

## K. Mansfield

### /// Katherine Mansfield

#### Introducción

Intentaré abordar los textos de Katherine Mansfield desde una perspectiva que contemple la construcción de una particular subjetividad femenina pero que no caiga en la habitual y poco constructiva cuestión de los "intereses" diferenciados, entendidos como extensiones de diferencias anatómicas, pues lo femenino no es una cuestión de interés hacia lo "mínimo" o pericia frente a lo "sublime", sino un modo diferente de construir el conocimiento y la subjetividad.

Seguiré en este sentido a Nora Catelli que, desde una mirada psicoanalítica considera que "no hay identidades ni diferencias fijas, sino posiciones que se ocupan, precisamente, en busca del goce [y que] podría llamarse posición femenina a ese lacaniano 'colocarse también del lado del no-todo'" (1)

Desde esta óptica cabe destacar que lo femenino, tanto estructural como históricamente, se alza desde un lugar marginal. La escritura del diario íntimo adopta, como género, una posición femenina. Pues, independientemente del sexo del autor, su posicionalidad podría concebirse como "una manera peculiar de situarse frente a los demonios interiorizados que caracterizan el espacio de la interioridad moderna" (2).

Analizaré fragmentos del diario íntimo de Katherine Mansfield teniendo en cuenta, además, la singular lectura que realiza del género Alan Pauls (3), ya que el diario de Katherine Mansfield se vuelve un buen ejemplo de la reinsertión del diario en el terreno de la literatura impugnando "el régimen de sinceridad (con sus valores esenciales: espontaneidad, transparencia, verdad) que la lectura tradicional, biográfica, siempre pretende imponerle"(4)

Por último quisiera señalar que trabajaré, en la primera parte de este desarrollo, con los prólogos que han abierto un marco a la lectura de la obra de Katherine Mansfield: los ya tradicionales de Virginia Woolf (5) y John Middleton Murry (6), el de Beatriz Espejo (7) a sus cuentos y el de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich (8) a sus poemas.

#### Desarrollo

#### Las palabras de los otros

Colocar a Katherine Mansfield en el centro de estas reflexiones parece constituir, en sí mismo, si no un acto de rebeldía, un gesto bastante osado. Sus prologuistas, tanto los que han mantenido con la autora algún tipo de relación interpersonal, como los que realizan de sus obras una lectura póstuma (9), coinciden en acentuar la marginalidad de su lugar en el canon de la literatura. Y si bien también acuerdan en cifrar allí la fuerza de su escritura, hay cierta "incomodidad" que va más allá de la siempre enunciada dificultad para clasificar y definir la particularidad de una obra literaria.

Desde la hipótesis de que "La escritura se basa en algo inexpresado; y ese algo debe ser sólido y entero", Virginia Woolf considera que la actitud de Katherine Mansfield "hacia su obra es admirable..." ¿Cuáles son las cualidades que le parecen dignas de alabanza? La austeridad y la causticidad. Inmediatamente después clarifica la idea e interpreta las palabras de Mansfield: si ésta "sólo estaba 'rozando la superficie' [es porque] sus narraciones necesitaban riqueza y profundidad" (la cursiva es mía) (10). El carácter "fragmentario y disperso" que caracterizaría la escritura del diario íntimo, significada con la metáfora femenina del "retazo", se ha extendido a la prosa y si el adjetivo "cáustico" podía hacernos pensar en un gesto mordaz, pronto se hace evidente que lo que se está acentuando es el carácter desmembrado de la escritura. ¿Dónde encontrará

ésta su unidad? Significativamente, fuera de ella: es una posición, el final de una búsqueda que asume la forma de "resumen", de "conclusión lograda", que se opone a la liviandad de una juventud "sana", o al menos sin enfermedad declarada (11) . La solidez que otorga aquí autenticidad a la escritura, proviene de la experiencia de la enfermedad (12) , pero parece no haber logrado hacer visibles sus huellas sino en el cuerpo enfermo de la escritora.

John Middleton Murry sitúa la dificultad en la ausencia de distancia entre él mismo y la obra. El trabajo de Katherine es destacado en su delicadeza, su vivacidad, su pureza, su espontaneidad y finalmente, su hermosura. Estas cualidades son explicadas como el efecto de la particular forma en que ella "respondía" a la vida, al parecer, "de un modo más completo que cualquiera de los escritores que [ha] conocido...". La proyección de las virtudes femeninas en la creación de quien ha ocupado el lugar de objeto amoroso de Murry, se une aquí a la homologación isomórfica entre la obra y la vida de Katherine, como si se hiciera evidente que esta homologación responde y justifica una elección propia: "he creído en ella". Cuando intente minimizar el parentesco que la crítica establece con la obra de Antón Chéjov, dirá que "es una visión singularmente superficial de la relación que hay entre ellos, pues es la de dos temperamentos análogos". Pero lo que pareció insuficiente para establecer lazos literarios lo será sin embargo cuando ello explique las virtudes de la obra mencionadas. Así, la "realidad viva" de sus personajes se relaciona con una "esencia particularmente instintiva" del arte de Katherine Mansfield, que encuentra una recepción positiva en la "gente sencilla" y en el "impresor de provincia". La "pureza" también cobra sentido en "un rasgo de su naturaleza", su espontaneidad, entendida como cierta capacidad de adaptación y de visión. La calidad de su escritura, ligada a los valores de naturalidad y autenticidad, paradójicamente, estará mediada y sólo se entenderá atravesada por su capacidad de sufrimiento, "...pues había sufrido todo el sufrimiento que la existencia puede prodigar a una alma sola". De ahí que viera la vida a través de un vidrio, aunque "límpido como cristal".

Frente a la imagen anterior, de una Katherine cuya dedicación a la vida es entendida como "un derecho" que se inscribe en la calidad de sus producciones y que incluso al optar por la música y dedicarse al violonchelo llega "a tocarlo extraordinariamente bien", aparece "una violonchelista mediana y una narradora dueña de un buen oído". La contradicción desconcierta pero es sólo aparente, puesto que en el mismo párrafo que Beatriz Espejo lanza esta acusación, aparecen las referencias a "las experiencias sexuales prematuras" de la autora y a un "matrimonio absurdo". Una vez más la "vida" explica a la "obra": "la prosa de Katherine Mansfield es Katherine Mansfield", sólo que ahora el carácter que las define es "su rebeldía natural". Así, la crítica que algunos cuentos realizan, según esta lectura, a "las concepciones tradicionales" es entendida como una "burla" y si bien esto no tendría por qué interpretarse como una cualidad negativa, enseguida se menciona cierta "falta de reglas" (13) . Sucede que Katherine es, además, un nombre de mujer y desde la misma óptica queve a sus personajes femeninos, inmersos en dramas que se deben a "las desventajas de una índole biológica", su prosa se definirá como opuesta "al estilo" homologado aquí a lo masculino. De este modo, "las historias sencillas que se detenía a contar representaban una síntesis de sus inquietudes y sus ideas". Veamos entonces cuáles son los rasgos que asume la prosa de una mujer inquieta que pese a sus "titubeos" "había encontrado un estilo" y logra recrear una "atmósfera (...) hecha a base de pinceladas impresionistas, de sensaciones".

La oposición es clara: frente al estilo, detentador del artículo definido que designa lo universal, Katherine Mansfield se hace acreedora de "un estilo", particular, indicial, a través del cual su escritura aparece como la humareda que designa, meramente, el fuego de una capacidad de sentir que se halla, naturalmente, fuera del texto, y que logra, sin embargo, sintetizar inquietudes e ideas sencillas. (14)

Pese a que Virginia Woolf traslada el carácter sensible de Mansfield a la interioridad de sus pensamientos, "Una mente tremendamente sensible" es el título del prólogo con el cual introduce la lectura del diario íntimo, es posible leer ahora, junto al reclamo de solidez y unidad referido, el de cierta densidad que se opondría a las características de permeabilidad y debilidad de lo atmosférico. Me gustaría igualmente, señalar algunas diferencias que surgen en relación con este aspecto que parece ser un lugar común de la crítica.

La palabra "atmósfera" no aparece ni una vez en la reseña de John Middleton Murry, que

consecuentemente había desestimado la filiación de Katherine con Chéjov (15) y se vuelve centro de la argumentación de Beatriz Espejo. Llamativamente ésta llama "recreación" a la mayor virtud de los escritos de Mansfield, y no incluye "La niña que estaba cansada" en la antología que reseña por considerar que "se trata de una versión bastante apegada, casi un plagio, del escritor ruso...".

Desde esta perspectiva es interesante observar que en la lectura de Rosenberg y Samoilovich, ocupada de prologar la poesía, los relatos de Mansfield, "claramente insertos en las corrientes narrativas del siglo XIX", se vuelven dueños de un "poderoso artificio". ¿Es que al fin nos encontramos ante una visión que desestima el carácter fragmentario y autobiográfico de la obra de Mansfield? No, sencillamente éste se ha trasladado a sus versos.

La poesía de Katherine aparece, entonces, como "un cuerpo deshilachado, doblemente marginal". Periférica entonces por la condición de exiliada de su autora (16), pero también en relación con sus narraciones en prosa, es destacada a partir de atributos que, a esta altura del recorrido, nos resultan familiares: "el carácter casual y ocasional de los versos".

No sería difícil pensar, a partir de aquí, que estas cualidades del efecto de la poesía de Mansfield sean logros verdaderamente destacables, si tenemos en cuenta la concentración y el trabajo formal que requiere el género. Sin embargo al reconstruir la red causal de las argumentaciones de los autores citados, el resultado es otro.

La "capacidad de penetración" de su poesía, "sus arrebatos de ironía cruel" y "los despliegues de una memoria capaz de recuperar vívidamente el pasado", no son la consecuencia necesaria de una línea poética elegida ni de determinada concepción de escritura, aunque sea inconsciente, de su autora, sino de las "vivas facetas autobiográficas" que contienen. Éstas, a su vez, encuentran rápidamente explicación en un deseo casi infantil que el adverbio de la frase acentúa: "escribió casi toda su poesía primordialmente con un deseo de expresión y juego y sin intenciones de revisarla". Mucho podría decirse acerca de las posibilidades de uno mismo, como sujeto, y de la crítica, de enunciar un deseo (17), limitémonos, sin embargo, a la "evidencia". La "capacidad de penetración" nos devuelve, fatalmente, al terreno de lo íntimo (18) y el uso de la ironía interpretado como "arrebato", colocan nuevamente a la autora del lado de lo instintivo, lo pasional. Marca, lo sabemos, de lo femenino y/o de la juventud. De aquí a establecer lábiles explicaciones psicológicas que encuentren su horizonte en una niña "particularmente díscola y fantasiosa, refinada y con inclinaciones literarias" nacida en Wellington, hay un solo paso.

Por otra parte, los "despliegues" de una memoria que recupera y transmite casi sin mediaciones los acontecimientos del pasado emparentan a Katherine Mansfield con un narrador tradicional ingenuo más que con los poetas de su generación. En tal sentido esta lectura, que se propone como una apuesta a trascender el canon moderno, la separa explícita y tajantemente: "...nada de experimentación vanguardista a lo Pound (...) ni del fuerte y grave tono moderno de Eliot,..." ¿Cuál es entonces la particularidad que la lleva de los bordes al centro "de esta otra "modernidad"?" "...esa falta de excesiva deliberación y pretensiones en que florecen pese a todo extraordinarios cambios de tono, inesperada intensidad, poderoso romanticismo, humor negro, finísima ironía respecto de ella misma y su mundo." (19) ¿No se oye detrás de ésta, la voz de Murry enunciando que Katherine Mansfield se adaptaba "a la vida como una flor se pone en armonía con la tierra y con el sol"(20)?

Es que la vida, otra vez, está en otra parte.

Recapitemos. Había mencionado que una cierta "incomodidad" podía percibirse en la lectura de quienes prologaron las publicaciones de la obra de Katherine Mansfield (21). Creo que ahora estamos en condiciones de aproximarnos un poco más y observar que algunas "concesiones" no explícitas subyacen en estos textos. Unas cuantas enunciaciones del tipo "si... entonces" impiden un acercamiento a la obra de Katherine Mansfield que revele algo de su propia lógica. Si la enfermedad no la hubiese condenado al confinamiento, sus escritos hubieran alcanzado la profundidad o la organicidad necesarios, o lo que es lo mismo, la conciencia, tardía, de esta falta, no hubiera impedido su materialización en la escritura... parece

decirnos Virginia Woolf. Si hubiera aceptado, desde su condición de mujer, que era la contemplación y no la acción, siempre proveedora de marcas imborrables, el destino de su fuerza literaria (¿Y por qué no de su vida?) probablemente su estilo sería más acabado, se oye detrás de otras voces. Porque aparentemente no carecía de las demás virtudes de la domesticidad moderna. La dulzura, la discreción, la pureza, incluso la falta de pretensiones de experimentación literaria y la despreocupación por la mirada de la crítica, son realzados como valores positivos allí donde se reconoce que lo esencial (¿en una mujer?) pasa por otro lado. Una verdadera lástima... Si la muerte no la hubiera alcanzado tan tempranamente...

Sus palabras

"En octubre de ese mismo año [1922]-nos cuenta John Middleton Murry- durante una temporada, voluntariamente renunció a escribir, y se retiró a Fontainebleau donde murió de repente e inesperadamente en la noche del 9 de enero del 1923." ¿Se puede morir de repente e inesperadamente?

La pregunta parece filosófica y universal, pero acerquémonos más a la individualidad que nos ocupa. ¿Puede morir Katherine Mansfield, una vida ligada a la escritura, de repente e inesperadamente? Renunciar a escribir y morir no son acciones que se enlazan arbitrariamente para dar un fin coherente a la biografía; así como escribir y vivir, la relación es aquí de absoluta necesidad. Introduzcámonos en la última entrada de su Diario (octubre de 1922):

Temor. ¿Temor de qué? ¿No se reduce todo al temor de perder a J.? Creo que sí. Pero, ¡por dios! Enfrentar las cosas. ¿Qué tienes de él ahora? ¿Cuál es tu relación? Él conversa contigo, a veces y luego se marcha. Piensa tiernamente en ti. Sueña una vida contigo algún día (22) , cuando el milagro se haya producido. Tú eres importante para él como sueño. No una realidad viviente. (...) ¡Arriesga! ¡Arriesga todo! (...) Actúa por ti misma. Enfrenta la verdad.

Es verdad, Chéjov no lo hizo. Sí, pero Chéjov murió. Y seamos honestos. ¿Cuánto sabemos de Chéjov a través de sus cartas? ¿Eso era todo? Claro que no. ¿No crees que tenía una completa vida de deseo de la que casi no hay una palabra? Entonces lee las cartas finales. Él nos ha dado esperanzas. Si desentimentalizas esas cartas finales, son terribles. No hay más Chéjov. La enfermedad lo ha devorado.

Pero quizá para la gente que no está enferma todo esto sea una insensatez. Nunca han recorrido este camino. ¿Cómo pueden ver dónde estoy? Razón de más para avanzar audazmente sola.

Seamos honestos. Introducirnos en las palabras de otro, intimar con él, es ejercer un acto de violencia. E implica, en este caso, reduplicar el temor de una subjetividad enfrentada a esas fuerzas que intiman no ya en el encierro medieval, donde las reclutas lucharon con un mal que poseía una existencia objetiva fuera de ellas (23) , sino como un "demonio" que se ha hecho uno con el sujeto. Tal como señala Virginia Woolf, "... el diario (...) permite que de la persona que escribe brote otra personalidad que permanece algo alejada, contemplándola mientras escribe." Más que contemplarla, esa otra voz interactúa activamente exhortando a la primera, "¡Arriesga!" y al lector, unido con ésta en un tú que por momentos su vuelve un nosotros, e invocado también a partir del uso del imperativo y el infinitivo. El monólogo se vuelve diálogo mediante este recurso del desdoblamiento, y el narrador, más que desplegar un yo único e inamovible, abre los puntos de vista y se transforma.

Esa primera voz que tímidamente ofrecía un "creo", va metamorfoseándose con la segunda y se vuelve más fuerte y decidida. Finalmente una sola voz, plenamente convencida, avanza: "Razón de más para avanzar audazmente sola". Pero sospechamos la verdad: la infinita posibilidad del recurso. Una y otra vez la escritura dará cuenta de los avances y retrocesos. ¿Un continuo fracasar o un fracasar continuo del registro del acto?

La promesa de verdad que el pacto de lectura del diario inaugura también se ve coartada sutilmente a través de la apelación a otro de los espacios de la escritura del yo: las cartas, y de otro sujeto: Chéjov. Pero la pregunta recae inevitablemente en las palabras allí escritas y lúcidamente todo es puesto en duda.

Efectivamente, ¿pueden las palabras asir el deseo? ¿Cuando digo "quiero", "deseo" qué estoy enunciando? Y aún más, anticipando el momento de la lectura, que es también el de la muerte, parece decirnos ¿Qué están leyendo? Y casi sarcásticamente, en el mismo movimiento que niega la correspondencia con la verdad develada, anticipa nuestra decepción "¿Eso era todo?" Ya "no hay más Chéjov", ¿ya no hay más Katherine Mansfield? ¿Quién es la que desaparece? Tal vez se trate de la figura que ha sido devorada por una crítica que parecería proyectar en ella su propia ingenuidad. Tal vez, dentro de esta dinámica que parece guiar su escritura, sea el narrador quien concede, alzándose victorioso.

Me gustaría que centrásemos la atención, ahora, en un poema de Mansfield que nos permitirá evaluar simultáneamente dos interpretaciones habituales de sus textos: el "paisajismo" que puesto en correspondencia con su distanciamiento de la experimentación vanguardista, cae necesariamente del lado de la mimesis y "el sabor demasiado personal" (24). Desde la dialéctica de la mujer abandonada, pasiva, cuyo deseo queda preso de la perspectiva de quien abandona, único sujeto en cuestión, hay poemas que supuestamente serían testimonio del abandono; el siguiente, por el contrario, daría cuenta de "cierto momento feliz de la relación con su marido" (25).

### TÉ DE MANZANILLA

Afuera el cielo está encendido de estrellas

Un hueco bramido llega del mar

¡Y qué pena las pequeñas flores del almendro!

El viento estremece el almendro.

Nunca imaginé un año atrás

En aquella horrible casucha en la ladera

Que Bogey y yo estaríamos sentados así

Tomando una taza de té de manzanilla.

Leves como plumas vuelan las brujas

El cuerno de la luna es fácil de ver

Sobre una luciérnaga debajo de un junquillo

Un duende tuesta una abeja.

Podríamos tener cinco o cincuenta años

¡Estamos tan cómodos, juiciosos, cercanos!

Bajo la mesa de la cocina

La rodilla de Jack oprime la mía.

Pero los postigos están cerrados el fuego está bajo

Gotea la canilla con suavidad

Las sombras de la olla en la pared

Son negras y redondas y fáciles de ver.

Ciertamente el poema se abre con una metáfora trivial e infantil "el cielo estrellado", pero pronto el segundo verso rompe con ese clima e instala la amenaza. El yo habla desde un adentro supuestamente confortable y parece observar (¿a través de un cristal?). Suspira, y el lamento reinstala la ingenuidad primigenia mencionando "las pequeñas flores del almendro", aunque estremecidas por el bramido hecho viento. En la segunda estrofa el yo deja de "ver" e imagina. El adentro asume las características idílicas retiradas al exterior, amenazante, y al pasado, decadente: "aquella horrible casucha en la ladera". Frente al encierro del paisaje montañoso, la libertad o belleza del paisaje marino, metáfora del viaje y la aventura. La continuidad entre la naturaleza y la vida doméstica se acentúa con la incorporación del "té de manzanilla" y el uso del gerundio confirma el movimiento.

Pero esta construcción armónica, lejos de instalarse ingenuamente en el plano mimético de la referencialidad, se desplaza completamente hacia un mundo-otro, el de lo maravilloso: brujas y duendes es lo que el yo "ve" y "con facilidad". Las flores de almendro, estremecidas, vuelan ahora "leves como plumas"; pero transformadas en brujas. Creencias mágicas y sobrenaturales postulan otras legalidades diferentes de la representación realista. Un tiempo mítico, indiferente al devenir de los seres humanos, reaparece en la incondicionalidad de los ahora "personajes" de la escena, "podríamos tener cinco o cincuenta años".

¿Nadie observó- me pregunto- la ironía con la que obligatoriamente leemos el segundo verso de la cuarta estrofa después de leer el último? Del mismo modo que la representación, la significación lineal es cuestionada y nos obliga a volver hacia atrás dibujando un círculo que no es el mismo cada vez. ¿Nadie notó, acaso, que lo "juicioso" y lo "cercano" oprimen en ciertas circunstancias y frente a ciertos deseos? Acerquémonos un poco a esas circunstancias.

El verso mencionado anuncia la caída de la ilusión que se producirá en la quinta estrofa. Pero no es sólo la salida de ese mundo-otro la que la precipita, porque la caída mágicamente se extiende hacia los primeros versos y nos obliga a resignificarlos. La ruina del refugio de la montaña cobra presencia, como una grieta que, víctima de un gotear perpetuo, provoca el derrumbe. Pronto notamos que la mesa es demasiado pequeña para albergar a dos y que la canilla desborda en precarias condiciones, pero también que si su infinito gotear "llena" la habitación, es porque ésta está habitada por el silencio. Doble movimiento: la magia irrumpe en "lo real" y éste se confirma como mera ilusión. Quien parecía mirar está encerrado detrás de los postigos. La luna, tan poética ella, mundana sombra de la domesticidad más absoluta de la cual las ollas, son símbolo.

Desde la inmediatez del registro del día a día, pero no menos poéticamente, su diario también expresa la artificialidad del "afuera" como construcción del sujeto y la imposibilidad de lo unívoco:

"...Me encanta esta quietud establecida, y esta sensación de que en cualquier momento puede caer la lluvia."(14 de julio de 1921)

Veamos qué líneas traza en uno de sus cuentos y siguiendo este desarrollo, tomemos como ejemplo a Frau Brechenmacher (26) a la que podríamos considerar, en principio, el paradigma de la "mujer abandonada" (¿a los deseos de los otros?) Y veamos, entonces, si es tan cierto esto de que los personajes creados por Katherine Mansfield, tan comunes y corrientes "no se acercan al borde del abismo"(27).

Efectivamente, Frau Brechenmacher se muestra absolutamente sumisa ante las "necesidades" de los miembros de su familia y, sobre todo, ante los deseos de "su hombre". Soporta sus gritos, sus groserías, su borrachera, su cuerpo en la cama. Una de las imágenes más dramáticas, por lo excesiva (y no por lo ínfima), es lograda cuando camino a la boda, intenta adaptar sus pasos al ritmo del caminar de Herr Brechenmacher.

Frau Brechenmacher es el modelo de la mujer laica, encerrada en el círculo familiar: esposa y madre. Es, como tal, conciente de que su palabra no es poderosa e incluso ante sus hijos debe evocar la autoridad paterna: "Haré que papá también te lo diga" le dice a su hija de nueve años cuando ésta se resiste a afirmar que, tal como lo había solicitado Frau, en ausencia de sus padres se acostará a las ocho y media.

Tan pendiente de los otros estuvo este "ángel del hogar", que fue objeto de la risa de las mujeres al atravesar al salón de fiestas con su falda abierta por detrás. Lo que dentro del hogar "no era problema", como vestirse en el oscuro pasillo para que su esposo pueda "pavonearse", se vuelve humillación en el espacio público de la fiesta (28). Ella, que allí sólo tiene ojos para los otros, es aquí objeto de miradas que aprueban o desaprueban con rapidez. Aún más, el espacio público para Frau Brechenmacher, "que no había salido de su casa por semanas", además de ser vista, le permitirá ver y le permitirá recordar.

Es interesante señalar que hasta el momento "la pequeña Frau" sólo cumplía diligentemente, casi en forma automática, las tareas hogareñas. Tal es así, que parece no tener tiempo de otorgarle a "su hombre" la mirada que él solicita. Ella, que sumisamente cose, plancha y pule los atuendos para él, sin dudas reconoce esa necesidad, pero no accede a la demanda. Es el único gesto de decisión que percibimos, porque hasta el momento de la fiesta la "pequeña" esposa queda al margen, incluso, de las opiniones del narrador. Luego veremos que esto se irá modificando, al punto que por momentos resultará difícil establecer una distancia entre ambos.

A pesar de que la de Frau Brechenmacher no alcanza a ser una postura de oposición directa (29), su fuerza comienza a anunciarse. Su coartada será entonces colocar a su hija en el lugar al que es llamada: "Rosa, ven a mirar a tu padre". Pero negarle a "su hombre" el ser objeto de su mirada tiene sus consecuencias. Al salir "sentía que Rosa la echaba de casa y que su hombre la abandonaba".

Conforme la distancia entre el narrador y Frau Brechenmacher va acortándose, ésta va diferenciándose cada vez más de los participantes, y esta distancia es particularmente interesante en el caso de las mujeres, que no sólo comparten un determinado sector del salón, sino también un espacio simbólico dado por su condición de "mujeres casadas" que pueden anunciar, fatalmente, los males que le esperan a la novia. Así, cuando la voz del narrador dice que los atuendos que llevaba "...le daban la apariencia de un pastel de crema listo para ser cortado y servido en pedacitos al novio..." sospechamos que detrás se esconde la triste percepción de Frau Brechenmacher. Sabemos también que cuando "Pareció desparpajarse y ponerse sonrosada y conmovida al respirar ese familiar olor festivo", sólo "pareció" ante la mirada de los concurrentes, porque ella ya había sentido el "...tufo de cerveza y sudor [que] impregnaba el ambiente."; aunqueno hubiera ingresado aún al verdadero espacio de la "fiesta" y de los excesos, de los que Frau queda, decididamente, cada vez más afuera. Al mismo tiempo va convirtiéndose en una espectadora de la situación y una vez más su posicionamiento adopta la forma de una negativa: no participará activamente de la conversación ni se reirá de los mismos "chistes". Pues sila boda es el inicio de un proceso de crucifixión, ("Ah, cada esposa carga con su cruz. ¿No es cierto querida?"), que alcanza su punto máximo con la maternidad, Frau Brechenmacher no compartirá la distancia de la risa comofinal. Reconocemos ahora toda la ironía de la construcción "su hombre" en boca del narrador, y por qué no en la de Frau, pues ésta repite, poniéndola en duda, la expresión de aquellas que pueden o eligen reírse de sí mismas: "... tu hombre tendrá que hablar." Las mismas que solicitan, significativamente, que su mirada se dirija hacia él, quizá porque "una debe ser cuidadosa".

Sorprende sin embargo el hecho de que, tras el episodio de la broma, Frau Brechenmacher quisiera "irse a su casa y no salir nunca más". ¿Cómo se ha resignificado el espacio privado a partir de esta confrontación con lo público?

A modo de conclusión...

Intentaré abordar la transformación mencionada poniendo en relación los textos analizados.

En primer lugar me gustaría destacar la correspondencia entre el gesto silencioso pero estructural con el

que Frau Brechenmacher desafía los deseos de ¿su hombre? y el movimiento sutil pero definitivo que realiza el yo poético en el texto analizado. Hay en ambos la profunda determinación de un movimiento que vuelve imposible el camino del retorno. Hay en ambos la sustancialidad del acto.

Esto es posible, y aquí el diario íntimo se vuelve paradigmático, gracias a un casi obsesivo registro de los procesos de transformación. En este último texto el objetivo son las marcas que la enfermedad va dejando en el cuerpo y que van haciéndose patentes en la totalidad del sujeto transformando su relación con "el mundo". En la poesía y en el cuento el azar parece más determinante, el afuera penetra a través de una mirada, una sombra, una circunstancia ocasional. Sin embargo hay una absoluta unión entre ese acontecimiento y el sujeto, siempre en proceso de cambio, que no adquiere por ello correspondencia con un único significado.

El deseo de volver y de no volver a salir de Frau Brechenmacher, efectivamente, sorprende. Y la escena final, que la encuentra convertida "en una niña que espera ser lastimada", conmueve. Podrá ponerse en relación con la figura de su pequeña hija o con la paternidad de Herr Brechenmacher. Pero podrá también asirse al momento de mayor "individualidad" de la protagonista, cuando pierde el deseo de que los hombres de la fiesta la saquen a bailar y se siente "una joven nuevamente". Entendemos entonces que la niña que se acuesta es el resultado de ese proceso de "aprendizaje" y que no es ya la mujer del comienzo, pero ignoramos en qué se convertirá luego. Así como nos resulta imposible prever qué sucederá con la mujer que tomaba el té de manzanilla al levantarse de esa incómoda mesa y "liberarse", al menos momentáneamente, de la "opresión" sobre su rodilla.

El desarrollo es circular. Dibuja un afuera, "naturaleza" o fiesta, al que la mujer se asoma para volver, siendo otra, a lo conocido. Pero en ese "retorno" realiza una práctica política pues es allí donde vivencia sus temores, pero también su poder. El yo no emerge "en el seno" de la vida doméstica sino en el movimiento que muestra su ausencia.

Este sujeto, sujetado a la transformación, es un sujeto que va dejando huellas a modo de las acotaciones que minan el diario íntimo "Recordar de atribuírselo a alguien en un cuento alguna vez. L. M. es una figura muy trágica." (30), que podrán ser retomadas o no, leídas o ignoradas. Y es en esta imprevisibilidad del proceso de lectura donde cifra su verdadera fuerza y donde la contradicción cobra presencia. La felicidad y la ruina, el ascenso y la caída parecen estar siempre detrás de la puerta. La posición femenina de su escritura, su "enfermedad" es justamente, en la línea del "no todo", ese devenir, esa imposibilidad de cifrar, de antemano, su suerte.

### **Georgina I. Otero**

#### NOTAS

(1) Catelli, Nora. "El diario íntimo: una posición femenina", Revista de Occidente, 182-183. (Madrid: julio-agosto 1996)

(2) Ibidem, pág 95.

(3) Pauls, Alan. Cómo se escribe el diario íntimo. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

(4) Ibidem, pág. 7.

(5) Mansfield, Katherine. Diario. Barcelona: Ediciones B, 1987.

(6) Mansfield, Katherine. Diario. Barcelona: José Janés Editor, 1948.

(7) Mansfield, Katherine en El cuento contemporáneo. México: UNAM, 1994.



(8) Rosenberg, Mirta y Samoïlovich, Daniel. Poemas. Rosario: Bajo la luna nueva, 1997.

(9) Ubico en el primer grupo a Virginia Woolf, que mantuvo una breve relación con Katherine Mansfield y, por supuesto, a John Middleton Murry que conoció a la escritora en 1911 y estuvo ligado a ella desde entonces no sólo como su segundo marido sino como editor de sus escritos. Mirta Rosenberg junto a Daniel Samoïlovich y Beatriz Espejo pertenecen al segundo grupo. No incluyo a Alan Pauls porque sus referencias están acotadas al diario íntimo.

(10) En todos los casos, salvo especificación, los destacados me pertenecen. Omitiré la aclaración para no interrumpir la continuidad de la lectura.

(11) Las palabras de Virginia Woolf son: "... a una edad en que la mayoría de nosotros revoloteamos fácilmente entre las apariencias e impresiones...". Op. Cit., pág. 9.

(12) Katherine Mansfield "padecerá", desde 1909 de gonorrea crónica y desde 1918 de tuberculosis. Es sin duda a esta última enfermedad a la que se refiere Woolf.

(13) "Entre la centena de cuentos que Katherine Mansfield escribió a lo largo de 1909 y 1922, muchos burlan las concepciones tradicionales. Adolecen de las tres reglas matemáticas definidas como planeamiento, desarrollo y desenlace."(la cursiva es mía) Espejo, Beatriz. Op. Cit., pág.4.

(14) Debo la metáfora a Alan Pauls, aunque en sus reflexiones éste la emplea para impugnar la lectura tradicional del diario íntimo.

(15) No es el objetivo de estas reflexiones justificar a partir de hechos biográficos las posturas de la crítica pero sí relativizar sus afirmaciones ligándolas a ciertos rasgos y límites de la lectura. En tal sentido, dado que las apreciaciones de Murry quedan, a partir de sus propias palabras, ligadas a su relación con Katherine Mansfield, no podemos dejar de mencionar aquí que la autora conoció la obra del autor ruso a través de las traducciones de Floryan Sobienowsky, un intelectual polaco con el que habría mantenido una relación amorosa anterior a su casamiento con Murry. Desde aquí, su indignación frente a los críticos que parecen creer que ella "había aprendido de él su arte", cobra un sentido diferente, ya que lo que parece estar en juego es su propia intervención en la obra, puesta en cuestión, al parecer, por la influencia no de Chéjov, sino de Sobienowsky.

(16) Katherine Mansfield Beauchamp nace en Wellington, Nueva Zelanda, el 14 de octubre de 1888. Cursará sus estudios secundarios en Inglaterra y decidirá volver luego a continuar sus estudios, primero de música y luego de literatura. Tras una breve estancia en Alemania, se establecerá en ese país hasta que, por razones climáticas relacionadas con su enfermedad, deba radicarse en Francia.

(19) Tal afirmación supondría que el juicio antecede al acto subjetivo. Pensado desde el psicoanálisis, el acto, la escritura como creación subjetiva, no supone al juicio como la lógica que determina su cualidad.

(20) Digo "fatalmente" porque considero que las precedentes reflexiones no alcanzan la profundidad que merece el término utilizado y al que volveremos en el curso de este recorrido. En tal sentido, Nora Catelli dirá que "Intimidad" está en relación con el verbo "intimar", que reconoce tres acepciones: 1) exigir el cumplimiento de algo; 2) introducirse un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa; 3) introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad. (...) En la raíz de cualquiera de las acepciones de "intimar" está el sustantivo latino timor (temor). (...) La noción de lo subjetivo está marcada por la incorporación o la interiorización del temor. Op. cit.

(21) Rosenberg- Samoïlovich, Op. Cit., pág. 15/16/17.

(22) Mansfield, Katherine, Op. Cit., pág 19.

(23) Cabe destacar que pese a lo acotado del corpus de crítica que se maneja aquí, esto no atenta contra la validez de la hipótesis que se desarrollará, puesto que el hecho de que estas lecturas estén destinadas a lectores de la autora, ya que preceden sus escritos, no hace más que volver más interesante una búsqueda orientada a desentrañar un sentido que parece ir en contra de las intenciones del texto.

(24) Destacado en el original.

(25) Exceptúa Juliana de Norwich de esta apreciación, ya que esta anacoreta, desde una postura notablemente adelantada para su época, parece haber intuido la imposibilidad de la escisión, y opta por erradicar el "mal" de su concepción teológica.

(26) Rosenberg- Samoilovich, Op. Cit.,pág. 14/15.

(27) Ibidem, pág. 14. Los poemas que mostrarían el abandono son: "Et après", "El anillo" y "El nuevo marido".

(28) Lógicamente me refiero a "Frau Brechenmacher asiste a una boda". Op. Cit.

(29) Las palabras son de Beatriz Espejo.

(30) La misma lógica volverá con el episodio de la "broma" que le hace Herr Brechenmacher a la novia, que todos, salvo Frau Brechenmacher, festejan.

(31) Sabremos hacia el final que en los comienzos de su matrimonio había intentado hacerlo. La vulgaridad de la frase que Herr Brechenmacher pronuncia nos permite imaginar el episodio de la primera noche que pasaron juntos "Qué golpe me diste en la oreja...pero te enseñé pronto."

(32) Pauls, Alan, Op. Cit .pág. 106.