.

Una vez sentada, Rosabel decide mirar por las ventanas del camión, y su percepción del exterior es un tanto onírica: “Rosabel looked out of the windows; the street was blurred and misty, but light striking on the panes turned their dullness to opal and silver, and the jewellers’ shops seen through this, were fairy places” (524). Son los efectos de la luz sobre las ventanas lo

que borra esa opacidad o monotonía de las calles y transforma a los negocios de joyería en algo más parecido a un mundo de hadas. Este recurso perceptivo de mirar primero la realidad con sus desperfectos para luego interiorizarla en una mejor versión de sí misma es la forma constante cómo Rosabel se relaciona con la ciudad: a través de su imaginación, ella transforma su entorno en su escenario ideal. Hay en ella un deseo perenne de cambio en su *status quo*, el cual no se concretiza más que en sus pensamientos. Más adelante sabemos que la consecuencia real de este clima de neblina es que sus pies están mojados y que su falda y su abrigo están llenos de lodo.

Luego de mirar hacia el exterior del camión, la atención en la narración regresa al interior del ómnibus. Este cambio de escenarios a cada punto y seguido crea un efecto de movimiento que alude tanto al tránsito del transporte público como al de los pensamientos y la atención cambiante de Rosabel. La narradora logra representar con maestría dicha estimulación única del cambio perenne que el entorno urbano ofrece y produce efectos en la subjetividad del individuo. Toda la escena de Rosabel en el camión se representa con observaciones momentáneas en medio del flujo que, además, sirven como un recurso para construir la inconformidad de la protagonista: “There was a sickening smell of warm humanity—it seemed to be oozing out of everybody in the bus— and everybody had the same expression, sitting so still, staring in front of them” (524). La multitud es para ella una masa uniforme que expide un olor que da náuseas, no es en este caso un refugio como sí lo era para el *flâneur* de Charles Baudelaire; Rosabel más bien quiere escapar de esta situación. Y es a partir de este punto que sus pensamientos se mezclan en la narración de una forma más ambigua, como señalo a continuación en itálicas:

How many times had she read these advertisements—“Sapolio Saves Time, Saves Labour”—“Heinz’s Tomato Sauce”—and the inane, annoying dialogue between doctor and judge concerning the superlative merits of “Lamplough’s Pyretic Saline.” She glanced at the book which the girl read so earnestly, mouthing the words in a way Rosabel detested, *licking her first finger and thumb each time that she turned the page. She could not see very clearly; it was something about a hot, voluptuous night, a band playing, and a girl, with lovely, white shoulders. Oh, heavens!* Rosabel stirred suddenly and unfastened the two buttons of her coat... *she felt almost stifled. Through her half-closed eyes the whole row of people on the opposite seat seemed to resolve into one fatuous, staring face...* (524-525)

Esta manera de representar la conciencia de la protagonista en la historia, en donde no hay verbos que indiquen la acción de la mente, ni introducción alguna a voz del pensamiento de Rosabel, es lo que algunos críticos han señalado como *free indirect discourse* o discurso indirecto libre. Dicha técnica narrativa se caracteriza por presentar los pensamientos del personaje sin mediación de un narrador externo, usando la tercera persona y el tiempo pasado dentro de la conciencia del personaje para seguir el estilo y el tono de su propia voz (Parsons, 2007: 29).²⁰

Dorrit Cohn, por su parte, ha llamado a esta técnica *narrated monologue*, y explica que es una técnica “for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration” (2000: 494). A su vez, esta técnica narrativa se vincula con la experimentación literaria del momento, más específicamente con el *stream of consciousness*. Es sabido que dicho término fue acuñado por el filósofo pragmatista William James (hermano mayor de Henry James), en su estudio *Principles of Psychology* (1890), en donde a grandes rasgos explicaba la manifestación de la conciencia como un estado siempre cambiante y continuo, como un interminable flujo asociativo de nuestros pensamientos, percepciones y sentimientos, una actividad mental constante que vagamente percibimos (Parsons, 2007: 56). No obstante, el concepto de *stream of consciousness* fue empleado por primera vez en la literatura en la crítica de May Sinclair en 1918 a la obra de Dorothy Richardson, *Pilgrimage*. La autora describió esta técnica de la siguiente manera: “It is just life going on and on. It is Miriam Henderson’s stream of consciousness going on and on. And in neither is there any discernible beginning or middle or end” (Parsons, 2007: 56).

Más allá de señalar las diferencias o similitudes entre dichos tecnicismos narrativos, lo que me interesa resaltar es que en el cuento de Mansfield dicho *stream of consciousness* o

²⁰ Jane Austen ha sido considerada como la primera escritora de habla inglesa en haber empleado el estilo indirecto libre como una técnica relevante en el desarrollo de la novela. (Parsons, 2007: 29)

narrated monologue se dispara a partir de la experiencia citadina, y es en este diálogo interno donde se construye una mirada específica de la urbe.

En este cuento de Mansfield el recurso literario del estilo indirecto libre se desarrolla a partir de la experiencia de la ciudad y de los personajes que la habitan, algo que se ejemplifica en el trayecto de Rosabel en el camión. El ritmo fluido de las descripciones que van de los anuncios, al diálogo publicitario de un medicamento entre el doctor y un juez, al libro de la mujer sentada a su lado, a la escena “erótica” y bastante trillada descrita en la páginas de esa novela “New Women”, a su sensación de sofoco y de nuevo a la multitud, que le resulta como un ridículo rostro uniforme que observa, aunado a sus opiniones críticas de todo ello, se narra en un párrafo continuo que inicia desde que Rosabel se sube al autobús hasta los puntos suspensivos finales, representativos quizá de que ella se queda algo dormida o pierde el hilo en su divagar mental. Todo el trayecto privilegia una narrativa que combina un *fluir* de conciencia como extensión del viaje en camión. Las descripciones externas están impregnadas de la percepción interna de Rosabel, y viceversa, lo cual crea un estado de ánimo de cansancio e insatisfacción con su realidad de mujer independiente en la ciudad.

Las lamentaciones continúan cuando Rosabel baja del camión: “Oh, why four flights!”, se queja al arribar a su edificio en Richmond Road, y añade: “It was really criminal to expect people to live so high up. Every house ought to have a lift, something simple and inexpensive, or else an electric staircase like the one at Earl’s Court—but four flights!” (525). Todos estos breves comentarios, aparentemente internos pero externos en la narración, reflejan sus carencias y construyen el conflicto constante de Rosabel, quien anhela lo que no tiene, pero también son muestra de su cotidiano habitar por Londres, en donde la modernización y tecnología permite ya el uso de elevadores y escaleras eléctricas.

Una vez que ella llega a su casa —“Her own room at last!”—, Rosabel siente alivio. Se quita la ropa mojada, son apenas las siete de la noche, sube la persiana, apaga la luz de gas

porque le parece más relajante así y se coloca junto a la ventana: "...just one little sheet of glass between her and the great wet world outside!", piensa. Y es entonces cuando, mirando hacia el exterior, recuerda todo lo que le ocurrió ese día en el trabajo. Esta segunda parte del cuento cambia un poco en el ritmo pues se desarrolla a través de digresiones mucho más elaboradas; ya no es un fluir de conciencia vinculado al tránsito ciudadano, sino una reconstrucción de lo ocurrido en la tienda de sombreros.

Primero, Rosabel recuerda de forma quejumbrosa a un par de clientas difíciles de complacer con sus peticiones, pero después su atención se centra en otra clienta, una pelirroja acompañada por un hombre, muy bien vestido, llamado Harry; ambos recién llegados de París. La clienta en cuestión buscaba un sombrero negro con características muy particulares. Rosabel se acuerda de uno que tienen guardado en el piso de arriba: es negro, con una pluma alrededor y una rosa negra de terciopelo. A ambos les encanta la opción que ella les ofrece. Pero la clienta le pide que se lo pruebe para ver cómo le queda. Rosabel se molesta "internamente" ante tal petición y le invade un sentimiento de vergüenza: "A sudden, ridiculous feeling of anger had seized Rosabel. She longed to throw the lovely, perishable thing in the girl's face, and bent over the hat flushing" (1945: 527). Este acto en el que Rosabel se prueba el sombrero de la clienta, anticipa la posibilidad de un intercambio de identidad, lo cual se desarrolla después en el cuento. Mientras tanto, el recuerdo continúa, la clienta decide finalmente comprar el sombrero, pero deja a Harry concluir con el pago de su nueva adquisición, mientras ella lo espera afuera. El hombre entonces se aproxima a Rosabel, y le pregunta si alguna vez la han pintado. Ella responde que no, y él le dice que debería hacerlo: "You've got such a dammed pretty little figure", le comenta. Y Rosabel se queda enamorada:

How handsome he had been! She had thought of no one else all day; this face fascinated her; she could see clearly his fine, straight eyebrows, and his hair grew back from his forehead with just the slightest suspicion of crisp curl, his laughing, disdainful mouth. [...] She saw again his slim hands counting the money into hers... [...] the luck of that girl! (1945: 527)

Al párrafo siguiente, la voz narradora, que es también la de Rosabel, nos propone imaginar qué pasaría si estas dos mujeres cambiaran de lugares: “Suppose they changed places”, plantea. Aquí el pronombre “they” o “ellas” es al mismo tiempo el “I” o “yo” de Rosabel, pues toda la especulación de intercambio de vidas parte sólo de su perspectiva, no de la de ambas.

Rosabel entonces se imagina una serie de eventos al lado de Harry, se piensa como si fueran un par de enamorados, después comprometidos y al final esposos. Mientras especula todo esto, interrumpe un par de veces la narración para recordarnos entre paréntesis lo que pasa con la “verdadera” realidad de Rosabel: “(Rosabel realised that her knees were getting stiff; she sat down on the floor and lent her head against the wall.)” (528). En su imaginación recrea incluso una importante fiesta a la que van por la noche, y es aquí cuando se establece otro paralelismo entre identidades, pues las palabras que la narración emplea para describir esa noche se vinculan directamente a las que Rosabel leyó en aquella novela *Anna Lombard* de la joven del camión:

Rosabel knew that she was the most famous woman at the ball that night; men paid her homage, a foreign Prince desired to be presented to this English wonder. Yes, it was a voluptuous night, a band playing, and her lovely white shoulders... (1945: 529)

“La noche voluptuosa” y “los hermosos hombros blancos” ya no son de la protagonista de esa popular novela “New Woman”, ahora pertenecen a Rosabel en su fantasía.

Después de la supuesta fiesta imaginada, Harry toma a Rosabel entre sus brazos, pero ella se siente cansada. Y justo aquí se interrumpe la prolepsis con otro paréntesis que indica que la Rosabel real se está riendo: “(The real Rosabel, the girl crouched on the floor in the dark, laughed aloud, and put her hand up to her mouth.)”. No se especifica qué le provoca esta risa, ¿acaso se burla de tan inverosímil escenario? El cuento plantea las preguntas, más no las respuestas. Lo cierto es que su reacción es ambigua, y esa sonrisa ambivalente vuelve a aparecer en el último párrafo. La historia imaginada termina con el matrimonio de ambos: “They were married shortly afterwards at St. George’s, Hanover Square, and motored down to Harry’s old ancestral home for the honeymoon”. Su fantasía concluye así con la noche de bodas, en la que ella decide irse a dormir temprano por fatiga luego del viaje.

Toda este relato recreado dentro del cuento es disparado por su experiencia en la ciudad. El contacto con un extraño en la tienda de sombreros le permite imaginar la historia a su lado, otra forma de vida. Pero la realidad es que Rosabel se encuentra cansada en su cuarto rentado de Londres, y contrario a la clienta en la tienda de sombreros, ella no compartirá con nadie su cama. Rosabel se queda dormida, y la noche transcurre sin ninguna otra información, no hay dato alguno que indique la posibilidad de cambio en su vida, ni el intento por llevar a cabo alguna acción vinculada a su deseo. Tan sólo sabemos que sonríe mientras duerme, y que al estirar el brazo buscando sentir algo, no encuentra nada: “So she slept and dreamed, and smiled in her sleep, and once threw out her arm to feel for something which was not there, dreaming still”. Al amanecer, su sonrisa sigue ahí, pero le sigue un temblor –¿acaso un posible llanto?–:

And the night passed. Presently the cold fingers of dawn closed over her uncovered hand; grey light flooded the dull room. Rosabel shivered, drew a little gasping breath, sat up. And because her heritage was that tragic optimism, which is all too often the only inheritance of youth, still half asleep, she smiled, with a little nervous tremor round her mouth. (1945: 530)

Con una sonrisa ambigua finaliza el cuento de Mansfield. No hay manera de continuar la trama de esta joven soñadora. Su historia no es la de Madame Bovary ni la de Marianne Dashwood, tampoco es la de Anne Lombard. La narrativa aquí se concentra en el choque entre la fantasía del amor ideal y su realidad de mujer independiente, no en su cumplimiento, tampoco en su resolución para una joven trabajadora. Y por lo mismo, considero que sería limitante esperar de este final una suerte de epifanía en donde habría de converger el significado de toda la trama, como suele hacerse en el análisis del cuento modernista; tampoco creo que dicho cierre sea una especie de castigo para el personaje femenino. Una lectura de este tipo revelaría una expectativa preestablecida de final que aquí simplemente no tiene cabida por la propia estructura del cuento, la cual sirve de soporte para configurar una nueva representación femenina más allá de la convención.

En su estudio sobre el cuento modernista, Head critica las posturas teóricas de quienes advierten a la “epifanía” como un elemento clave del texto; por el contrario, él propone que la

ambigüedad propia de estos cuentos debe distanciarnos de una búsqueda por la unidad: "...the cultivated disunity of the modernist story should lead us away from the search for a unifying authorial presence, and towards a focus on the historical gaps and conflicts in a text" (2009: 20). Este texto de Mansfield se adecua a esta aproximación crítica puesto que estudiarlo como una narrativa orientada hacia el final sería poco apropiado. El comentario final sobre el optimismo como herencia de la juventud al terminar el cuento no es precisamente una aclaración. La experimentación modernista aquí puede leerse en el énfasis en la acción interna sobre la externa, en el estilo híbrido que mezcla la voz narrativa con la voz de la protagonista, en la estructura temporal que oscila entre pasado, presente y futuro de forma simultánea y en la construcción compleja de la protagonista que advierte contradicciones irresolubles en sí misma. Pero también, y sobre todo, en la ruptura de la revelación final de sentido. Como bien lo establece Head: "The significant moment in modernist fiction can, with worthy intent, challenge the concept of momentary understanding of self" (2009: 21). El cuento de Mansfield se preocupa más por el desarrollo de su historia que revela un conflicto interno sin solución reflejado en la propia contrariedad de la protagonista, que por develar una epifanía a manera de desambiguación.

Angela Smith también afirma que los cuentos de Mansfield plantean preguntas pero se resisten a lecturas definitivas, eluden una definición única, y se desarrollan hacia una epifanía que nunca llega (2002: xxv-xxvi). Y coincido con ella cuando dice que la experiencia de esta lectura "is a bit like overhearing a conversation on a bus and trying to work out what is going on" (2002: xxvi). Es por ello que considero que así como el *stream of consciousness* o el estilo indirecto libre es una técnica narrativa que en este cuento articula una postura y una mirada de la protagonista hacia la ciudad, las indeterminaciones y la elipsis final son también reflejo del habitar cambiante, efímero, momentáneo de Rosabel en el entorno urbano. Es una nueva representación de mujer que desafía a las convenciones narrativas, no sólo por su condición de

mujer independiente con una mirada activa en la ciudad, sino por el retrato de una vida fragmentada e inconclusa.

Rachel Blau DuPlessis ha afirmado que en la ficción sobre mujeres del siglo XIX había una problemática a la hora de establecer el final, pues a las heroínas de estas historias no les quedaba más que una forma de resolución: muerte o matrimonio. Fue en el siglo XX que, en su opinión, la literatura de mujeres tuvo como proyecto ofrecer nuevas alternativas a ello, un proyecto que ella llama “writing beyond the ending”. El cuento de Mansfield también ejemplifica dicha transformación en la literatura de mujeres de la que habla DuPlessis. “The Tiredness of Rosabel” es muestra de una nueva verosimilitud en la fantasía romántica, pues el desenlace en matrimonio existe sólo en la imaginación de la protagonista, nutrida por el imaginario propio de la novela romántica. En lugar de anular la contradicción entre el amor y el deseo, aquí ésta se sostiene, lo cual puede estudiarse como una estrategia que DuPlessis llama “breaking the sentence”; es decir, una forma de evitar el énfasis en el éxito o el fracaso de la trama amorosa, o en la inserción de la protagonista a la vida en familia (1985: 35). De ahí que la falta de resolución de la contradicción, no sólo es una experimentación formal modernista, sino también una alternativa al final en matrimonio.

La historia de Rosabel es una representación del cambio en la literatura de mujeres del siglo XX, no es casual que en el cuento aparezca incluso una novela “New Women” (la de *Anna Lombard*) como símbolo de un universo ficcional que contrasta con su realidad. Hay un distanciamiento con la forma de hacer ficción del siglo XIX en esta trama: Rosabel representa esta nueva realidad con otra alternativa al final en matrimonio. Rosabel proyecta, recrea o, incluso podría decirse, escribe, una historia de amor a la usanza decimonónica en su imaginación, pero su condición de mujer independiente en la ciudad presenta otra faceta en dicha trama de amor. De alguna manera, Mansfield transforma la narrativa del romance al emplear el género del cuento como un medio que se adecua para representar esta nueva subjetividad en la

vida de una mujer trabajadora en la metrópolis. Mientras que sus acciones denotan un distanciamiento de la idea de mujer victoriana, o el “Angel in the House”, algo que se constata incluso en su reacción crítica hacia esa mujer lectora de novelas “New Women”, lo cierto es que en su pensamiento todavía existe el deseo de cumplir con ese ideal romántico. En esta contradicción estriba el conflicto mismo en la historia y la imposibilidad de la epifanía: la irresolución entre lo preestablecido y la circunstancia actual de la protagonista precisa una subjetividad dividida imposible de unificar. Y este tipo situación se repite de manera similar en la trama de otros de sus cuentos, como se verá a continuación.

1.2 De la casa a la calle: mujeres que deambulan por la ciudad en busca de soluciones

Tanto en “Pictures” como en “Taking the Veil”, las protagonistas comparten un deseo por salir de sus casas para incorporarse al movimiento de la vida en las calles londinenses con un propósito específico de búsqueda. En el primero, Miss Ada Moss sale de su cuarto rentado a las calles de Londres con la esperanza de encontrar trabajo antes de que la casera la corra por su falta de pago. “You silly thing”, se dice a sí misma Miss Moss, “Now what’s the good of crying: you’ll only make your nose red. No, you get dressed and go out and try your luck—that’s what you’ve got to do” (1945: 121). En el segundo cuento, Edna decide salir de su casa para devolver un libro a la biblioteca, pero esto es tan sólo un pretexto para poder pensar en una solución a su problema: “For Edna had made going to the library an excuse for getting out of the house to think, to realise what had happened, to decide somehow what was to be done now” (1945: 417). Las razones de dichos tránsitos por la ciudad son distintas, Ada quiere encontrar trabajo para sobrevivir, ella es una cantante de ópera que ahora busca empleo como actriz de cine; y Edna desea caminar para reflexionar si debe o no casarse con su prometido Jimmy, luego de quedar enamorada del actor de una obra de teatro a la que asistió la noche anterior. Lo cierto es que ambos motivos encuentran en el deambular ciudadano, en el abandono del espacio doméstico, el

recurso que podría solucionar su problema: el tránsito de Ada le permite visitar distintas agencias de actores en busca de oportunidades, un recorrido que construye una observación ambulatoria de Londres y revela las maneras de negociar el espacio ciudadano desde una perspectiva femenina; y el de Edna se convierte en un viaje mental y físico, un trayecto de autoevaluación para descubrir lo que significa estar realmente enamorada, el cual se ve afectado también por el entorno.

Parsons ha señalado –junto con Leon Edel– que los precursores del tropo de la caminata urbana como un peregrinaje o búsqueda a través de la conciencia son autores como Marcel Proust, Dorothy Richardson y James Joyce (2003 :69). En sus obras, explica, hay una conexión entre la percepción de la conciencia y el movimiento, algo que se manifiesta en la actividad de *flânerie*. En este tipo de novelas que identifican como “psicológicas” el ambiente urbano se convierte en una presencia activa en vez de un contexto situacional: la vida exterior e interior de los personajes interactúa como metáfora del escenario ciudadano y se emplea para describir la estructura y actividad de la conciencia, al igual que la ciudad es con frecuencia personificada y toma características de la conciencia del personaje, de manera que, en palabras de Parsons, “consciousness and the city are thus mutually interactive and expressive” (2003: 69). No obstante, esta característica que vincula a la mente y a la caminata en la ciudad como un viaje de búsqueda de identidad o descubrimiento personal no es sólo perteneciente a la novela, también puede observarse en este par de cuentos de Mansfield en donde, además, la propia estructura formal del género entrega un retrato momentáneo, efímero, fragmentado y ambiguo de Londres que asemeja a la propia experiencia episódica del deambular de las protagonistas por la ciudad.

Fue en 1917 cuando Mansfield publicó “The Common Round” en *The New Age*, el cual reapareció después como “Pictures” en *Art and Letters* en 1919, título que se conservó como definitivo (Kaplan, 1984: 163). Este cuento comienza cuando son las ocho de la mañana y Ada Moss se encuentra mirando al techo. Su cuarto en Bloomsbury huele a hollín, a polvo de

maquillar y a papel de papas fritas (su cena del día anterior). Esta descripción establece su situación de mujer soltera viviendo en Londres, bajo condiciones económicas restringidas, algo que se confirma con sus primeros pensamientos del día que la llevan a inquirir el motivo del despertar con tanto frío, situación que no le ocurría en los viejos tiempos y que atribuye no a que fuera delgada en aquel entonces –pues desde siempre ha tenido una figura grande–, sino a la falta de una buena cena. Su divagar mental en torno a deliciosas cenas –“A pageant of Good Hot Dinners passed across the ceiling, each of them accompanied by a bottle of Nourishing Stout” (119)–, es súbitamente interrumpido por la casera, Mrs. Pine, quien le trae una carta de parte de la compañía cinematográfica, llamada Backwash Film Co., la cual le informa del rechazo al empleo que había solicitado. El diálogo que intercambian ambas revela la realidad de Ada Moss, quien se ha atrasado con el pago de la renta, y expone la amenaza de Mrs. Pine, quien promete correrla si no trae lo que debe ese mismo día a las ocho de la noche. Es entonces que se establece el conflicto de Miss Moss, quien trata de no deprimirse y se convence de salir a buscar suerte.

Antes de partir, cuenta cuánto dinero le queda –“one and three pence”–, lo cual le alcanza para un té en el famoso salón ABC (Aerated Bread Company). Después, se viste elegantemente, y se da ánimos a sí misma, y canta: “Sweet-heart, remember when days are forlorn. / It always is dar-kest before dawn” (122), pero su reflejo en el espejo le hace caras de desaprobación: “But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out”.

Una vez en la calle, su primera impresión pone de manifiesto la manera en que la ciudad empieza a tomar características de su conciencia:

There were grey crabs all the way down the street slopping water over grey stone steps. With his strange, hawking cry and the jangle of the cans the milk-boy went his rounds. Outside Brittweiler’s Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch—a sinking, as you might say. (122)

Observar al gato tomar de la leche derramada le provoca un sentimiento extraño, como de hundimiento. Esta escena citadina es un reflejo de sus propios pensamientos. De cierta forma ella se identifica con el animal callejero hambriento en espera de alguna oportunidad azarosa para

remediar su situación, pero es también una imagen representativa de un *modus operandi* ciudadano: tan pronto se cae la leche del envase, aparece quien le sacará provecho a la situación. Esta descripción es símbolo de la competencia de supervivencia en la urbe, algo que se refleja más adelante en los esfuerzos de Miss Moss por encontrar trabajo.

El primer punto al que arriba Miss Moss es al ABC, el salón de té está vacío, tan sólo se encuentran la mesera y la cajera, quienes no notan su presencia, y por lo mismo le es posible escuchar parte de su conversación. La mesera le cuenta a la cajera que su hombre regresó la noche anterior: “‘My boy came home last night,’ sang the waitress. ‘Oh, I say—how topping for you!’ gurgled the cashier” (122). Le platica también que le trajo un broche, posiblemente de algún puerto francés, la cajera se emociona y se acerca para verlo y continúa recalcando lo afortunada que es. Cuando finalmente Miss Moss las interrumpe para pedirles un té, ellas le responden con desgana que aún no han abierto. Miss Moss es un objeto de indiferencia para ellas, y su movimiento por la ciudad está marcado por una serie de indignaciones similares, las cuales curiosamente ella enfrenta con bastante ánimo.

Decide entonces ir a Charing Cross, y quizá mejor tomar un café. En su mente, resuena el diálogo que escuchó entre la mesera y la cajera, pero con un tono de crítica: “Cheeky, those girls are! Her boy came home last night; he brought her a brooch with ‘Dieppe’ written on it”. Pero su reflexión es pronto interrumpida por el insulto de un taxista mientras ella cruza la calle: “Look out, Fattie; don’t go to sleep!”, le grita el conductor y ella pretende no escuchar. El día no comienza bien para Miss Moss: no sólo no quisieron servirle un té, también ya ha sido agredida por un conductor. Es entonces que decide mejor irse directo a buscar trabajo sin tomar ni té ni café. Lo interesante aquí es que el recurso de la caminata obliga a la narrativa a desarrollarse en un constante cambio de escenarios y situaciones que combinan pedazos de conversaciones y encuentros efímeros, lo cual aunado a sus pensamientos, revela aspectos del conflicto de la

protagonista y proporciona al lector información sobre ella que contrasta con la percepción que tiene de sí misma.

Una vez que inicia su recorrido por las agencias, los encuentros son un tanto más largos, sus expectativas positivas ante lo que podría ocurrirle son recurrentes. Así, por ejemplo cuando se dirige a Kig and Kadgit, imagina su encuentro con Mr. Kadgit, anunciándole una posible vacante:

I'll go straight to Kig and Kadgit. They are open at nine. If I get there early Mr Kadgit may have something by the morning's post. ... I'm very glad you turned up so early, Miss Moss. I've just heard from a manager who wants a lady to play... I think you'll suit him. I'll give you a card to go and see him. It's three pounds a week and all found. If I were you I'd hop round as fast as I could. Lucky you turned up so early..." (123)

Sin embargo, tan pronto llega, el lugar está vacío excepto por la mujer de la limpieza, quien le informa que aún no ha llegado nadie porque es sábado, algo que Miss Moss no había contemplado. El choque entre sus expectativas y la realidad es constante en el cuento, incluso podría pensarse como otro conflicto en la historia, de manera similar a como sucede en "Tiredness of Rosabel".

El siguiente punto al que arriba Miss Moss es Beit and Bithems, y estas oficinas por el contrario están llenas. Aquí intercambia algunas palabras con los que también esperan noticias de un posible trabajo, y una joven en particular le cuenta que perdió un papel apenas ayer porque no era lo suficientemente robusta. Miss Moss le pregunta de qué se trataba el personaje, pero la mujer le responde que no le hubiera servido de todas formas a ella porque necesitaban a alguien joven: "Oh, no good to you, my dear," said she. "He wanted someone young, you know—a dark Spanish type—my style, but more figure, that was all" (125). Así, muchos de los encuentros de Miss Moss suelen mostrar indirectas un tanto hostiles hacia su aspecto. Esto sucede también cuando llega Mr. Bithem y ella logra acercarse a él mismo para preguntarle por alguna oportunidad, a lo que le contesta de una forma bastante irritante:

'Not yet my dear. Now I had a call for twenty-eight ladies to-day, but they had to be young and able to hop it a bit—see? And I had another call for sixteen—but they had to know something about sand-dancing. Look here, my dear, I'm up to the eyebrows this morning.

Come back on Monday week; it's no good coming before that.' He gave her a whole grin to herself and patted her fat back. 'Hearts of oak, dear lady,' said Mr. Bithem, 'hearts of oak! (125)

Mr. Bithem refuerza la percepción de la otra joven de que la apariencia de Miss Moss no encaja en las aptitudes del mundo cinematográfico, pero ella no parece darse cuenta de ello o prefiere ignorarlo porque está desesperada. Y es esta negación de su entorno lo que también se mantiene en tensión hasta el final del cuento; son los silencios de Miss Moss ante los comentarios de los otros lo que a su vez permite que el lector se percate de una situación que el personaje jamás externa.

En la North-East Film Company la multitud también es grande, y aquí se revela finalmente su verdadera profesión cuando conversa con otra mujer, al parecer una muy joven porque la voz narrativa la llama “baby”:

“Didn't you know, dear?”, said the baby, opening her immense pale eyes. “There was a call at nine-thirty for attractive girls. We've been waiting for hours. Have you played for this company before?” Miss Moss put her head on one side. “No, I don't think I have”. [...] “I am not an actress by profession,” confessed Miss Moss. “I'm a contralto singer. But things have been so bad lately that I've been doing a little”. (126)

Miss Moss le platica también que estudió en el College of Music, que ganó medallas de plata por su canto, y que ha dado conciertos varias veces en el West End. Pero una vez más esta conversación es interrumpida, ahora por una secretaria, quien les avisa que el llamado ha sido cancelado. Miss Moss se dirige entonces a Bitter Orange Company.

En esta última agencia, no hay nadie más que una joven, quien se acerca a la ventanilla una vez que Miss Moss toca. Este encuentro significa otro rechazo, pero esta vez no sólo en términos de empleo, sino también en cuanto a su olor, el cual disgusta a la mujer que la atiende:

“Can I see the producer, please?” said Miss Moss pleasantly. The girl leaned on the window-bar, half shut her eyes and seemed to go to sleep for a moment. Miss Moss smiled at her. The girl not only frowned; she seemed to smell something vaguely unpleasant; she sniffed. Suddenly she moved away, came back with a paper and thrust it at Miss Moss. (126)

Dicho formulario parece imposible: “Can you aviate—high-dive—drive a car—buck—jump—shoot?”, es la primera pregunta que lee mientras camina por la calle. Miss Moss siente que el

viento le da una bofetada: “She walked along the street asking herself those questions. There was a high, cold wind blowing; it tugged at her, slapped her face, jeered; it knew she could not answer them” (127), y su búsqueda cesa en este punto en el que decide tomarse un descanso en una banca en Square Gardens.

Todo este recorrido, fragmentado en pequeñas historias relacionadas con la gente que Miss Moss se cruza en el camino, en su mayoría mujeres trabajando o buscando trabajo, entreteje un panorama general del momento que se vive en Londres: por un lado, las mujeres como meseras, cajeras, secretarias, asistentes, o laborando en la limpieza, pero por el otro, grandes grupos de personas desempleadas en espera de noticias de oportunidades, particularmente, en el nuevo medio cinematográfico. Este cuento es, como bien advierte Kaplan, “a perfect, modernist city piece in miniature, with its use of the stream-of-consciousness, its rhythms of London waking up, its snatches of conversations overheard” (1984: 164).

Sin embargo, Miss Moss no encaja del todo en esta nueva industria del entretenimiento a la que pueden acceder tan sólo algunas, las jóvenes, las “atractivas”, o los que saben manejar aviones o coches. Aunque quizá podría haber posibilidad de trabajo en otros rubros para Miss Moss, ella aspira a algo más grande, un deseo que se infiere a través de sus conversaciones con las otras personas. Lo cierto es que todo su entorno se encarga de recordarle su falta de juventud y su sobrepeso. La ciudad es un reflejo hostil de sí misma, de manera similar a lo que le sucede cuando se mira en el espejo en su cuarto por la mañana; o bien, cuando sentada en la banca en Square Gardens se polvea la nariz: “And then she sat down on one of the benches to powder her nose. But the person in the pocket mirror made a hideous face at her, and that was too much for Miss Moss; she had a good cry. It cheered her wonderfully” (127).

El retrato del recorrido a lo largo del día en busca de trabajo, hasta este momento en donde se suelta a llorar, capta el tránsito emocional en Miss Moss que va del ánimo y la esperanza, a la tristeza y la decepción. Hay una interacción entre el entorno por el que se

desplaza y sus cambiantes estados de conciencia. Pero sabemos que ella no se dará por vencida cuando la narración precisa que el llanto no hizo más que animarla. Kaplan argumenta que las mujeres ciudadanas de Mansfield suelen ser perseverantes, un síntoma que analiza como una rebelión al confinamiento, y como una clave en el ritmo de su prosa que evoca las respuestas de estas mujeres a la ciudad (1984: 171). Es así que sentada en el parque, Miss Moss comienza a pensar en otra posible solución a su problema al mirar el Café de Madrid que le queda enfrente, un lugar al parecer de no muy buena reputación, pero en el que una vez más imagina su salvación:

It's very nice in here. Look at the sparrows. Cheep. Cheep. How close they come. I expect somebody feeds them. No, I've nothing for you, you cheeky little things..." She looked away from them. What was the big building opposite—the Café de Madrid? My goodness, what a smack that little child came down! Poor little mite! Never mind—up again. ... By eight o'clock tonight... Café de Madrid. "I could just go in and sit there and have a coffee, that's all," thought Miss Moss. "It's such a place for artists too. I might just have a stroke of luck... A dark handsome gentleman in a fur coat comes in with a friend, and sits at my table, perhaps. 'No, old chap, I've searched London for a contralto and I can't find a soul. You see, the music is difficult; have a look at it.'" And Miss Moss heard herself saying: "Excuse me, I happen to be a contralto, and I have sung that part many times. ...Extraordinary! 'Come back to my studio and I'll try your voice now.' ... Ten pounds a week.... Why should I feel nervous? It's not nervousness. Why shouldn't I go to the Café de Madrid? I'm a respectable woman—I'm a contralto singer. [...] They have concerts there in the evenings. ... 'Why don't they begin?' The contralto has not arrived... 'Excuse me, I happen to be a contralto; I have sung that music many times.'" (127-128)

Mansfield presenta en este párrafo un *fluir* de conciencia que se mezcla con el escenario físico de la ciudad a partir de la subjetividad de Miss Moss como observadora, así la urbe y la mente están en constante interacción: los gorriones en el parque se vinculan a su idea del hambre, el niño a lo lejos que se cae y se vuelve a levantar a su propio esfuerzo de sobrevivencia; después, aparece la amenaza de la casera recordando su límite de hora para pagar la renta, y todo esto detona su última ocurrencia sobre la posibilidad de encontrar un trabajo digno en el Café de Madrid. Pero su propia percepción del café sugiere que no se trata de un espacio para una mujer respetable como ella. Es así que Miss Moss se encuentra ante una encrucijada.

En su estudio sobre peregrinajes ciudadanos de las mujeres, Parsons advierte que la encrucijada es parte habitual del recorrido femenino, característica que estudia en la narrativa de

Richardson y Woolf: “They displace the traditional masculine *Bildungsroman* and *Kunstlerroman* onto female journeys around the city and over time. So often, though, the female walker encounters a crossroads, upon which she must choose her direction” (2003: 122). Sólo que no siempre, explica, eligen una dirección específica: a veces rechazan la posibilidad de elegir; otras, se quedan atrapadas entre los caminos. Hacia el final del cuento de Mansfield, Ada Moss debe decidir si buscar o no una oportunidad de empleo en el Café de Madrid, lo cual significa una amenaza a su imagen de mujer respetable, pero aún así opta por intentarlo con la esperanza ilusa de conseguir algo como la profesional cantante que es.

Tan pronto entra y se sienta, un hombre rápidamente le hace compañía: “Hardly had she sat down when a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht flopped into the chair opposite hers” (128). Este hombre le invita algo de tomar, intercambian unas palabras por unos minutos en donde él se le insinúa:

Five minutes later the stout gentleman leaned across the table and blew a puff cigar smoke full in her face.

‘That’s a tempting bit o’ ribbon!’ said he.

Miss Moss blushed until a pulse at the top of her head that she had never felt before pounded away.

‘I am always for pink,’ said she. (128)

Miss Ada y el señor terminan partiendo juntos del café: “‘Well, am I goin’ your way, or are you comin’ mine?’ he asked. ‘I’ll come with you, if it’s all the same,’ said Miss Moss. And she sailed after the little yacht out of the café”.

El cierre de esta historia sugiere así la “caída” de Miss Moss con una metáfora irónica que alude a la idea de continuar su navegar ciudadano, pero ahora hacia otra dirección, ¿la de la prostitución? Para Kaplan es un tanto alarmante encontrar al final del cuento la derrota de la protagonista: “It is troubling to find Miss Moss defeated by the end of the story, especially by a victimization that is ultimately sexual”, señala (1984: 164). Esta victimización sexual como el rumbo que Miss Moss elige es innegable, sin embargo, desde mi perspectiva, este cuento no puede leerse sólo como una “victimización sexual”, o “una derrota femenina” como diría

Showalter, puesto que éste es el punto clave en la trama: la negociación de su lugar en el espacio público sin resolución totalizadora. Si el cuento retratara la realización femenina en la ciudad, estaría volviendo a una convención de final cerrado, algo que para principios del siglo XX resultaba ajeno a la vida misma.

Por su parte, Head también argumenta contra la crítica que Showalter realiza específicamente a la obra de Mansfield, y apunta lo siguiente:

When the seriousness of her [Mansfield's] sexual politics has been noted, it has sometimes been viewed in an unnecessarily negative light. [...] Admittedly, the outcome of a Mansfield story often indicates defeat for a female character, but one can only consider this 'punitive' if one equated positive value only with a happy ending. (1992: 128)

Al igual que Head, considero que la frustración de las protagonistas en los cuentos de Mansfield no puede limitarse a una lectura de representación de castigo, puesto que de ser así se estaría partiendo de un prejuicio que considera el final en matrimonio, o digamos de anhelo cumplido, como una resolución feliz o correcta en la narrativa de mujeres. La distancia existente entre el deseo de Miss Moss de encontrar un trabajo “respetable” y su falta de realización, entre su vida ideal de cantante profesional y su realidad de “prostitución”, opera como el conflicto principal e irresoluble en la trama, y se trata también de un recurso literario en términos de experimentación modernista y de evolución en la historia literaria de mujeres. Este cuento insiste en la contrariedad de Miss Moss como una mujer independiente en busca de trabajo en Londres, ese “yo” dividido entre anhelos y expectativas de lo que quiere ser y la realidad que termina aceptando. Asimismo, la forma del género del cuento en sí permite a su vez generar este efecto de indeterminación en la vida de estos personajes femeninos: el fin de ese día en la vida de Miss Moss no marca el resto de su destino.

Head señala que en la historia literaria se suele contraponer el tipo de cuentos centrados en la trama, de los cuales Maupassant es la figura representativa, con los que son menos estructurados y presentan una historia psicológica, que se insertan en la tradición de Chéjov del “slice-of-life” (2009: 16). El cuento de Mansfield tiene esta característica que representa un

instante en la vida de Miss Moss, y por lo mismo una lectura como la de Kaplan o Showalter estaría considerando tal registro como si se tratara de un todo compuesto y unificado, con el símbolo único y dominante de la derrota o victimización femenina. Por el contrario, este cuento amplía el espectro de significación, se aleja de la fórmula estructurada y se preocupa por retratar las ambigüedades en la experiencia de Miss Moss, como una figura activa negociando su lugar en la ciudad, en el acontecer de un solo día, cuyo devenir continuará a la mañana siguiente de manera impredecible. Esta trama está rompiendo con el orden narrativo, o en palabras de DuPlessis, “breaking the sentence”, pues impide la subordinación de la búsqueda de Miss Moss a la muerte luego de su caída en la prostitución (1985: 35).

Ahora bien, en “Taking the Veil” la caminata de Edna por la ciudad es completamente distinta a la de Miss Moss, pero en conjunto la narrativa emplea de manera similar el recurso irresoluble del conflicto entre el deseo de la protagonista y su situación real, lo cual también podría interpretarse como otro caso más de “castigo”, “autoaniquilación” o “falta de realización”, pero que en mi opinión se trata de una alternativa de cierre indeterminado como reflejo de la propia situación del personaje, y del juego narrativo que va más allá del final.

Este cuento comienza cuando Edna percibe una mañana hermosa en la ciudad, y cree que nadie puede estar triste en un día así, excepto ella. La primera descripción urbana es la siguiente:

The windows were flung wide in the houses. From within there came the sound of pianos, little hands chased after each other and ran away from each other, practising scales. The trees fluttered in the sunny gardens, all bright with spring flowers. Street boys whistled, a little dog barked; people passed by, walking so lightly, so swiftly, *they looked as though they wanted to break into a run*. Now she actually saw in the distance a parasol, peach-coloured, the first parasol of the year. (1945: 417, las itálicas son mías)

Al igual que en “Tiredness of Rosabel” y en “Pictures”, la narrativa de este cuento mezcla el pensamiento de la protagonista desde la tercera persona, utilizando el estilo indirecto libre, cuando dice “*they looked as though they wanted to break into a run*”, para mostrar el estado de ánimo de Edna; es decir, su deseo de escapar.

Más adelante la voz narrativa también advierte, a manera de reflexión del propio personaje, que sería difícil percibir la tristeza en alguien como ella, una mujer de 18 años, quien además trae un vestido francés color azul:

Perhaps even Edna did not look quite as unhappy as she felt. It is not easy to look tragic at eighteen, when you are extremely pretty, with the cheeks and lips and shining eyes of perfect health. Above all, when you are wearing a French blue frock and your new spring hat trimmed with cornflowers. True, she carried under her arm a book bound in horrid black leather. Perhaps the book provided a gloomy note, but only by accident; it was ordinary Library binding. (417)

Edna había decidido regresar ese libro a la biblioteca como un pretexto para pensar en lo que le sucedió la noche anterior cuando se enamoró de uno de los actores de la obra de teatro a la que acudió con su prometido Jimmy: “Quite suddenly, at the theatre last night, when she and Jimmy were seated side by side in the dress-circle, without a moment’s warning—in fact, she had just finished a chocolate almond and passed the box to him again—she had fallen in love with an actor. But—fallen—in—love...”. La narración reitera el “fallen-in-love” al cerrar el párrafo con la aparente intención de subrayar el significado detrás del quedar enamorado, se trata de la pregunta que se sostendrá a lo largo de esta historia y que Edna intentará responderse.

En este punto, el caminar de Edna por la ciudad se borra por completo y la narración se enfoca en los acontecimientos de la noche anterior como si se tratara de un recorrido interno por su conciencia. Se describe el sentimiento que este actor le provocó, algo que remite más a la desesperanza y a la agonía, que al placer. Asegura que si al final de la obra ella se hubiera encontrado con él, mientras Jimmy iba por el taxi, lo hubiera seguido hasta los confines de la Tierra sin pensarlo dos veces. Y en específico recuerda el momento de la obra cuando el rostro del héroe que había quedado ciego es iluminado y ella sabe que su vida no volverá a ser igual. La propia voz narrativa no encuentra palabras para describirlo: “It was—really, it was absolutely—oh, the most—it was simply—in fact, from that moment Edna knew that life could never be the same. She drew her hand away from Jimmy’s, leaned back, and shut the chocolate box forever. This at last was love!” (418).

Una vez explicado el suceso de la noche anterior, el recorrido en los pensamientos de Edna viaja más atrás para recordar que lleva un año comprometida con Jimmy, pero no sólo eso sino que era algo pactado desde chicos. Pero ahora todo ha cambiado: “But now it was over. It was so completely over that Edna found it difficult to believe that Jimmy did not realise it too”. En este punto de su reflexión, la narración regresa al exterior para ubicar la zona por donde camina Edna: “She smiled wisely, sadly, as she turned into the gardens of the Convent of the Sacred Heart and mounted the path that led through them to Hill Street”. Y a la siguiente oración regresa a sus pensamientos: “How much better to know it now than to wait until after they were married!”.

De esta forma, su deambular ciudadano se extiende a sus reflexiones que empiezan a mostrar un cuestionamiento sobre el camino correcto a seguir en términos de su futuro en matrimonio con Jimmy. El vínculo que Mansfield teje en este cuento entre mente y ciudad construye un tropo de movimiento, de flujo y fluidez que denota una experimentación formal en la narrativa y retrata la experiencia del exterior en relación a uno mismo. El tránsito físico de Edna termina cuando llega al punto más alto del camino y decide sentarse debajo de un árbol frente al convento:

Now it was possible that Jimmy would get over it. No, it was no use deceiving herself; he would never get over it! His life was wrecked, was ruined; that was inevitable. But he was young... Time, people always said, Time might make a little, just a little difference. In forty years when he was an old man, he might be able to think of her calmly—perhaps. But she, —what did the future hold for her?

Edna had reached the top of the path. There under a new-leafed tree, hung with little bunches of white flowers, she sat down on a green bench and looked over the convent flowerbeds. (419)

Al igual que Rosabel y Miss Moss, una vez que Edna se sienta puede adentrarse por completo en sus pensamientos, es decir la narración se traslada por completo a la conciencia de la protagonista, el movimiento o tránsito externo cede a un desarrollo más lineal de sus pensamientos. Es así que Edna imagina un futuro probable que le permite escapar al matrimonio con Jimmy, se imagina entonces cómo sería su vida si decidiera convertirse en monja. Y esta

fantasía se narra como otra historia dentro del cuento con un estilo de fluir de conciencia que mezcla sucesos del exterior con la especulación, como elementos que nutren la propia anécdota imaginada. Digamos que si en “Tiredness of Rosabel” las interrupciones a su historia de amor con Harry tan sólo sirven para reubicarnos en su escenario real, en donde ella está sentada junto a la ventana de su cuarto, aquí los eventos en el jardín frente al convento se mezclan con el pensar de Edna como detonantes y complementos de su supuesta vida como monja; la narración aquí se caracteriza por mostrar una dinámica entre los elementos que estimulan a la conciencia del personaje, la cual responde a los fenómenos externos a través de sus impulsos internos.

El primer factor exterior detonante de su especulación sobre su porvenir es el canto de la Sister Agnes a lo lejos: “The Convent pigeons were tumbling high in the air, and she could hear the voice of Sister Agnes who was giving a singing lesson. *Ah-me*, sounded the deep tones of the nun, and *Ah-me*, they were echoed...” (419). Edna piensa primero que si no se casa con Jimmy no lo hará con nadie más, ella sabe que con el actor famoso jamás sucederá nada. Ni siquiera es lo que desea: “The man she was in love with, the famous actor—Edna had far too much common-sense not to realise that would never be. It was very odd. She didn’t even want it to be. Her love was too intense for that. It had to be endured, silently; it had to torment her. It was, she supposed, simply that kind of love”. Pero de pronto, el canto de Sister Agnes interrumpe de nuevo su pensamiento, y es entonces que imagina una salida ante la encrucijada en la que se encuentra:

Edna bowed her head; and a little flower fell on her lap, and the voice of Sister Agnes cried suddenly *Ah-no*, and the echo came, *Ah-no*. ...

At that moment the future was revealed. Edna saw it all. She was astonished; it took her breath away at first. But, after all, what could be more natural? She would go into a convent... (420)

Edna piensa en sus padres tratando de disuadirla en vano, en Jimmy impactado con la noticia, se imagina regalando sus joyas a sus amistades y entrando al convento, pero antes enviando una caja con flores blancas al famoso actor con una foto suya con el escrito: “The world forgetting, by the world forgot” (420), un verso del poema “Eloisa to Abelard” de Alexander Pope, el cual retrata también la separación de unos amantes que permanecen dentro de la vida monástica.

Después, la narración regresa a la realidad de Edna sentada bajo los árboles, y un segundo factor externo, su libro negro, dispara los siguientes sucesos de su fantasía: “she clasped the black book in her fingers as though it were her misal. Snip! Snip! All her lovely hair is cut off”. El libro se convierte entonces en su misal, y ella en la hermana Angela, viviendo entre la capilla y el convento; piensa también en los rumores de la gente que la verá como una santa, y que hablarán de su belleza en la juventud y de su trágico amor: “There is a man in this town whose life is ruined...”, cree que dirán.

El siguiente párrafo inicia de nuevo con una descripción externa de lugar en donde se encuentra sentada Edna, específicamente se enfoca en una abeja, como si este insecto hubiera sido el motivo por el cual se interrumpe una vez más su pensar: “A big bee, a golden furry fellow, crept into a freesia, and the delicate flower leaned over, swung, shook; and when the bee flew away it fluttered still as though it were laughing. Happy, careless flower!”. Sin embargo, la abeja se convierte también en un recurso para regresar a la proyección de su supuesta vida en el convento, pues la siguiente oración señala que es Sister Angela quien la mira: “Sister Angela looked at it and said, ‘Now it is winter.’”. Tanto el libro, como la abeja son elementos de la realidad externa de Edna que funcionan también como material que alimenta su propia fantasía. Como puede observarse, Mansfield hila con la puntuación de una manera continua los sucesos que ocurren entre lo imaginado y la realidad.

Finalmente, la historia de Edna como monja concluye con su muerte. Sister Angela se enferma por salir en la noche a ayudar a algún animal y nunca se recupera. Ocurre su funeral, mira a sus padres entristecidos por haber perdido a su hija única y a Jimmy con el pelo cano llorando por ella. Pero en ese preciso instante su libro cae al suelo, y este es el cuarto y último factor que la trae de vuelta por completo a la realidad:

Now it is evening. Two old people leaning on each other come slowly to the grave and kneel down sobbing, “Our daughter! Our only daughter!” Now there comes another. He is all in black; he comes slowly. But when he is there and lifts his black hat, Edna sees to her horror his hair is snow-white. Jimmy! Too late, too late! The tears are running down his

face; he is crying now. Too late, too late! The wind shakes the leafless trees in the churchyard. He gives an awful bitter cry.

Edna's black book fell, with a thud to the garden path. She jumped up, her heart beating. My darling! No, it's not too late. It's all been a mistake, a terrible dream. Oh, that white hair! How could she have done it? She has not done it. Oh, heavens! Oh, what happiness! She is free, young, and nobody knows her secret. Everything is still possible for her and Jimmy. (421)

A Edna le tranquiliza saber que aún puede cumplir ese otro sueño de tener una casa con Jimmy y los hijos que siempre han querido. Es así que su especulación concluye, pero en el cuento no ocurre lo mismo; tras sentir alivio y mostrarse decidida a casarse con Jimmy, el cierre del texto es ambiguo y de cierta forma regresa al inicio del recorrido interno:

But when Edna got as far as his baby sister, she stretched out her arms as though the little love came flying through the air to her, and gazing at the garden, at the white sprays on the tree, at those darling pigeons blue against the blue, and the Convent with its narrow windows, she realized that now at last for the first time in her life—she had never imagined any feeling like it before—she knew what it was to be in love, but—in—love! (422)

Una vez más, la reiteración “but—in—love!” despierta dudas sobre qué es lo que Edna verdaderamente ha entendido sobre el amor, luego de su fantasía de encierro y muerte en un convento. El texto no aclara si “estar enamorada” significa el querer casarse con Jimmy para evitar la vida de monja o si es lo que despertó en ella el apuesto actor con quien nunca podrá escapar. El sentido eludido sobre lo que para ella significa estar enamorada es muestra a su vez de un cierre cuya epifanía es problemática.

Al estudiar la colección de *Dubliners* de James Joyce, Head emplea la palabra “epifanía” para señalar los momentos en el texto en los que sin duda se alcanza una crisis de algún tipo; sin embargo, su postura argumenta que esto no implica la ubicación de una simple verdad.²¹ Head

²¹ Head discute el hecho de que la crítica literaria ha invertido un esfuerzo importante en la localización de los momentos clave de epifanía en los cuentos de Joyce, y que esto ha oscurecido las ambigüedades provocadas por las elipsis en los textos. Por el contrario, Head arguye que: “[the ellipsis and epiphany] are indeed seminal to an understanding of *Dubliners*, but they are made problematic in Joyce's story technique, and cannot be viewed as pointers to a simple, unified meaning.” Entre otros enfoques convencionales de estudios sobre *Dubliners*, el teórico destaca la visualización de las historias, “as studies in the spiritual paralysis of a modern city” (2009: 37). Head sostiene que esta tendencia en la crítica literaria se basa fuertemente en la correspondencia que Joyce mantuvo con el editor Grant Richards. En esas cartas, el escritor irlandés destacó un supuesto contenido moral en sus cuentos (39). Según Head, la idea de un centro moral en la colección de cuentos es engañosa, pues los argumentos de Joyce, que han engañado a muchos académicos, fueron escritos con el fin de convencer a Grant Richard de la publicación de sus historias. Por lo tanto, la teoría de Head establece que las epifanías de Joyce son problemáticas y sus textos revelan los nexos entre variedad de fuerzas en vez de crear la noción de un efecto único (48-49). Y a pesar de que

propone más bien dos tipos de epifanías: las externas y las internas. Las primeras ocurren cuando el momento de iluminación es externo al protagonista, lo cual desde su perspectiva es un recurso literario más convencional, pero que suele ser la excepción más que la regla. Y las epifanías internas las ubica como aquellas que muestran un estado interno de la mente del protagonista, cuya revelación es indefinida (2009: 54). Mientras el caso de Miss Moss podría ubicarse como epifanía externa, en donde el lector es quien asume su caída en la prostitución y no la protagonista, el de Rosabel y Edna presentan epifanías internas, puesto que sus pensamientos finales respecto a su situación de soltería o matrimonio no hacen más que reforzar su propia confusión.

Y es esta característica de ambigüedad en el cierre de este cuento lo que considero también como un recurso “beyond the ending”. La conclusión en muerte en “Taking the Veil” ocurre únicamente en la imaginación de Edna, de manera similar a cómo el matrimonio acontece sólo en la mente de Rosabel. Aun cuando Edna ha decidido casarse con Jimmy para evitar morir en un convento a solas, el casamiento no es retratado como realidad en el cuento, ni tampoco representa la alternativa final al significado del “estar enamorada”. Edna decide caminar hacia la biblioteca en un viaje físico y mental de autoevaluación para encontrar qué significa estar enamorada, pero en realidad sus conclusiones sobre ello no son externadas en el texto. En este cuento la convención del matrimonio como destino para Edna es cuestionada a través de su epifanía interna que elude la conclusión misma del texto. Cabe aclarar, que analizar el género del cuento más allá de sus efectos únicos permite localizar las ambigüedades, lo cual no significa, como bien discute Head: “a principle of undecidability” (2009: 77). Por el contrario, las incertidumbres muestran estados complejos de la conciencia de estas mujeres, los cuales son modelados con fuerzas contextuales particulares, que en el caso de Miss Moss y Edna se sujetan a su tránsito urbano.

admite que muchas de las historias sí involucran cierta parálisis e indecisión, el punto esencial de ello concierne a cómo es representado y, en consecuencia, a qué tan determinante es.

Parsons asegura que la caminata es un motivo convencional para representar el pensamiento en la filosofía y el arte occidental. Para los románticos, la búsqueda mental del ser se encontraba en el entorno rural, lejos de los límites asfixiantes de la ciudad. Después de los románticos, explica, el tropo del caminante solitario cambió del entorno rural al urbano, dejó de ser una caminata vigorosa para convertirse en un deambular incoherente. Y lo más importante para ella es que la caminata misma, que obliga el vínculo con un entorno en constante cambio, le niega al observador una percepción totalizadora y constante, así como una subjetividad completamente definida (2003: 72).

“Pictures” y “Taking the Veil” registran un viaje de una protagonista representado en una caminata por Londres que se extiende al pensamiento, ambos retratan esa relación entre ciudad y mente desde perspectivas femeninas. Los peregrinajes de estos personajes, físicamente entre distintas áreas sociales de la ciudad, imaginativamente entre diversas subjetividades, y personalmente entre diferentes concepciones de sí mismas, se formulan y se localizan dentro de un mapa de la ciudad aunado a sus fantasías sobre el futuro. Su deambular es una búsqueda personal que abandona el entorno doméstico para sumergirse en un recorrido externo e interno, el cual llega a una encrucijada cuya resolución es problemática: la dirección tomada no es explícita sino sugerida. Asimismo, los dos textos precisan un compromiso estético con el entorno situacional espacial, en donde el uso del movimiento por la ciudad sirve para definir aspectos del interior de los personajes, así como condiciones estructurales de la narrativa. La caminata o peregrinaje urbano de estas mujeres se articula de manera paralela a la experimentación formal en la narrativa, y en particular en el género del cuento, así como a la trascendencia de los finales convencionales para los personajes femeninos en la ficción victoriana. Los tránsitos urbanos de estas protagonistas, muestran puntos de conexión entre una experimentación formal literaria que se adecuó a nuevas configuraciones de género.

En los tres cuentos aquí analizados, el conflicto principal surge a partir de las expectativas no cumplidas de las protagonistas, y la ciudad se presenta como el escenario que nutre sus conciencias contrariadas. Rosabel es una “shop girl” que anhela una vida mejor en matrimonio con un cliente adinerado. Miss Ada Moss es una cantante de ópera viviendo a solas en un cuarto en Bloomsbury que desearía encontrar una oportunidad de trabajo como actriz para poder pagar su renta. Edna es una mujer que busca en el deambular citadino la solución a su problemática de amor. Cuando las mujeres caminan por las calles en estos cuentos las tramas se convierten en recorridos por sus subjetividades en constante cambio. La ciudad que se representa se multiplica entre una variedad de posibilidades imaginadas mezcladas con los eventos reales incontrolables en el exterior. Londres en estos cuentos es a la vez un lugar de encuentro potencial con el amor y un rostro uniforme que observa; es un obstáculo para una buena cena y la posibilidad de una oportunidad de trabajo; es el espacio para el divagar mental y el aparador de amores imposibles. Los peregrinajes de estas mujeres obligan a la narración a registrar la sucesión cambiante de estímulos que involucra el ir de un lugar a otro, y en los tres casos Mansfield emplea este recurso para construir la conciencia discordante de las protagonistas. El trayecto en camión de Rosabel mezclado con sus pensamientos establece su identidad inconforme. El recorrido por Londres en busca de trabajo de Miss Moss revela su carácter optimista e inocente frente a un entorno hostil. La caminata de Edna retrata el tropo del tránsito como búsqueda personal, el cual descubre una posible solución a su problemática, pero con una intención sumamente ambigua.

Así, el movimiento por la ciudad es un recurso literario que pone de manifiesto las contrariedades de estos personajes femeninos, configurando con ello nuevas representaciones de género en la literatura de mujeres que van más allá de la convención de final en muerte o matrimonio, o de la idea de victimización o castigo. Paralelamente, este peregrinaje urbano también implica una estructura narrativa que se adecua a las características de innovación formal

del estilo literario modernista, específicamente ubicado en el género del cuento como textos que eluden el efecto único o la epifanía como una revelación final de sentido.

Este capítulo intentó mostrar que la convención formal del efecto único, o la epifanía, es subvertida en los cuentos de Mansfield para proveer de una estructura a un nuevo tipo de contenido, que abre la puerta para la expresión del deseo femenino más allá de su resolución. De ahí su aportación tanto en términos de experimentación formal en la ficción modernista desde el género del cuento, como en la configuración de identidades de mujeres desde un discurso de individualidades femeninas ambiguas que entran en conflicto con el discurso generalizador de su condición de mujeres.

2. Jean Rhys y la *flâneuse* en la narrativa

She [Jean Rhys] told him [Jean Lenglet] about her walks around Paris. One of her favourite streets was the rue St Jacques – she called it ‘the street of the homeless cats’. They prowled and were thin and scraggy, but they were proud creatures and sympathetic after all, she told him.²²

“[T]he ‘Paris’ all these people write about, Henry Miller, even Hemingway etc, was not ‘Paris’ at all –it was ‘America in Paris’ or ‘England in Paris’. The real Paris has nothing to do with the lot – As soon as the tourists came the real Montparnos packed up and left”.

Jean Rhys, 1964²³

Cuando se estudia a las mujeres y la ciudad en el modernismo literario inglés hoy en día es más común encontrar a dos figuras representativas: Virginia Woolf y Dorothy Richardson. Ambas autoras de principios del siglo XX plasmaron en sus obras la experiencia urbana, en este caso centrada en Londres, a través de la mirada de sus personajes femeninos.²⁴ Y algo similar ha sucedido últimamente con la autora antillana Jean Rhys, quien a los 17 años emigró de Dominica, su tierra natal, a Londres, y vivió en la misma zona de Bloomsbury y casas de huéspedes que Richardson, pero una década más tarde (Parsons, 2003: 133). Fuera de su novela más famosa y tardía, *Wide Sargasso Sea* (1966) –una precuela de *Jane Eyre* que cuenta la historia de la esposa criolla del señor Rochester encerrada en el ático–, la crítica literaria más reciente ha estudiado sus novelas de los años entreguerras (*Quartet*, *After Leaving Mr. Mackenzie*, *Voyage in the Dark*) menos como un material autobiográfico y más en calidad de narrativas de ficción modernista, en donde la ciudad empezaba a ser un elemento de

²² Texto de Jean Rhys escrito a Jean Lenglet, su primer esposo, en 1925 cuando él se encontraba en prisión en París. La autora antillana empezó a salir todas las tardes con Ford Madox Ford y su esposa Stella Bowen a los bares de los boulevares. De hecho, la carta la escribió sobre un papel de un bar de Montparnasse (Pizzichini, 2009: 178-179).

²³ Jean Rhys en una carta a Diana Athill, 1964, en *Jean Rhys: Letters 1931-1966*, editado por Francis Wyndham y Diana Melly, 280, Londres: Penguin Books.

²⁴ Esto suele estudiarse sobre todo en sus novelas –y en un ensayo en particular de Woolf titulado “Street Haunting: A London Adventure” (1930)–, desde *The Years* y *Mrs. Dalloway*, hasta los trece volúmenes de *Pilgrimage*.

representación importante en las vidas de sus protagonistas y en la creación de su identidad. Deborah L. Parsons afirma que “Rhys, as a female, colonial expatriate, is a primary example of the modern writer as urban stranger. [...] Her aesthetic: involves a creation of self in the unfamiliar environment of Europe, a careful construction of identity as a woman and a writer in the cities of London and Paris” (2003: 132-135).

Sin embargo, sus cuentos en relación con las mujeres y la ciudad han sido menos estudiados,²⁵ lo cual sorprende porque la primera obra que publicó Rhys fue precisamente una colección de cuentos durante su estadía en París en los años 20, titulada, además, *The Left Bank and Other Stories* (1927).²⁶ El propósito de este capítulo es entonces abordar algunos textos de dicha colección como las historias que dan inicio a su exploración literaria en torno a la experiencia física y psicológica de las mujeres habitando a solas la ciudad, y observar cómo esta temática se relaciona con el modernismo y el cuento, y con la evolución en las representaciones de género en la literatura de mujeres.

²⁵ En su investigación sobre las mujeres, la ciudad y la modernidad, Parsons se enfoca sobre todo en las novelas de Rhys, no en sus cuentos –mismo caso que el de Woolf y Richardson. Si bien existe una sección del libro de Parsons titulada “Guidebook to the Left Bank”, el análisis se centra en la introducción de Ford Madox Ford que acompaña a la publicación original de dicho libro, la que desde su perspectiva desacredita los atributos del retrato parisino de Rhys por ser distinto al del de los expatriados estadounidenses. Pero no se detiene a analizar las tramas ni el desarrollo narrativo de dichos cuentos. (2003: 139).

²⁶ *The Left Bank* es la primera publicación de Jean Rhys durante su estadía en París en la década de los 20. La colección de cuentos inicia con un prefacio escrito por Ford Madox Ford, quien fue una especie de mentor (y amante) de la escritora antillana, y cuyo papel de “patrocinador” literario puede compararse con otros casos como el de T.S. Eliot con Djuna Barnes, o Ezra Pound con H.D. Este tipo de cobijo casi obligado de escritores reconocidos hacia nuevas escritoras que deseaban publicar durante el periodo modernista en la literatura, ha sido ya un tema de la crítica feminista, señalado incluso como una suerte de “imperialismo cultural”: Sheila Kineke destaca que tan sólo cuatro páginas de las 20 que conforman la introducción de Ford se dirigen a Rhys, aunado al factor de que ninguno de sus cuentos lleva el título de la colección, probablemente tomado del título del prefacio: “Rive Gauche” (1997:286). Sin embargo, es importante observar que dicha zona en París, orientada hacia el sur del río Sena, con los ahora famosos barrios de Montparnasse y el Quartier latin, sí se constituyó como un espacio que albergó a un grupo grande de mujeres expatriadas, quienes a principios del siglo XX se involucraron ampliamente en la vida literaria de la capital francesa. Benstock afirma que: “The Left Bank itself, however, assumes both a historical and literary identity, transformed in the fiction of such writers as Jean Rhys, Anaïs Nin, Gertrude Stein, and Djuna Barnes” (1996: Preface). Fue en este lugar que iniciaron sus carreras como escritoras, y registraron en su literatura experiencias muy distintas de las de sus colegas modernistas. Según Benstock una cuestión clave a la que sus obras responde es a lo que significaba ser mujer en la vida literaria parisina. Y en gran medida esta colección de cuentos de Rhys se ajusta a esta idea, por lo que el título no resulta del todo desatinado. La mayoría de los cuentos en *The Left Bank* adquieren incluso un carácter semi-documental: sus descripciones detallan desde nombres de calles y cafés, hasta días de la semana y horarios precisos, muchas de sus tramas funcionan más como postales ciudadanas en las que se privilegia el espacio y la interioridad de los personajes por encima de la acción dramática.

Coincido con Parsons cuando afirma que las ficciones en *The Left Bank* son como “fragmentary glimpses of the urban low-life in Paris” (2003: 139). Mi hipótesis plantea, por ende, que en estos “vistazos” a momentos específicos en cafés, calles y parques en el barrio de Montparnasse es posible identificar a la figura de la *flâneuse* como un recurso literario, ya sea el personaje femenino que habita y observa el espacio público dentro de la diégesis o la narradora que lo describe a distancia, lo cual desde mi perspectiva se adecuó a las innovaciones formales del cuento modernista y al tipo de representaciones femeninas que desestabilizaron el dominio de la mirada masculina en la ciudad. Es por ello que, continuando con el estudio de Parsons que retoma al *flâneur* de Baudelaire y Benjamin como un término conceptual más que como uno socio-histórico, el cual define al observador urbano y admite la mirada femenina citadina o la *flâneuse*, este capítulo pretende, asimismo, establecer nuevos parámetros en el “hacer botánica en el asfalto” como llamaba Benjamin a la actividad de *flânerie* (1972: 50).

2.1 La *flâneuse* como observadora urbana: el conflicto de las percepciones en el cuento

El primer cuento de la colección que me interesa analizar es “Tout Montparnasse and a Lady”. El título de este texto alude a un personaje en singular y anónimo, al que denomina “Lady” con mayúscula, probablemente para hacer un énfasis en la dignidad del personaje que se distingue de las mujeres de la calle. El texto inicia con fecha y horario precisos, casi como una crónica periodística, describiendo el comienzo del baile anglosajón que se organiza todos los sábados por la noche en un café del barrio parisino:

At ten o'clock of a Saturday evening the ordinary clients of the little Bal Musette in the rue St. Jacques – the men in caps and the hatless girls – began to drift out one by one. Those who are inclined to linger are tactfully pressed to leave by the proprietor, a thin anxious little man with a stout placid wife. The place is now hired and reserved, for every Saturday evening the Anglo-Saxon section of Tout Montparnasse comes to dance here. (1987: 16)²⁷

²⁷ Lilian Pizzichini explica que los *bals musette* se originaron en los salones de baile públicos a las afueras de París. La clase trabajadora asistía a bailar al ritmo de un instrumento de viento similar a la gaita escocesa, conocida como *musette*. Cuando la ciudad de París se expandió más allá de sus fortificaciones y absorbió los pueblos aledaños, esas danzas rurales se convirtieron en parte de la vida urbana: “The *musette* gave way to the accordion. Each dance hall had its own clientele. Le Chemise Sale for the gangs, the Bal de la Montagne Sainte-Geveviève for homosexuals, Le Progrès on Rude Fagon for Arab pimps and the Tête du Cochon on Quai de Grenelle for saileors and servant girls.

La narración se desarrolla en tercera persona y en esta primera parte del cuento entrega descripciones del interior del café y de la gente que lo frecuenta:

Most of the men are young, thin, willowy; carefully picturesque and temperamental, they wear jerseys or shirts open at the neck. Most of the women are not so young, with a tendency to be thick about the ankles and incongruous about the shoes, which is nearly always to be found in the really intelligent woman. (1987: 16)

No obstante, como se observa en esta párrafo, poco a poco empiezan a surgir comentarios tangenciales en la narración que parecen provenir de una voz con cierta presencia en la diégesis. Aquí, por ejemplo, la narradora nos comparte su opinión sobre las mujeres inteligentes: aquéllas de tobillos anchos y zapatos incongruentes. Es a partir de estas intervenciones como se infiere la participación de una observadora en el discurso diegético, una conciencia que interpreta y evalúa lo que mira, y que no pertenece necesariamente a la protagonista. Así, nos presenta también al selecto grupo que asiste al baile, sobre todo, artistas y escritores expatriados, que son a su juicio típicos del entorno de las grandes ciudades:

For they are very intelligent, all these people. They paint, they write, they express themselves in innumerable ways. It is Chelsea, London, with a large dash of Greenwich Village, New York, to liven it, and a slight sprinkling of Moscow, Christiania and even Paris to give incongruous local colourings.

Describe también a los músicos, en particular al que toca la concertina, “a gay soul who winks and smiles violently at every woman whose eye he can catch” (17), a un par de policías franceses, y señala que entre más bebidas se distribuyen más se relajan los anglosajones, más felices se ponen y mejor se desenvuelven.

La definición de la teórica Luz Aurora Pimentel sobre el narrador heterodiegético permite pensar en esta posibilidad de presencia tangencial de la tercera persona:

The girls wore kiss-curls, tight skirts and satin blouses. Each bar had its 'one and only' singer who crooned tangos, waltzes and java – a provocative strain of chanson. The customers sipped at violently coloured drinks – green, red, violet and orange – through straws. Jean Rhys asistió a los *bal musettes* organizados por Ford Madox Ford, los cuales consideraba una imitación burguesa de los orginales, pero ahí conoció a escritoras como Gertrude Stein y Alice B. Toklas, a la pintora Nina Hamnett y a Hemingway (2009: 171).

Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras dentro del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, pueda hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo. (1998: 142)

La voz narrativa en el cuento de Rhys genera un efecto de presencia/ausencia en la diégesis que podría vincularse a la posición de incógnito de la narradora: se trata de alguien que mira a la multitud sin ser vista, que define los significados de lo que observa y racionaliza los espacios, una especie de narradora *flâneuse*. Y es esta misma voz la que, más adelante, nos cuenta la historia de una romántica mujer, una artista de la moda que un día asistió a dicho baile en el café en Montparnasse.

Esta mujer americana llega con mucho entusiasmo al lugar, viene sola y desea pasar una noche emocionante pues sus expectativas del entorno parisino habían sido alimentadas previamente por lecturas de novelas como *Trilby* de Maurier o de Francis Carco, ambas referencias de la vida bohemia en la capital francesa. Al presentar al personaje femenino, o la “Lady”, cuyo nombre nunca se revela en el cuento, la mirada en el café de la narradora empieza a contrastarse con la percepción de la protagonista:

Thus one evening a very romantic lady, an American fashion artist, who was there to be thrilled [...], expressed her candid opinion of a supposed Dope Fiend who sat in the corner, glassy eyed, his head against the wall, his face of an extreme pallor. He was as a matter of fact a very hard-working and on the whole abstemious portrait-painter, who, having been struck with an inspiration for his next picture, was merely gazing into infinity with the happy intensesness of one about to grasp a beautiful vision.

‘Why bring people like that?’ she inquired hotly. ‘Why?’ She went on to explain how easy it is to be broad-minded and perfectly respectable, to combine art, passion, cleanliness, efficiency and an eye to the main chance. ‘But one must know where to draw the line. *That is an instance of how not to do it!*’. (17)

Como se puede apreciar, la narradora cuenta las observaciones expresadas por la Lady, y reconoce en ello su confusión al juzgar erróneamente al pintor. Hay un juego de percepciones, y esto se debe a que son dos miradas las que están entregando el retrato del café parisino, por un lado, la voz narradora; y por el otro, el personaje. Keith Tester llama a esta situación una “dialéctica de *flânerie*” o “dialéctica de la observación de incógnito”. Según el teórico, esto sucede en primer lugar cuando “the position of the narrator is that of the observer who defines

the meanings of what he sees [...]. (1994: 11), y en segundo, cuando dentro del texto se describe el deambular ciudadano de ciertos personajes: “These characters are themselves carrying out a kind of *flânerie* and the narrator is himself a *flâneur* in relation to them. The characters in the novel and the narrator of the novel are responsible for the meanings they use to try to make sense of their urban existence” (1994: 12). Si bien Tester estudia esta dialéctica de *flânerie* en la obra de Robert Musil (*El hombre sin atributos*, 1930-1943), esta característica también se desarrolla en este cuento, pues la posición de la narradora es aquella de la observadora, al tiempo que en el texto se describe la actividad de mirar de la “Lady”, y es a través de esta dinámica de percepciones ciudadanas cómo se construye el conflicto principal e irresoluble en este cuento.

Más adelante sabemos que no sólo es la mujer americana quien se equivoca al juzgar al pintor, después cuando intercambian miradas entre sí, él también la cree una periodista de esas que le resultan repugnantes:

Sipping her third artificial lemonade she gazed with an intense reproof at the pallid gentleman. Suddenly he glared back. He was suspecting her of taking mental notes of him for journalistic purposes or perhaps, oh horror, of having designs upon his peace of mind. He rose, shook himself, and thus disturbed in his musings lamented:
‘Oh, God! How I hate women who write! How I hate them!’ , in an agreeable voice. (17)

El intercambio de miradas y las percepciones erróneas entre dos extraños captadas por una narradora con presencia tangencial en la diégesis que se percata de ello es la forma en la que Rhys retrata al espacio público a partir de una dialéctica de *flânerie*.

Esto continúa cuando alguien le informa a la artista de la moda sobre la importancia y conocida sobriedad de dicho pintor, y entonces desciende en ella una especie de melancolía, al tiempo que la narración se convierte en un fluir de su conciencia:

[...] over her fourth lemonade she began to yearn for the free life of the Apache and to wish that some of the original clients of the Bal Musette had stayed... There had been a dark man in a red muffler, his cap well down over his eyes... Or a girl in a check dress with something about the way her hair grew. And the air with which she wore her shabby frock and walked had been graceful... provocative!... The brain groped vaguely for the word. Melancholy descended upon that romantic fashion artist, and discontent with her *mileu*. (17-18)

La descripción de sus pensamientos señalan el descontento de la protagonista, la falta de cumplimiento en sus expectativas. El cuento presenta así un vistazo a un baile anglo-sajón en el París de los años 20, pero no es sólo una descripción de los hechos, también plantea un conflicto y una construcción narrativa compleja. El conflicto en el cuento recae tanto en la decepción de la “Lady”, como en sus deducciones erróneas sobre lo que observa: el malentendido resulta del deseo de ella por encontrarse con un semejante, un artista; sin embargo, esto no ocurre por su percepción equivocada del pintor y del lugar. Dicho contraste, además, se articula desde una voz narrativa cuyos comentarios construyen también una opinión de la dama en cuestión, al presentarla como una mujer *naïve* y ajena al entorno. Las expectativas no cumplidas de la Lady, aunado a su percepción errónea del pintor y de los cafés en París, hacen que esta mujer se sienta excluida en el baile.

Al cuarto para la una, la música se detiene, todos piden su última bebida y se preparan para partir. Ella toma su sexta “limonada” y vuelve a mirar al pintor, y piensa que seguro a él le pasa lo que a ella, que al ser personas de éxito y de respeto, ambos se lamentan por sus grandes ideales de la juventud, y por lo mismo finalmente se atreve a acercarse a él, le pone la mano al hombro y le dice que entiende su tristeza: “You are sad! I am so sorry! I understand!” (19). El pintor, por el contrario, en cuanto la reconoce como la supuesta periodista con la que intercambió miradas, se aterra y le responde: “I, he exclaimed indignantly. ‘I’m happy as a sandboy!’”, y se aleja con su grupo de amigos. La mujer suspira, se alista para partir y, con el fin del baile sabatino, termina el cuento: “The tragic lady sighed and made ready to depart. The proprietor served a last Porto to the remaining few. The Saturday dance of Tout Montparnasse was over” (19).

Este cuento es una exploración de la experiencia física y psicológica de una mujer soltera en la ciudad, una mujer que asiste a un baile en un pequeño café en Montparnasse con ciertas expectativas que no se cumplen. Pero es también la historia de una sola noche, que empieza y

termina con el baile: es un retrato efímero sobre una experiencia citadina, en donde no hay cabida para un “efecto único” o epifanía, ni tampoco siquiera para indagar en la posibilidad de un romance entre la “Lady” y el pintor. En ese sentido se trata de un cuento modernista cuya narrativa presenta un conflicto de percepciones y evita la construcción de una solución unívoca.

Como ya mencioné, Dominic Head ha señalado que en el estudio del cuento hay una tendencia equivocada que busca señalar el efecto único, una “unity aesthetic”, que en su opinión se origina en la teoría del cuento de Edgar Allan Poe, y critica su aplicación en el caso del cuento modernista: “If one agrees that a ‘worthwhile’ story involves some kind of ‘moral or ethical’ challenge, one might also argue that the significant moment in modernist fiction can, with worthy intent, challenge the concept of momentary understanding itself” (2009: 21). El teórico británico propone entonces estudiar al cuento modernista como una estructura que se construye alrededor de la falta de la epifanía o falta de revelación final, y considero que tal es el caso en “Tout Montparnasse and a Lady”.

En esta historia, la protagonista no logra comprenderse a sí misma o, digamos, hacer sentido de lo que observa esa noche en el café y cambiar. Su epifanía es problemática porque es un tanto errónea, o así lo presenta la narradora en la escena final cuando ella se acerca al pintor para mostrar su simpatía, y él le huye. Y esta epifanía ambigua es el punto central del cuento, algo que también está determinado, en cierta medida, por el contexto: el retrato citadino de un momento en donde el registro transitorio de los eventos evita un final totalizador. La fragmentariedad y falta de resolución en este caso se adecua por completo a la perspectiva de *flânerie* del personaje y de la narradora: una vez terminado el baile, no hay más por atestiguar en el café. La estructura de este cuento opera en paralelo al acto de la observación urbana y la escritura, como una actividad en conjunto que inicia y concluye con los acontecimientos externos.

Por otro lado, esta trama se inserta también en la categoría de narrativas de mujeres de principios del siglo XX que Rachel Blau DuPlessis ha identificado como aquellas que van más allá del final en muerte o matrimonio, negociando con ello nuevas representaciones ideológicas para los personajes femeninos en la literatura (1985: 3). La “Lady” es una mujer que asiste a solas a un baile nocturno en un café parisino, una actividad que realiza sin chaperones, y con expectativas de entretenimiento. La ciudad es para ella un lugar de intercambio artístico, aunque no siempre ocurra: el hecho de que la narradora la presente como una mujer un tanto inocente por sus expectativas del París artístico por ser estadounidense, en mi opinión tiene que ver no sólo con una condición de género de desencuentro sino con el propio contexto urbano y la diferencia cultural. Y esto puede apreciarse con más detalle en el cuento titulado “In the Rue de l’Arrivée”, en donde la protagonista adquiere características más claras de lo que podría considerarse una *flâneuse*.

Dicha historia también inicia describiendo el café citadino en donde surge la trama. Se trata de el Zanzi-Bar, también en Montparnasse, pero éste no es un lugar tan popular. “It is small, half-empty, cheapish. It is a place to know of. It is not gay, except on the rare occasions when some festive soul asks the patron for the Valencia record and puts a ten centimes piece on the gramophone slot”, indica la narración en tercera persona (1987: 50). Esta descripción se vincula de inicio al punto de vista y situación de la protagonista, Dorothy Dufreyne, quien se encuentra ahí a las once de la noche, reflexionando sobre cuánto le disgustan los seres humanos, en especial quienes se compadecen de ella, pues tenía el mal hábito de ir de bar en bar por el boulevard de Montparnasse cuando se sentía triste: “There are so many cafés that the desired effect could be obtained without walking very far, and by thus moving from one to the other she managed to avoid both curious stares of the waiters and the disadvantage of not accurately knowing just how drunk she was...” (50).

De esta forma sabemos que la movilidad de Miss Dufreyne en la ciudad tiene razones específicas: por un lado embriagarse; por el otro, cambiar de café a cada bebida para evitar las miradas curiosas de los meseros y no ser confundida con una prostituta. Se trata de una mujer anglosajona, una diseñadora de moda como la “Lady” en el otro cuento, que está pasando por una mala racha en su vida: “She was down on her luck [...] she lacked strength of character and was doomed to the fate of the feeble who have not found a protector”. Miss Dufreyne hasta este punto es una mujer que comparte una característica elemental del *flâneur*, la del deambular ocioso por la ciudad: el cuento es un recorrido del último café que visita de noche y el trayecto posterior de regreso al hotel donde vive.

Las definiciones del *flâneur* que Baudelaire presenta expresamente en su ensayo “The Painter of Modern Life” a través de su personaje, Monsieur Constantine Guys, son muy variadas y complejas y no es una figura claramente delineada: lo llama el observador, el filósofo, el poeta o el novelista, un pintor del momento que transcurre, un amante apasionado de las muchedumbres, un príncipe que se regocija por doquier de su condición de incógnito: “For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite” (1995: 9). Y para ahondar en esta figura, Baudelaire también recurre al dandi, a las prostitutas y en específico a un ejemplo literario: el cuento de Edgar Allan Poe, “Man of the Crowd” (1840), en donde un hombre sentado en un café en Londres mira absorto a la multitud, mientras se mezclan sus pensamientos sobre aquello que observa, hasta que un rostro de un extraño le llama la atención y su curiosidad lo obliga a perseguirlo por toda la ciudad. Para el poeta francés este hombre posee la esencia del *flâneur*:

Do you remember a picture (it really is a picture!), painted —or rather written—by the most powerful pen of our age, and entitled *The Man of the Crowd*? In the window of a coffee-house there sits a convalescent, pleasurably absorbed in gazing at the crowd, and mingling, through the medium of thought, in the turmoil of thought that surrounds him. [...] Finally he hurls himself headlong into the midst of the throng, in pursuit of an unknown, half-glimpsed countenance that has, on an instant, bewitched him. Curiosity has become fatal, irresistible passion!

Imagine an artist who was always, spiritually, in the condition of that convalescent, and you will have the key nature of Monsieur G. (1995: 7)

Que Baudelaire recurra a un personaje de un cuento para explicar la esencia del *flâneur* resulta relevante en este caso porque Miss Dufreyne podría considerarse también como un referente de la *flâneuse* al presentarse como una mujer convaleciente, absorta en sus pensamientos mientras contempla ociosamente el espectáculo urbano. Una característica que Rishona Zimiring, en su estudio sobre cosméticos y modernismo en la obra de la escritora antillana, ya ha señalado: “Rhys’s short stories of the 1920s exhibit traces of (...) the female modernist as *flâneuse*” (2000: 215).

Sin embargo, Miss Dufreyne difiere también del *flâneur* de Baudelaire en tanto que su deambular en la urbe depende de su condición de género. Como se muestra al principio del cuento ella es una mujer soltera transitando a solas de noche en París, es una mujer pasando por una mala racha porque no ha encontrado a su “protector”, y en su deseo de embriagarse se ve obligada a ir de café en café para cuidarse de la mirada masculina. En este caso, su tránsito por la ciudad no es completamente libre como el del *flâneur* porque tiene que encontrar estrategias para permanecer en incógnito. Posee una conciencia de poder ser vista y cuestionada moralmente, razón por la cual planea su recorrido por los espacios públicos previamente y selecciona aquellos en donde se siente más cómoda.

En su estudio sobre *flânerie* en *Pilgrimage*, Pilar Hidalgo propone que los paseos por Londres de Miriam Henderson establecen una mirada muy diferente a la del *flâneur*: “If Miriam is one of the first women in fiction to walk extensively about the modern city, her wanderings are different from those of the male *flâneur*”. Y continúa:

She moves about freely, she observes and is observed, she is protected by the anonymity of the crowd and she is on the margins of society. But her leisure and her combination of involvement and non involvement (both characteristics of the *flâneur*) hinge on gender. For one thing, her leisure depends on her not being married, on her mother being dead, and on her resisting the emotional demands made on her by other women. (1993: 95)

El involucramiento y no involucramiento ocioso de Miss Dufreyne también depende de su soltería, de su conflicto económico y de encontrarse viviendo en un hotel. Y este tipo de diferencias con el *flâneur* también se muestran en aquello que observa y en el acoso que enfrenta hacia el final del cuento en el trayecto de regreso al hotel por ser una mujer caminando sola y de noche.

Lo que Miss Dufreyne como *flâneuse* mira en el café no es precisamente un retrato de la multitud, sino una descripción detallada del lugar y después de la calle como escenarios que internaliza en reflexiones que cuestionan la posición de las mujeres en la ciudad. Así, lo primero que observa dentro del café son las pinturas colgadas sobre las paredes, muchas de éstas retratan a mujeres de un cierto tipo: “large numbers of ladies with enormous thighs, well-developed calves and huge feet; the upper part of their bodies very slim and willowy, the faces thin and ascetic with small prim mouths” (51). Estas imágenes le provocan una cierta insatisfacción en cuanto a su significado simbólico que parte de un solo punto de vista, posiblemente el masculino: “so her eyes strayed, puzzled and unsatisfied over these symbols of a point of view”. Es entonces que Miss Dufreyne decide volver a mirar aquella pintura que primero captó su atención, una que retrata la escena mitológica de Leda y el cisne: “[she] came back to gaze steadily at the red-haired Leda, the curves of her throat and the long, white neck of the Swan lying between her breasts”. El énfasis de observación en esta pintura es simbólico de su experiencia en la ciudad, de su vulnerabilidad como mujer a solas transitando de noche por los cafés y podría también ser leído como una advertencia de peligro que se desarrolla más adelante en el texto cuando es acosada por un hombre.

Después de esta descripción del cuadro, el cuento presenta un espacio entre párrafos, y lo hace en dos ocasiones más, lo cual genera un efecto de paso del tiempo vinculado quizá a la manera de divagar de la mente de Miss Dufreyne, y a su estado ético en donde el hilo de sus pensamientos se dispersa. Sabemos que en ese momento la invade un sentimiento de soledad e

infelicidad, que suspira como un perro y que ordena otro *fine* (“brandy” en francés). Mientras espera, saca un espejo de su bolsa para fijar su mirada ahora en su propio reflejo: “From the small, blurred glass her eyes stared back at her, darkly circled, the whites slightly bloodshot, the clear look of youth going – gone”. La mirada crítica sobre sí misma denota una nostalgia ante su pérdida de juventud, y su imagen en el espejo contrasta con las pinturas de las mujeres voluptuosas a su alrededor.

Más adelante, la narradora explica quién es Miss Dufreyne: se trata de una mujer sentimental, floja, inofensiva, sensual, con una curiosidad particular en los hombres. Su carrera como diseñadora de modas había tenido una serie de sacudidas repentinas que terminaron por cansarla. Sin embargo, ella sigue con la ilusión de que alguien o algo la librarán de su deplorable situación y del barrio de Montparnasse:

She believed that Montparnasse, that stronghold of the British and American middle classes, was a devil of a place and what Montmartre used to be. She believed that one day she would rise in fame as a fashion artist, be rescued from her present haphazard existence and restored to a life when afternoon tea, punctually at five, toast, cakes, maid, rattle of cups in saucers would be a commonplace. Such was Miss Dufreyne’s strange and secret idea of bliss. (51)

Es una mujer que añora el entorno doméstico, la calle no es para ella un elemento vital, y en ese sentido también se diferencia del *flâneur* de Baudelaire, para quien “the crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes” (1995: 9). La ciudad para Miss Dufreyne es una amenaza en donde debe moverse con precaución, a ratos un infierno pues lo que ella anhela es una vida doméstica clasemediera.

Esa noche, además, las bebidas le provocan un sentimiento de soledad, a diferencia de otras veces que la reconfortan. Esto quizá se debe al episodio que ha enfrentado esa tarde cuando se encontró en la calle a un hombre con quien había estado involucrada íntimamente, quien la ignoró:

[...] that afternoon she had passed a gentleman whom she knew intimately –very intimately indeed– and behold the gentleman had turned his head aside, and coughing nervously, pretended not to see her... (52).

A través de los pensamientos de Miss Dufreyne se revela que la ciudad es para ella también un lugar de desencuentro y expectativas no cumplidas. Y así, luego de estas reflexiones sobre su miserable vida en Montparnasse, antes de ya no poder caminar correctamente, decide partir. Al salir, la noche le oprime el corazón: “Miss Dufreyne (Dolly to her friends when she had any) stepped out on to the Boulevard into the soft autumn night, and the night put out a gentle, cunning hand to squeeze her heart”.

En el camino de regreso, la narración emplea el estilo indirecto libre o el monólogo interior para revelar la percepción de la protagonista, como muestro a continuación en itálicas:

As soon as she turned up the side street behind the railway station which led to her hotel, she began to walk as quickly as she could. She hated that street.

It was full of cheap and very dirty hotels, of cheaper restaurants where food smelt of oil and sweat, of coiffeurs' shops haunted by very dark men with five days' blue growth beard. *Never a pretty lady. Not a ghost of a pretty lady in these coiffeurs' shops.*

Even the pharmacy at the corner looked sinister and unholy. During the day the waxen head of a gentleman with hollow eyes, thin lips and a tortured and evil expression was exhibited in the window in a little box. (...)

A street of sordid dramas and horrible men who walked softly behind one for several steps before they spoke. (52-53)

El espectáculo ciudadano por el que transita Miss Dufreyne es aplastante y terrorífico, no es un transitar de regocijo como el *flâneur* de Baudelaire, pero es a fin de cuentas otra forma de relacionarse con la ciudad, en la cual la protagonista indudablemente presenta una mirada crítica hacia ésta.

Más allá de simplemente negar o afirmar la posibilidad de observación de las mujeres en el entorno urbano, considero que las teorizaciones en torno al *flâneur* o la *flâneuse* desde la literatura permiten precisamente detectar este tipo de variantes entre las formas de representación que registra la mirada ya sea femenina o masculina en la urbe. En *Iluminaciones*, Benjamin señala, por ejemplo, las diferencias de lo que representa la multitud en la obra de Poe y en la de Baudelaire: “El soneto *A une passante*”, indica, “no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta” (1972: 60). Por su parte, Parsons afirma que para Baudelaire la ciudad estaba marcada por tres experiencias principalmente:

“ephemerality, transience, and the chance of encounter” (2003: 2). En este caso, París para Miss Dufreyne es una especie de infierno, pero no por ello deja de ser una observadora activa del espacio público, es simplemente otra forma de negociarlo.

Más adelante, Miss Dufreyne apresura el paso porque se da cuenta que alguien la sigue: “cursing the Paris pavements, almost sobered by her intense wish to get home quickly, and suddenly was aware that she was being followed” (53). Ella sabe que por esa calle los hombres suelen seguir el paso de las mujeres, y por lo mismo está alerta y se apresura hasta que finalmente sabe que él la ha alcanzado. El hombre en cuestión le pregunta a Miss Dufreyne: “Mademoiselle, are you walking alone so late?”. Esta pregunta denota que su actividad no es común para una mujer, su tránsito a solas por la noche levanta sospechas de prostitución. Ella le responde que se largue, con una voz de sollozo lo llama idiota, y se prepara para recibir lo inevitable: el insulto. Pero el hombre nada más la compadece, y le dice en francés: “*Pauvre petite, va*”, lo cual la sumerge en un peor sentimiento de tristeza. Miss Dufreyne piensa que este hombre, desde su miseria, sabe todo de ella: “It was as if those wary eyes had watched hundreds of women scold and sulk and sob and finally cry themselves into a beaten silence” (53).

Si bien el resultado de este acoso no es trágico, en tanto que Miss Dufreyne no es atacada físicamente, la experiencia sí repercute en su estado de ánimo, de cierta forma lamenta su condición de género que la une a cientos de mujeres que terminan por someterse al silencio ante la amenaza masculina en la calle, algo que han registrado cientos de veces los ojos de aquel hombre. Pero ella cree que él la clasifica como una mujer sola, desamparada, sin ingresos y de una edad ya madura. Una vez más este cuento plantea un contraste entre la percepción que la protagonista tiene de sí misma y la percepción que otros tienen de ella, y la epifanía problemática en el cuento está relacionada a esto.

El texto termina cuando Miss Dufreyne llega a su cuarto de hotel, y experimenta una suerte de revelación que resulta bastante ambigua para el lector:

For the first time she had dimly realized that only the hopeless are starkly sincere and that only the unhappy can either give or take sympathy –even some of the bitter and dangerous voluptuousness of misery.

That night Dorothy Dufreyne dreamt that she was dead and that a tall, bright angel dressed in a shabby suit and crimson scarf was bearing her to hell. But what if it were heaven when one got there?(54).

La indeterminación con la que concluye el cuento es un reflejo de la propia situación emocional de la protagonista, y es un ejemplo también de la innovación narrativa de Rhys que construye una narrativa con un final que no es un cierre.

Head ha señalado que otra tendencia de estudio del cuento modernista ha sido dividir a la forma en dos categorías: aquellas historias con un desarrollo convencional de la trama, y aquellas en donde la trama se subordina al drama psicológico.²⁸ A su juicio el cuento modernista suele ser situado en esta segunda categoría, pero Head enfatiza que si bien es cierto que la trama en los cuentos de escritores como Joyce, Mansfield y Woolf, es “de-emphasized” – diferenciándose con ello de los cuentos de autores como Henry James y Joseph Conrad–, lo cierto es que este “desénfasis” no significa un rechazo de la construcción convencional de la trama en el cuento, sino que se trata de una adaptación de la misma. “An accurate analysis of the modernist story (...) must focus on the innovation achieved through adaptation, rather than on uniqueness as some kind of self-contained entity”, indica (2009: 17). El cuento de Rhys es también una adaptación de la trama de suspenso citadino, parecería que se trata del cascarón de una historia de crimen, pero esta idea es trasgredida al final: no hay ningún asesinato, tan sólo la tragedia emocional de Miss Dufreyne. La ciudad ya no es ese lugar externo que podría dar asilo al criminal como en el cuento de Poe, sino un espacio interno por el que deambula la protagonista; sus observaciones de París parten de su depresivo estado emocional. Y por lo mismo, sería un error considerar a este cuento únicamente como un retrato citadino de

²⁸ Entre las autoras que señalan esto cita a Suzanne Ferguson que divide los cuentos en simples (anecdóticos) y complejos (episódicos); a Eileen Baldeshwiler, que señala dos tendencias en el cuento: la épica (cuentos centrados en una trama) y la lírica (cuentos con final abierto que se centran en las emociones y los estados de ánimo); y a Clare Hanson que los divide en “short stories” (desarrollan una trama convencional) y “short fictions” (subordinan la trama al drama psicológico) (2009: 16-17).

victimización femenina, puesto que es la mirada de Miss Dufreyne la que construye una crítica hacia el hostigamiento ciudadano.

Sin duda, tanto la “Lady” como Miss Dufreyne son personajes que experimentan un desencanto y sus historias revelan las condiciones precarias de las mujeres en la ciudad. Parsons señala que si bien la literatura de mujeres del cambio de siglo suele concentrarse en el valor del “peregrinaje”, es decir de aquella práctica feminista de moverse de casa para deconstruir el privilegio y poder social, en la literatura urbana de mujeres de finales de los 20 y los 30, este peregrinaje llega a una especie de *impasse* y se asocia más bien con la idea del laberinto: “The desire to experience the open space of the street is countered in the inter-war period by a desperate attempt to retreat from it” (2003: 125). A pesar del crecimiento en las apariciones públicas e independencia de las mujeres en las primeras décadas del siglo XX, Parsons asevera que el final de la guerra trae consigo una reacción en contra de la emancipación femenina: “Indeed women in public were again associated with the fallen woman” (2003: 125). En este cuento la independencia y el deambular urbano de Miss Dufreyne está cargado de confusión, desconcierto y amenaza. El objetivo de su caminar es el del olvido y el anonimato: “For it was her deplorable habit, when she felt very blue indeed, to proceed slowly up the right-hand side of the Boulevard, taking a *fine à l’eau* – that is to say brandy and soda – at every second café she passed” (50).

No obstante, tanto la trama de “Tout Montparnasse and a Lady”, como la de “In the Rue de l’Arrivée” escapan al estereotipo de feminidad victoriana doméstica, y no por ello sus protagonistas mueren al final, ni se restablece ningún orden. El lugar en donde Rhys coloca a sus protagonistas es en el espacio público, lejos de casa y del entorno familiar, en una existencia urbana fragmentada, en un pedazo de historia sin conclusión. Coincido con Zimring cuando afirma sobre la obra de la autora: “[...] one point of her fiction is to make shaky indeed the ground upon which the identification as “woman” (regardless, say, of class) might be built.

Another is to make highly visible the material circumstances through which women struggled” (2000: 215). Al mismo tiempo que Rhys configura las dificultades que enfrentan tanto la “Lady” como Miss Dufreyne, por ser mujeres solteras habitando la ciudad, estos cuentos también cuestionan las bases sobre las que se construye la identificación de sus personajes como mujeres. Sheila Kineke también ha señalado que el “masoquismo” con el que Rhys construye a sus heroínas implica una crítica a las estructuras de marginalización y dominación patriarcal: “Female submission can become more than a gender stereotype. It becomes a way of playing dead that calls attention to the deadening forces of culture” (1997: 292).

Por otro lado, Alicia Borinsky estudia a las protagonistas de la ficción de Rhys como “women as a guest” o “mujeres huésped”. Y con esto quiere decir que son mujeres solas en los cafés de París, que hablan inglés, que tienen problemas monetarios, que viven en hoteles y están tratando de sobrevivir: “A dandy in a city only marginally her own, she ages and nervously checks herself in little purse mirrors. It is clear that she is constantly preparing for something. She is waiting” (1985: 229). Según Borinsky, son mujeres que a partir de sus caminatas en la ciudad, interactúan con otros personajes que terminan por delinear su propio desamparo. Y el caso de la “Lady” y Miss Dufreyne encaja en este tipo de descripción: ambas son “mujeres huésped”, o también podrían considerarse como *flâneuses*, cuya vida se representa en la ciudad. Al no insertarse a la vida familiar tradicional, este tipo de personajes como *flâneuses* deslegitiman un orden cultural de la ficción del siglo XIX, son cuentos que no sólo evitan una revelación final en términos formales, sino también se insertan en la propuesta de narrativas “beyond the ending” de DuPlessis, en donde: “woman is neither wholly “subcultural” nor, certainly, wholly main cultural, but negotiates difference and sameness, marginality and inclusion in a constant dialogue, which takes shape variously [...], but with one end –a rewriting of gender in dominant fiction” (1985: 43).

Parsons rescata la amplitud con la que Baudelaire define al *flâneur* para plantear su tesis en torno a la posibilidad de la mirada femenina en la ciudad, puesto que Baudelaire nunca define al *flâneur* como un estereotipo, ella plantea: “Male and female, authoritative and marginal, they all have in common a detached bohemian existence, a lack of place in bourgeois society and an aura of isolation” (2003: 19-20). La teórica argumenta que mientras el universo de “Man of the Crowd” de Poe está poblado enteramente por hombres, en la poesía urbana de Baudelaire siempre hay mujeres, y por más perturbadora que sea su presencia, también son observadoras del entorno urbano:

Degraded, marginalized, or alienated as they may be, all the women common to Baudelaire’s work are observers, and through them it is possible to question the assumption of the masculinity of the public space and to formulate the beginnings of the conceptual idea of a *flâneuse*. (2003: 24)

Las definiciones de Baudelaire y las de Parsons sobre el *flâneur* y la posibilidad de la *flâneuse* funcionan aquí para estudiar los cuentos de Rhys. Por un lado, admiten el referente de un personaje de una ficción como recurso para nombrar la esencia de esta figura que observa el espectáculo urbano; y por el otro, revelan una característica común: la falta de lugar en la sociedad burguesa y el aura de aislamiento. Desde mi perspectiva, estos aspectos definen la forma de vida tanto de la “Lady” como de Miss Dufreyne en los cuentos de Rhys.

2.2 La narradora *flâneuse*: la mirada femenina en la ciudad

Ahora bien, las representaciones de mujeres habitando París en la colección de Rhys tienen otra variante más que resulta relevante para el estudio de *flânerie*. Hay en *The Left Bank* algunas narraciones episódicas del espectáculo urbano, centradas ya no en la historia de una mujer en particular, sino en describir la actividad de ciertos personajes que habitan distintos espacios en la ciudad de manera general. En estos textos no hay, digamos, una construcción de la identidad de un personaje en específico, no hay descripciones de su situación pasada, ni de sus deseos a futuro, tampoco de sus expectativas o emociones. Tan sólo se muestran individuos en su

quehacer cotidiano, como seres anónimos que se observan desde la distancia. En este tipo de cuentos identifico con mayor claridad la opción de una narradora *flâneuse*, que si bien emplea la tercera persona, tiene una participación tangencial en el discurso diegético, la cual, además, construye una crítica de género hacia los hábitos masculinos en la ciudad.

Como su título lo indica, “In a Café” describe los eventos ocurridos en un café parisino. No hay un personaje específico en el que se centre la atención, la narración más bien entrega un retrato del lugar y de las personas que lo habitan. La poca acción se da cuando un cantante sube al escenario para interpretar una pieza titulada: “Les Grues de Paris!”. Esta canción cuenta la historia de una prostituta parisina en tres versos: primero cómo se hace una prostituta, después habla sobre sus virtudes y, al final, sobre la ingratitud con la que se le paga. Esto perturba un poco a la gente en el café: las mujeres sacan sus espejos para maquillarse, los hombres beben su cerveza y miran para otro lado. Cuando el acto termina, el aplauso es tumultuoso, pero sólo una mujer se atreve a comprar dos copias de la canción, y en cuanto la orquesta habitual continúa tocando la paz desciende de nuevo sobre el café.

Existen varias razones por las que en este tipo de retrato episódico es posible ubicar a una narradora *flâneuse*. Para empezar, las descripciones de la gente parten de una cierta posición de observación de quien narra, algo que aparece desde el primer párrafo que se centra en los músicos que siempre tocan en ese café:

They sat near the door, and at every woman who came in the violinist, who was small and sentimental, would glance quickly and as it were hopefully. A comprehensive glance, running from the ankles upwards. But the pianist usually spent the intervals turning over his music morosely or sounding melancholy chords. When he played all the life seemed to leave his white indifferent face and find its home in his flying hands. The cellist was a fat, jolly, fair person who took life as it came; the remaining two were nondescripts, or perhaps merely seemed so, because they sat in the background. (1987: 13)

Esta mirada muestra una posición de distanciamiento por parte de la narradora, hay especulaciones sobre cada uno de los músicos a partir del registro de sus acciones: el violinista espera conquistar a alguna de las asistentes, el pianista parece irse a otro lugar cuando se entrega a su instrumento, el chelista resulta ser un hombre más relajado y a los últimos dos no logra

describirlos bien porque se encuentran en el fondo. La imposibilidad de entregar un retrato de ese par de músicos, aunado a las previas especulaciones descriptivas, generan un efecto de presencia del que narra, aunque no se aluda a ello explícitamente. Este tipo de narración en tercera persona, cuya presencia es tangible en el discurso narrativo, en un cuento en donde no se narra la historia de un solo personaje, sino de una variedad de personas, o multitud, en un lugar específico, es lo que me interesa nombrar aquí como un cuento con narradora *flâneuse*.

Más adelante, la descripción de la concurrencia en el café es similar a la de los músicos. La voz narrativa introduce comentarios tangenciales que en cierta forma denotan que se trata de alguien que asiste con regularidad a dicho café: “It was respectably full that evening”, señala, y continúa: “Stout business men drank beer and were accompanied in neat hats; temperamental gentlemen in shabby hats drank fines a l’eau beside temperamental ladies who wore turbans and drank menthes of striking emerald. There were as many foreigners as usual”. Más adelante, también explica cómo es la atmósfera del lugar:

The peaceful atmosphere of the room conduced to quiet and philosophic conversations, the atmosphere of a place *that always had been and always would be, the dark leather benches symbols of something perpetual and unchanging*, the waiters, who were all old, ambling round with drinks or blotters, *as if they had done nothing else since the beginnings of time and would be content to do so till the day of Judgment.* (13-14)

Los comentarios que acompañan a las descripciones del café que señalo arriba en itálicas van tejiendo una particular observación del espacio público que parte de la perspectiva de la narradora, la cual no se trata de una focalización cero que sería la omnisciente, sino de una focalización externa, puesto que su restricción es precisamente la de su inaccesibilidad (Pimentel, 1998: 100). La voz narrativa en este cuento tan sólo describe desde un punto dado del universo diegético las acciones de la gente a las que observa. Se trata de alguien que mira a la multitud sin ser vista.

Previo a que inicie la canción sobre las prostitutas, la narradora comparte también su opinión sobre éstas: “The grues are the sellers of illusion of Paris, the frail and sometimes pretty ladies, and Paris is sentimental and indulgent towards them. That, in the mass and theoretically

of course, not always practically or to individuals” (14). Este comentario participa en el discurso diegético de manera crítica, pues de cierta forma se burla de aquella visión romántica de las prostitutas en París, que en la realidad resulta muy diferente, como lo deja claro también la canción interpretada por el músico.

Este texto reconstruye un momento específico en un café de París casi como crónica periodística, y representa una práctica de *flânerie* que, además, vincula la observación con la escritura. Y algo similar sucede en “In Luxemburg Gardens”, cuyo retrato urbano ya no es en un espacio interior, sino en un parque. Este cuento presenta una narradora *flâneuse* que fija la mirada en un hombre cuya acción refleja a la de un *flâneur*, la cual hacia el final del texto es criticada.

La historia comienza con la descripción de un hombre sentado en una banca en los jardines de Luxemburgo, “a very depressed young man, meditating on the faithlessness of women, on the difficulty of securing money, on the futility of existence” (27). Después, la atención se centra en una niñera que persigue a un niño de dos años, gritándole: “Raoul, Raoul, veux-tu te dépêcher”. El niño, vestido con un abrigo verde y sosteniendo una pelota termina cayéndose al piso dando oportunidad a la niñera de capturarlo y reprehenderlo. Esta acción es observada no sólo por la narradora, sino también por el hombre en la banca, y lo sabemos por la forma cómo se expresa: “Sacré gosses!, said the young man gazing morosely at all the other Raouls and Pierrots and Jacquelines in their brightly colored overcoats”. La combinación del diálogo en francés con las descripciones en inglés generan un efecto de presencia de la narradora, como una *flâneuse* extranjera que mira y escribe sobre los sucesos una tarde en el parque parisino. El hecho de no dar el nombre del hombre que mira morosamente a otros niños, y de cuidadosamente explicar que el niño se llama Raoul a partir del grito de la niñera, genera a su vez ese resultado de una presencia anónima en la escena narrada.

El breve cuento continúa con el foco en dicho hombre, a quien de pronto una mujer le llama la atención:

[...] instantly interest came into his eyes. A girl was walking up the steps leading from the fountain, slowly and with a calculated grace. Her hat was as green as Raoul's overcoat, her costume extremely short, her legs... 'Not bad!' said the young man to himself. 'In fact... one may say pretty!'. (27)

La mujer pasa despacio, y le regresa la mirada. El hombre tiembla un poco, lo duda, pero finalmente se decide a seguirla. Una vez más aparece la idea de persecución en el entorno ciudadano, pero a diferencia de "In the Rue de l'Arrivée" aquí la narración se desarrolla con un tercero que constata dicho evento.

Se nos informa que el hombre va tras ella, mientras que ella apresura el paso inútilmente: "He got up and followed. She immediately waked faster and adopted an air of haughty innocence. The young man's hunting instinct awoke and he followed, twirling his little moustache determinedly. Under the trees he caught her". Pero la narradora entrega tan sólo el inicio del diálogo entre ambos, seguido de puntos suspensivos: "'Mademoiselle...' 'Monsieur...'" (28). No se dan detalles del resto de la conversación, ni del resto de sus acciones, como si por la distancia no pudieran escucharse bien. El relato es interrumpido súbitamente por un comentario final de la narradora a manera de reclamo a ese hombre malhumorado: "Such a waste of time, say the Luxemburg Gardens, to be morose. Are there not always Women and Pretty Legs and Green Hats" (28).

Esta opinión final, encubierta en la personalización de los jardines de Luxemburgo, hace presente a la narradora en el discurso diegético, y es una crítica explícita a aquel hombre ocioso que critica a las mujeres por traicioneras, pero tan pronto pasa una, olvida su sufrimiento. Es también un comentario acerca de la juventud y su excesiva sentimentalidad, así como del atrevimiento de los hombres que se sienten en libertad de abordar a cualquier mujer de piernas bonitas, cuando ellas ya son parte habitual del escenario ciudadano. Desde mi perspectiva es una

representación de lo que sucede cuando la *flâneuse* como narradora tiene como objeto de su mirada a un hombre.

Y en el tercer cuento de la colección que cumple con estas características formales es posible incluso vincular a la narradora *flâneuse* con la figura autoral de Rhys. En “Trío”, la acción ocurre en un restaurante también en Montparnasse, en donde una familia antillana compuesta por los padres y su joven hija disfrutan de sus alimentos: “They sat at a corner table in the little restaurant, eating with gusto and noise after the manner of simple-hearted people who like their neighbours to see and know their pleasures” (1987: 34). El padre es descrito como “very black— coal black”, y vestido con un traje elegante. La madre es “coffee-coloured and fat”, y porta un turbante típico de Martinica. La hija aparenta 15 años, pero la narradora considera que quizá sea más joven. Respecto a su color de piel, asegura: “There was evidently much white blood in her veins: the face was charming”. La narración se desarrolla en tercera persona, pero después entreteje a la primera de manera explícita. Por ejemplo, cuando a la mitad del relato comenta abiertamente con nostalgia lo mucho que extraña su tierra: “From the Antilles, too. You cannot think what home-sickness descended over me” (34).

El interés de la narradora se centra en la joven, en sus labios voluptuosos, su mirada inteligente, su vestido rojo corto y sus piernas desnudas. Este personaje de pronto se suelta a cantar para agradar a su padre, y termina zapateando y moviendo su vestido mientras baila. La narradora admira la frescura y el exotismo con la que se mueve, la llama incluso “a dancer from the Thousand and One Nights”. Hacia el final del texto, la madre mira a su alrededor y se percata que la dueña del lugar no está muy contenta con el comportamiento de su hija, por lo que le sugiere mejor guardar silencio. Y el cuento cierra con otro comentario explícito de la narradora: “It was because these were my compatriots that in that Montparnasse restaurant I remembered the Antilles” (35).

En este relato no hay duda respecto a la participación de la narradora que se enuncia como una mujer antillana en Montparnasse que mira y registra, desde su posición de extranjera *flâneuse*, las acciones de sus compatriotas que por casualidad encuentra en un restaurante en París. El juego de grados de presencia/ausencia en la diégesis se construyen al combinar la narración en tercera y primera persona, lo cual permite pensar en la *flâneuse* como narradora, como esa observadora urbana anónima que se mantiene en la distancia y registra aquello que mira. Otra de las descripciones de Baudelaire respecto al *flâneur* dice: “He is an ‘I’ with an insatiable appetite for the ‘non-I’, which is always unstable and fugitive” (1995: 10), y tal característica está plasmada en la narrativa de estos tres cuentos, en sus saltos de la tercera a la primera persona que construyen un cierto anonimato de la voz narrativa y son muestra de una experimentación formal modernista.

Un factor relevante, además, es que en este cuento la narradora se vincula directamente a la propia Rhys, lo cual permite ir del texto al contexto para colocar a la escritora antillana también como una *flâneuse*. Incluso se podría ser más exacto para afirmar que en su caso, se trata específicamente de una “colonial *flâneuse*”. A través de la narración de “Trio”, Rhys se articula como una mujer extranjera que mira y registra su experiencia citadina, pero su condición de *flâneuse* no es sólo la de una observadora, sino también la de una productora de textos literarios que resultan ilustrativos del contexto cultural parisino de principios del siglo XX.

Baudelaire indica que para el *flâneur*, representado en el personaje de Monsieur G., es de suma importancia plasmar aquello que ha observado:

Few men are gifted with the capacity of seeing; there are fewer still who possess the power of expression. So now, at a time when others are asleep, Monsieur G. is bending over his table, dattling on to a sheet of paper the same glance that a moment ago he was directing towards external things, skirmishing with his pencil, his pen, his brush, splashing his glass of water up to the ceiling, wiping his pen on his shirt, in a ferment of violent activity, as though afraid that the image might escape him [...] And the external world is reborn upon his paper, natural and more than natural, beautiful and more than beautiful (1995: 12)

Y tal parece ser la forma en la que Rhys escribió estos cuentos que pretenden entregar un retrato de París en los años 20. La actividad de *flânerie* es sin duda uno de los principales recursos

literarios en *The Left Bank*. Es interesante incluso que tanto en “In a Café” como en “In the Luxemburg Gardens”, hay una crítica hacia conceptos tan característicos de la *flânerie* literaria como las prostitutas de París o los hombres que pierden su tiempo morosamente en los parques. Estos dos cuentos, aunado a “Trío”, son tramas que se alejan inclusive de las supuestas actividades destinadas para ellas en la ciudad, como el ir de compras a las galerías comerciales, como narradoras *flâneuses* adquieren un cierto poder porque observan a distancia.

Asimismo, son historias fragmentadas, que tienen un final mas no un cierre, algo que se adecua a la experiencia urbana. Estos cuentos incluso podrían ser considerados una nueva forma de los “sketches” de Charles Dickens, o bien de las “physiologies” francesas del siglo XIX. Como había mencionado antes, las formas del cuento en el siglo XIX no eran reconocidas de manera independiente, a las narraciones breves se les llamaba de igual manera “tale”, “story”, “short story”, y “sketch” (Marler, 1994: 168). Sin embargo, ésta última define a aquellos textos cortos que partían de la observación para describir escenas de la vida diaria de la sociedad, muchas veces centradas en el espectáculo urbano en constante cambio, y acompañadas por ilustraciones (Seed, 2004). Como características básicas del “sketch” Martina Lauster señala una “resistance to fictionalisation, a focus on observation and the interaction between discursive text and visual surface (whether verbally suggested or graphically presented)” (2007: 31). Tanto Charles Dickens, con su obra *Sketches by Boz*, como Washington Irvin, en *The Sketch Book*, escribieron este formato, y se trata de una forma literaria que a su vez asemeja a los libros de bolsillo publicados en Francia también entre 1840 y 1842, conocidos como “fisiologías”, los cuales consistían de viñetas ilustradas sobre diferentes personajes de la sociedad: “Desde los tenderos ambulantes de los bulevares hasta los elegantes en el ‘foyer’ de la Ópera, no hubo figura de la vida paraisna que no perfilase en le fisiólogo”, indica Walter Benjamin, quien relaciona este tipo de publicaciones con la obra de Baudelaire (1972: 49). Indudablemente, estos cuentos de Rhys podrían considerarse como una continuación tanto del “sketch” como de las

“fisiologías”, pues al igual son textos que se centran en el retrato de un personaje específico o una escena citadina y construyen un comentario social a partir de ello, sin necesariamente desarrollar una trama. La diferencia quizá radica en la fragmentariedad: los de Rhys son cuentos que recrean escenas cotidianas de la vida parisina a medias, como un breve vistazo *in media res* a un instante de observación citadina, lo cual se diferencia por completo de los sketches de Dickens y los de Irving. Los de Rhys, más bien serían sketches modernistas.

Considero que la innovación formal que no desarrolla una trama en sí sino que presenta sólo descripciones efímeras de ciertos eventos y lugares en París como viñetas *in media res* es representativa de las prácticas modernistas en la literatura inglesa, y sustenta el argumento de Head, quien asegura que “the short story shows itself, through its formal capacities, to be a quintessentially modernist form” (2009: xi).

Estudiar a Rhys desde la teoría de *flânerie* resulta útil para repensar los espacios de la ciudad desde una perspectiva femenina. David Frisby escribe:

An investigation of flânerie as an activity must therefore explore the activities of observation (including listening), reading (of metropolitan life and of texts) and producing texts. Flânerie, in other words, can be associated with a form of looking, observing (of people, social types, social contexts and constellations), a form of reading the city and its population...(1994: 82).

Los cuentos aquí analizados son representativos del barrio de Montparnasse de principios del siglo XX, y de su gente, sus cafés, parques y restaurantes, pero configurados a través de la mirada femenina. Las historias de Rhys no se ocupan en absoluto del espacio doméstico, sus protagonistas no son mujeres confinadas al espacio privado. Por el contrario, los personajes femeninos en estos cuentos sí están negociando su lugar en el espacio público, lo cual se aprecia tanto a nivel formal como de contenido. A veces esto se presenta como una problemática, pero no por ello se ausentan de la ciudad. Las restricciones son también una manera de habitar en la urbe, como bien lo establece Liz Heron:

Throughout the century, fictions of the city suggest that, whatever the social restrictions imposed on women's mobility, the city itself offers invitation enough to women to ignore these and to follow their own inclinations. The very danger that conformity warns against may thereby be a lure. (1993: 7)

Es por ello que tanto en la vida de Rhys, como en los cuentos aquí analizados, es posible identificar una práctica de *flânerie* femenina que configura espacios distintos a los comúnmente pensados para las mujeres.

En estas tramas la idea de mujer y de la ciudad de París es una de sobrevivencia, pero también de expresión artística. Digamos que a diferencia de una Virginia Woolf que camina por las calles de Londres para perderse y olvidarse de sí, como lo expresa en su ensayo "Street Haunting: A London Adventure", las protagonistas de Rhys lo hacen para dirigir su mirada a la ciudad y a partir de ahí emitir un juicio crítico al respecto. Dada la lejanía del hogar, las calles y cafés son para estas mujeres extranjeras espacios que permiten un cuestionamiento mismo de la ciudad.

Shari Benstock asegura que Rhys nunca se sintió a gusto en el ámbito citadino, y compara su experiencia personal con la de las mujeres en sus cuentos, afirmando incluso que "she moved like a ghost among the expatriates" (1996: 450). Quizá sea cierto que su participación en el ámbito literario parisino del Left Bank no fue tan activa como la de Gertrude Stein o Natalie Barney, pero el estudio de estos cuentos de Rhys demuestra que la escritora antillana sí tuvo un ávido interés por involucrarse en el ambiente citadino, así como por retratar el barrio de Montparnasse desde las innovaciones formales literarias del momento. En última instancia, afirmar que su forma de habitar París fue similar a la de un fantasma, resulta ventajoso en el intento por definir su posición ambigua como *flâneuse*, como la mujer observadora del espectáculo urbano, cuya participación en la ciudad se caracteriza por una dialéctica de incógnito o anonimato desde la cual escribe y construye sus estructuras narrativas.

Analizar los cuentos de Rhys a partir de los conceptos de la teoría de *flânerie* contribuye en el reconocimiento de una mirada femenina activa en la esfera pública, que es capaz de

regresar la mirada dirigida a ella (Gleber, 1999). Estudiar a la *flâneuse* en su carácter de narradora permite, además, reubicar el concepto en el terreno literario, cuyo registro en Rhys es innegable. De esta manera, es posible desestabilizar el dominio de la mirada masculina en el discurso de la *flânerie* literaria, para centrar la atención en las complejas dinámicas de observación y participación femenina en el entorno urbano, construido como espacio diegético, pero al mismo tiempo representativo de su contexto. Que el cuento modernista pueda ser estudiado como una experiencia productiva de la mirada femenina en la ciudad es sin duda un asunto que debe permanecer abierto al debate.

Conclusiones

Al finalizar su estudio sobre las mujeres en las calles victorianas, Deborah Epstein alude a la figura de Elizabeth Dalloway como un personaje que camina por las calles londinenses de principios del siglo XX con un tipo de conciencia distinto al de su madre, Clarissa: la joven interpreta la ciudad como un lugar de expansión y emancipación, un espacio de exploración y aventura (1995: 248). Las protagonistas de los cuentos aquí estudiados, Rosabel, Miss Ada Moss, Edna y Miss Dufreyne, entre otras, son también representativas de esta nueva conciencia urbana de independencia y búsqueda a pesar de los obstáculos que presenta la ciudad para ellas. El estilo narrativo de estas historias se articula, a su vez, a partir de esta misma conciencia: el ritmo citadino moderno modula estas nuevas formas del lenguaje plasmadas en la fragmentación, la simultaneidad, la oscilación de la voz narrativa, la subjetividad escindida. Coincido con Liz Heron cuando advierte que es con el modernismo que la ficción de las mujeres realmente entra y reclama a la ciudad, demandando con ello nuevas posibilidades de autonomía para las mujeres (1993: 2). Y concuerdo también con Susan Merrill Squier cuando afirma que en la imagen literaria de la ciudad, las mujeres enfrentan y desafían la oposición cultural entre el trabajo doméstico femenino y el público cultural masculino: al escribir la ciudad, Katherine Mansfield y Jean Rhys revelan su respuesta a la cultura misma, configuran las dificultades de transitar por un ámbito tradicionalmente prohibido y peligroso, al tiempo que desafían las restricciones (1984: 4-5).

Lo anterior no quiere decir que en los cuentos analizados en esta tesis haya un registro de las mujeres habitando la ciudad de una manera, digamos, placentera. Las protagonistas de estos cuentos muchas veces experimentan una forma de libertad que se coarta, pero es en esta contradicción donde radica la experimentación narrativa representada tanto en el conflicto de la trama como en la imposibilidad de una revelación final. Los cuentos de Mansfield se centran en el choque entre las fantasías de sus personajes y su realidad, no en su resolución. Son historias

con un énfasis en la acción interna a partir del tránsito de las mujeres por la ciudad. Tanto Rosabel, como Ada y Edna, son mujeres con contradicciones irresolubles en sí mismas, lo cual también se vincula a la ruptura de la epifanía que reta el concepto de la comprensión momentánea de uno mismo. Los cuentos de Mansfield sostienen la contradicción entre el amor y el deseo, por lo que también se pueden considerar como narrativas “beyond the ending”; es decir, que evitan el énfasis en el éxito o fracaso de la trama amorosa. Si bien es imposible dejar de señalar una cierta derrota en sus personajes femeninos, esto no necesariamente debe considerarse como algo punitivo, puesto que se estaría equiparando al valor positivo con un final feliz. La distancia existente entre el deseo de las protagonistas y su falta de realización es el conflicto principal en estas historias, y la ciudad aunada al género del cuento emergen como el espacio en donde ocurre esta irresolución. Londres es en estos textos un rostro uniforme que mira, o bien un reflejo hostil de sí mismas, pero es también el espacio para el viaje físico y mental, para un peregrinaje en donde caben las diversas concepciones que ellas tienen de sí mismas. Esto es parte de la aportación de Mansfield a la tradición de *flânerie* literaria.

De los cuentos de Jean Rhys emerge también una ciudad amenazante, París es representado como un espacio de desencuentro y de expectativas no cumplidas. Sus protagonistas visitan cafés o deambulan por sus calles con un aura de aislamiento, son textos que además hacen énfasis en el habitar ciudadano a partir de la condición de género. El conflicto en estos radica asimismo en la contrariedad interna que enfrentan tanto la “Lady” como Miss Dufreyne. Sin embargo, son personajes que registran una mirada femenina activa en la esfera pública capaz de regresar la mirada dirigida a ellas. Al igual que los cuentos de Mansfield, los de Rhys escapan al concepto de epifanía y construyen una variedad de estrategias de oposición a la representación institucional de género en la narrativa: sus protagonistas son mujeres que viven lejos de casa, en una existencia urbana fragmentada, carentes de un lugar en la sociedad burguesa; las restricciones que enfrentan son una manera de habitar la urbe. Lo importante es

que ambas autoras no resuelven los conflictos de sus protagonistas, y emplean el espacio citadino como el lugar en donde ocurre dicha incertidumbre, y el género del cuento como el medio para representarla.

Por ello, esta tesis propone que el tema de las mujeres habitando la ciudad encuentra correspondencias con la adaptación formal del cuento modernista, el cual articula lo que Marianne DeKoven llama una “irresolvable ambivalence” por constituirse como contradictorio en sí mismo: en los textos de Mansfield y Rhys la posición ideológica de la narradora/protagonista como mujer independiente habitando la ciudad es a la vez afirmada y socavada (DeKoven, 1999). Por esta razón estas tramas no encajan del todo en las interpretaciones de unidad estética fundamentadas tanto en el concepto de epifanía en el cuento, como en la idea de autoaniquilación femenina en la literatura modernista de mujeres; son historias que no buscan la resolución unitaria en el dominio de un término sobre otro.

Las diferencias entre ambas autoras residen más bien en sus estilos narrativos. Mientras que Mansfield construye sus historias desde la tercera persona, empleando recursos como el estilo indirecto libre o el *stream of consciousness*, en Rhys es posible identificar una voz narrativa con presencia tangencial en la diégesis y un formato de escritura tipo *sketch*, algo que en mi opinión podría considerarse como una narrativa de *flâneuse*, una voz que registra lo que mira sin ser vista, actividad que indudablemente se vincula a la tradición de *flânerie* masculina. De ahí que la ciudad en los cuentos de Rhys emerja como un espacio de sobrevivencia, pero también como uno de expresión artística

¿Se podría entonces hablar de un vínculo clave entre el cuento modernista, las mujeres y la ciudad? Este trabajo concuerda con la crítica feminista que alienta un enfoque de relación entre las mujeres del *fin de siècle* y el cuento a partir de su potencial subversivo de escritura. Las cualidades flexibles y abiertas del género lo convirtieron en un medio transformador para ellas, y también para las escritoras modernistas en las primeras décadas del siglo XX. Clare Hanson

argumenta que la forma del cuento se presta a la presentación de lo parcial, lo incompleto, lo que no puede ser. En una línea similar a la perspectiva de Frank O'Connor sobre el cuento como un medio que se ocupa de los “submerged population groups” (1976: 88), la teórica asegura que éste se ha ofrecido a los perdedores y solitarios, a los exiliados, a las mujeres; en general, a escritores que por una razón u otra no han formado parte de la narrativa dominante o marco epistemológico de su sociedad, y en su opinión las dos autoras de las que se ocupa esta tesis son ejemplo clave de ello: “The short story has been too the chosen form of the exile – not the self-willed *émigré*, but the writer who longs to return to a home culture which is denied him/her”. Además, asevera: “Katherine Mansfield is probably the most famous example: she might easily be paired with Jean Rhys, who wrote with similarly ambiguous feelings about her irrecoverable Caribbean home [...] For such writers, the short story has offered a prime means of expression” (1989: 3). Es innegable que los cuentos de ambas escritoras aquí analizados presentan al género literario y al modernismo como un vehículo apropiado para la expresión de la visión excéntrica y alienada de sus protagonistas ocupando el espacio público. Tanto Mansfield como Rhys conectan las propiedades formales del cuento modernista, como la disyunción, el estilo indirecto libre y la falta de cierre, por nombrar algunas, con la marginalidad: en estos cuentos la forma es utilizada para expresar aquello que se reprime.

Sin embargo, es importante añadir que estas aseveraciones no pretenden mostrar un vínculo definitivo y absoluto entre el cuento, el modernismo y las mujeres, ni intentan ubicar una tradición femenina del cuento modernista independiente de la masculina. Coincido con Mary Eagleton cuando anota que cualquier intento de localizar la especificidad de la escritura de la mujer está llena de dificultades. Es cierto que es factible encontrar grupos de escritoras cuyos textos compartan similitudes, pero siempre se hallarán otros grupos de la misma época y cultura cuya obra sea completamente distinta de ésta, así como se podrían descubrir grupos de escritores hombres que quizá asemejen a las formas de escritura de estas mujeres: “In short, it is never

possible to produce the definitive evidence to prove that 'x' is the writing of a woman and 'y' the writing of a man" (1989: 65-66). Su análisis en torno a la relación entre *gender* y *genre* lanza así una pregunta fundamental para este trabajo: ¿se puede hacer una crítica que no sea esencialista, ni reduccionista, pero sí sutilmente consciente de los vínculos entre las mujeres y el cuento?

Esta investigación es una manera de responder a dicha interrogante al proponer una crítica que si bien niega la existencia de características inherentes determinantes en el género del cuento, sí discierne tendencias al ubicarlo en un contexto histórico. Estas directrices no se reducen, por lo mismo, a la diferencia sexual, sino que abarcan también una combinación de factores como la clase, la raza, el exilio, la producción literaria, la experimentación modernista y, muy específicamente, el escenario citadino. Todo ello, a partir de dos escritoras y de cuestionamientos en torno a la mujer y lo femenino, pero sin ignorar la ambigüedad de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Bronte y Tate, Trudi (1993), *That Kind of Woman*, Nueva York: Carroll & Graf Publishers, Inc. Impreso
- Allen, Walter (1981), *The Short Story in English*, Nueva York: Oxford University Press.
- Alpers, Antony (1954), *Katherine Mansfield. A Biography*, Londres: Lowe & Brydone (Printers) Ltd.
- Ardis, Ann L. (1990), *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*, Nueva Brunswick: Rutgers University Press.
- Baudelaire, Charles (1995), "The Painter of Modern Life", en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press. Web
- Benjamin, Walter (1972), *Iluminaciones II, Baudelaire, Un poeta en el esplendor del capitalismo*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus Ediciones.
- Bennett, Bridget (1996), *Ripples of Dissent: Women's Stories of Marriage in the 1890s*, Londres: J.M. Dent & Sons London.
- Benstock, Shari (1996), *Women of the Left Bank, Paris, 1900-1940*, Londres: Virago Press.
- Blau DuPlessis, Rachel (1985), *Writing beyond the Ending, Narrative Strategies of Brontë to Lessing, Expanded Edition*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Borinsky, Alicia (1985), "Jean Rhys: Poses of Woman as Guest", *Poetics Today*, Vol.6 No.1/2, *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*, Duke University Press, 229-243.
- Chekhov, Anton (1994), "The Short Story", *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press, 195-198.
- Childs, Peter (2008), *Modernism*, Segunda Edición, Nueva York: Routledge.
- Cohn, Dorrit (2000), "Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction", en *Theory of the Novel. A Historical Approach*, editado por Michael McKeon, capítulo nueve, *Subjectivity, Character, Development*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 493-514.
- DeKoven, Marianne (1999), "Modernism and Gender", en *The Cambridge Companion to Modernism*, editado por Michael Levenson, Cambridge University Press: Cambridge.
- Devine Jump, Harriet (1998), *Nineteenth-Century Short Stories by Women, A Routledge Anthology*: Nueva York: Routledge.
- Eagleton, Mary (1989), "Gender and Genre", en *Re-reading the Short Story*, editado por Clare Hanson, China: Macmillan Press.

- _____ (2007), "Literary Representations of Women", en *A History of Feminist Literary Criticism*, Nueva York: Cambridge University Press, 105-119.
- Epstein Nord, Deborah (1995), *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Nueva York: Cornell University Press.
- Ferguson C., Suzanne (1994), "Defining the Short Story, Impressionism and Form", *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press, 218- 230.
- Ferguson C., Suzanne (1989), "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres", *Short Story Theory at a Crossroads*, editado por Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 176- 192.
- Ferguson, Neal A. (1975), "Women's Work: Employment Opportunities and Economic Roles, 1918-1939", en *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1975), 55-68.
- Frisby, David (1994), "The *flâneur* in social theory", *The Flâneur*, editado por Keith Tester, Nueva York: Routledge, 81-110.
- Gilbert, Sandra M., y Gubar, Susan (1988), *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Volume 1, *The War of the Words*, Nueva York: Yale University Press.
- Gleber, Anke (1999), *The Art of Taking a Walk. Flânerie, Literature and Film in Weimar Culture*, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Griest L., Guinevere (1965), "A Victorian Leviathan: Mudie's Select Library", en *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 20, No. 2 (Sep.), 103-126, Web.
- Hanson, Clare (1989), *Re-reading the Short Story*, China: Macmillan Press.
- _____ (1996), "The Lifted Veil: Women and Short Fiction in the 1880s and 1890s", *The Yearbook of English Studies*, Vol. 26, *Strategies of Reading: Dickens and after, Special Number*, Maney Publishing, Modern Humanities Research Association, 135-142. Web
- Harris, Wendell V. (1994), "The English Novel and The Emergence of the Short Story", en *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press, 184-191.
- Head, Dominic (2009), *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Heron, Liz (1993), *Streets of Desire: Women's Fictions of the Twentieth-Century City*, Londres: Virago Press.
- Hidalgo, Pilar (1993), "Female Flânerie in Dorothy Richardson's Pilgrimage", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 93-98.

- Hobsbawm, Eric (1996), *The Age of Extremes, A History of the World, 1914-1991*, Nueva York: Vintage.
- Holton Stanley, Sandra (1988), *Feminism and Democracy, Women's Suffrage and Reform Politics in Britain 1900-1918*, Nueva York: Cambridge University Press.
- Kaplan, Sydney Janet (1984), "A Gigantic Mother": Katherine Mansfield's London", en *Women Writers and the City, Essays in Feminist Literary Criticism*, editado por Susan Merrill Squier, Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Kineke, Shiela (1997), "Like a Hook Fits an Eye": Jean Rhys, Ford Madox Ford, and the Imperial Operations of Modernist Mentoring", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 16, No. 2 (Autum), University of Tulsa, 281-301.
- Lauster, Martina (2007), *Sketches of the Nineteenth Century European Journalism and its Physiologies, 1830-50*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mansfield, Katherine (1945), *Collected Stories*, Londres: Constable.
- Marler F., Robert (1994), "From Tale to Short Story, The Emergence of a New Genre in the 1850's". En *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press, 165- 181.
- May, Charles E. (1994), "Chekhov and the Modern Short Story", *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press, 199-217.
- Melman, Billie (1988), *Women and the Popular Imagination in the Twenties, Flappers and Nymphs*, Hong Kong: Macmillan Press.
- Merrill Squier, Susan (1984), *Women Writers and the City, Essays in Feminist Literary Criticism*, Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Murray, Alex (2009), "Changes in the Canon", en *The Modernism Handbook*, editado por Philip Tew y Alex Murray, Bodmin: Continuum, 158-169.
- O'Connor, Frank (1976), "The Lonely Voice", en *Short Story Theories*, editado por Charles E. May, Ohio: Ohio University Press.
- Paddy, David Ian (2009), "Key Critical Concepts and Topics (Including A Survey of Major Critical Figures)", en *The Modernism Handbook*, editado por Philip Tew y Alex Murray, Bodmin: Continuum, 112-134.
- Parsons, Deborah L. (2003), *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Nueva York: Oxford University Press.
- (2007), *Theorists of the Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Nueva York: Routledge Critical Thinkers, Taylor & Francis e-Library.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI

Editores: México, D.F

Pizzichini, Lilian (2009), *The Blue Hour. A Life of Jean Rhys*, Nueva York: W.W. Norton & Company.

Plain, Gill y Sellers, Susan (2007), *A History of Feminist Literary Criticism*, Nueva York: Cambridge University Press.

Poe, Edgar Allan (1840), "Man of the Crowd", en *The Norton Anthology of American Literature, Seventh Edition*, Vol. B (1820-1865), (2007), Nueva York: W.W. Norton Company.

_____ (1846), "The Philosophy of Composition", en *The Norton Anthology of American Literature, Seventh Edition*, Vol. B (1820-1865), (2007), Nueva York: W.W. Norton Company.

Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres: Routledge, 50-90.

Pumphrey, Martin (1987), "The Flapper, The Housewife and The Making of Modernity", *Cultural Studies*, Vol. 1., no. 2, may, 1987.

Rainey, Lawrence (2008), *Modernism: An Anthology*, Oxford: Blackwell Publishing.

Rhys, Jean (1987), *The Collected Short Stories*, Nueva York: W.W. Norton & Company.

Seed, David (2004), "Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens's London Sketches", *The Yearbook of English Studies*, Vol. 34, Nineteenth-Century Travel Writing pp. 155-170 . Web

Showalter, Elaine (1993), *Daughters Of Decadence: Women Writers Of The Fin-De Siècle*, New Brunswick: Rutgers University Press.

_____ (1999), *A Literature of their Own, British Women Novelists from Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press.

Simmel, Georg (1950), "The Metropolis and Mental Life" (1903), *The Sociology of George Simmel*, Londres: Macmillan.

Smith, Angela (2002), *Katherine Mansfield, Selected Stories*, Oxford: Oxford University Press.

Tester, Keith (1994), *The Flâneur*, Nueva York: Routledge.

Wilson, Elizabeth (1992), "The Invisible Flâneur", *New Left Review* I/191, January- February.

Wolff, Janet (1994), "The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris", *The Flâneur*, editado por Keith Tester, Nueva York: Routledge, 111-137.

Woolf, Virginia (1919/1925), "Modern Fiction", en *Modernism: An Anthology*, editado por Lawrence Rainey (2008), pp. 897-901, Oxford: Blackwell Publishing.

Woollacott, Angela (2000), "The Colonial Flaneuse: Australian Women Negotiating Turn-of-the-Century London", en *Signs*, Vol. 25, No.3, The University of Chicago Press, 761-787, Web.

Zimring, Rishona (2000), "The Make-up of Jean Rhys's Fiction " *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 33, No. 2 (primavera), Duke University Press, 212-234, Web.