



Katherine Mansfield: “La historia de un hombre casado”

Hernán Alberto Díez

Resumen: Este trabajo permite una lectura que se ajusta al cuento de Mansfield y al mismo tiempo a su obra. El texto, más ensayístico que monográfico, se divide en cinco apartados:

I. El primero de ellos, “**Katherine Mansfield: Una mirada tremendamente sensible**”, es una presentación del cuento (del contexto en que ese cuento fue escrito y publicado) sesgada por una valoración de la autora.

II. En la segunda parte, nos proponemos pensar un posible principio constructivo [1] del cuento de Katherine Mansfield para trazar sobre el texto el contorno de un espacio de lectura. El principio constructivo nos permitirá definir al texto como integridad dinámica, como unidad, y consideraremos a esa unidad como un marco referencial de este trabajo. Así es que intentaremos dialogar con algunas de las ideas expuestas por Tinianov en *La noción de construcción* (1923).

III. En la tercera parte, hemos intentado presentar al personaje, a sus circunstancias, circunscribiéndolo a los mundos posibles que se despliegan en la obra de Mansfield.

IV. Es esta la parte que podría llamarse propiamente de análisis del cuento. Dentro del gran espacio de lectura que hemos delimitado en la segunda parte, intentaremos orientar una lectura del cuento. Esto es *hacer hablar al texto* dentro de determinados límites. Para ello, nos valdremos de un texto de Ricardo Piglia: “Dos tesis sobre el cuento”.

V. En este apartado, nos proponemos establecer una ligazón desde la autora, desde ciertos aspectos de su problematización de la creación literaria, hasta el personaje del cuento. Se trata de una recuperación de lo planteado en la primera parte, a la luz de todo el desarrollo del trabajo y de algunos conceptos que Jean-Paul Sartre plantea en *¿Qué es la literatura?*

Palabras clave: Katherine Mansfield, crítica literaria, análisis literario

A Kezia

I. Katherine Mansfield: Una mirada tremendamente sensible

Este cuento fue publicado poco tiempo después de la muerte de Mansfield en *El nido de la paloma y otros cuentos* (1923). La edición de aquel libro estuvo a cargo del crítico inglés John Middleton Murry, con quien Mansfield finalmente se había casado en 1918. Murry fue cuestionado por ese trabajo debido a que seleccionó textos inacabados y otros que probablemente Mansfield hubiera preferido corregir o no publicar. Un caso similar al que se nos plantea con Max Brod en relación a Kafka [2]. Sin embargo, Mansfield había previsto la publicación de ese volumen, aunque no llegó a terminar todos los cuentos [3]. Según el prólogo de Murry a *El nido de la paloma y otros cuentos* [4], “La historia de un hombre casado” debió escribirse entre octubre de 1921 y enero de 1922.

En octubre de 1921, Mansfield escribe en su diario: “Me pregunto por qué debe ser tan difícil ser humilde. No creo ser una buena escritora; me doy cuenta de mis fallas mejor que cualquier otra persona. Sé exactamente dónde fallo. Y sin embargo, cuando he terminado una historia y he empezado otra, me sorprende a mí misma *componiendo* mis plumas. Es desalentador. Parece haber algún orgullo malo en mi corazón; una raíz que saca un grueso vástago a la menor provocación... Esto interfiere mucho con mi obra. No se puede ser calmo, claro, bueno como se debe, mientras eso dura. Miro las montañas, trato de orar y pienso en algo *inteligente*. Es una especie de excitación interior, que no debería ser. Cálmate. Despéjate [5]. Todo lo que escriba en este estado de ánimo no será bueno; estará cargado de *sedimento*. Si estuviese bien, saldría sola y me sentaría bajo un árbol. Se debe aprender, se debe practicar *olvidarse* de uno mismo. (...)” En adelante, ésta será su mayor preocupación. Había que deshacerse de ese *sedimento* para poder escribir. Deseaba *purificarse*.

En 1917 Mansfield había contraído tuberculosis. Si bien al principio recibió los tratamientos habituales de la medicina tradicional, estaba lejos de creer que su cuerpo fuera una pura materialidad: “(...) Me parece infantil y ridículo suponer que uno puede ser curado como una vaca, *si no se es una vaca*. (...)”, escribe en su diario el 10 de octubre de 1922. Ella atribuía su dolencia al corazón: temía un ataque cardíaco. Pero no por desconocer el diagnóstico de los médicos o por negar deliberadamente su enfermedad. Viaja a Fontainebleau con la esperanza de hallar un tratamiento holístico que la librara del *sedimento* que sentía en su cuerpo, en su mente, en su alma. A fines de 1922 tomó la decisión de no volver a escribir hasta sentirse *purificada*.

Una de las ediciones de su *Diario* está prologada por Virginia Woolf [6]. El título de ese prólogo es: “Una mente tremendamente sensible”. La *sensibilidad* (tremenda e implacable) que Virginia Woolf advierte en Mansfield se ensaya en su diario. Una *sensibilidad* que tal vez se remonta a la mítica *hermana de Shakespeare* y posteriormente a novelistas como Jean Austen y las hermanas Brönte. Es un diario escrito por

alguien que ha comprendido que una parte importante de su trabajo como escritora consiste en forjar esa *sensibilidad*. Una comprensión que comparte con el escritor de “La historia de un hombre casado”.

II

En el cuento distinguimos un grupo de factores subordinados y un grupo de factores subordinantes. El primero de ellos se ubica dentro de lo que podríamos llamar una *esfera realista*; el segundo, dentro de una *esfera impresionista*.

Mientras que en la literatura realista se destaca *qué* se narra, en el texto de Mansfield importa *cómo* se narran esos hechos. Se trata, en cierto sentido, de una literatura que enfatiza su propia condición de obra de arte. El *qué* se narra está subordinado al *cómo* se narra. Jakobson ha señalado que la preocupación por el *cómo* es un rasgo inherente a la literatura. Desde esa posición, se podrá objetar que en la literatura realista, en tanto obra de arte verbal, también prevalece ese *cómo*. Efectivamente, la objeción es válida. Pero la distinción que proponemos quizá sea menos ambiciosa, porque solo nos referimos a ese *cómo* con respecto al *qué*, al referente.

En el Realismo, el *cómo* se identifica con el *qué* y es en esa identificación que estriba el verosímil realista. Los términos que participan de esa identificación no se manifiestan distintamente en la unidad de efecto que promueven: *un efecto realista*. Identificación que se manifiesta en el nivel de la historia que se nos narra.

En los cuentos de Mansfield, el *cómo* y el *qué* se hallan en tensión poética. Esa tensión poética se manifiesta en la prosa. Aquí, el verosímil es diferente porque la identificación entre el *cómo* y el *qué* es de otra índole. La relación de semejanza y reciprocidad entre los términos de esta identificación es lo que suscita su carácter creativo y dinámico. Esa identificación es poética porque entre el *cómo* y el *qué* existe un signo de semejanza, no de igualdad, como ocurre en el Realismo del siglo XIX. André Gide ha expresado estas ideas de un modo más cabal: “Que la importancia esté en tu mirada, no en la cosa contemplada.”; “Natanael, la desdicha de cada uno proviene de que es siempre cada uno quien mira y subordina a sí mismo lo que ve. No es por nosotros, sino por ella [por la mirada], por lo que cada cosa es importante. Que tu ojo sea la cosa mirada.” [7] En el cuento de Mansfield nada escapa al “ojo” del narrador, del personaje. En el cuento leemos “las pinceladas verdes que imprime el que camina sobre el césped tierno”, para emplear las palabras del narrador. Esa mirada es un factor subordinante y constructivo del relato, un factor desautomatizante con relación a la esfera realista.

Aquello que se nos narra en el cuento está subordinado a la mirada del narrador y esta acción es concomitante con el modo en que se organiza esa narración. El relato se divide en ocho partes. Cada una de ellas está numerada y comprenden en su conjunto una serie ordenada. En este sentido, pareciera que se sigue el modelo tradicional de la narrativa realista del siglo XIX. Sin embargo, la progresión lógica de esta serie es inversa al curso de la ficción, que avanza *hacia* el pasado. El curso de la ficción subordina y deforma a la serie ordenada de un modo específico: invierte su orden lógico. En este aspecto el contraste con el Realismo del siglo XIX es evidente. Pueden tomarse como ejemplos las novelas de Balzac o de Dickens. Novelas o relatos en los que la ficción suele avanzar *desde* el pasado.

El pasado tiene aquí un sentido diferente del que habitualmente le otorga el Realismo: no es una retrospectiva sobre la vida del personaje, cuyos hechos se concatenan sobre un eje diacrónico. Aquí el pasado del personaje se ha desplazado desde el eje diacrónico de la retrospectión, hasta el eje sincrónico de la introspección.

III

El personaje de nuestro cuento es un escritor. La figura del artista, del intelectual, del hombre de letras, ha sido tratada por Mansfield en otros cuentos. Con frecuencia, los personajes que representan esa figura son seres cuyas cualidades “excepcionales”, “extraordinarias” se invalidan al ser contrastadas con su entorno humano inmediato. Para estos personajes (a veces frívolos, vanidosos, histriónicos) el otro suele ser o un agradecido o alguien desdeñable. El escritor de “La vida de ‘Ma’ Parker” [8] es uno de estos personajes. En “El día de Reginald Peacock” [9], cuento menos emotivo y más mordaz que el anterior, hallamos a un cantante *sublime* cuya caracterización tiene rasgos paródicos. Se trata de personajes que no están dispuestos a lidiar con los quehaceres más elementales de su vida diaria, quehaceres que le endilgan a otros (a mujeres en los ejemplos citados). Encarnan (de un modo afín a su época y aún a la nuestra) la figura del poeta (del artista, del *genio*) heredada del romanticismo. Pero los artistas que encontramos en los relatos de Mansfield no siempre están momificados en sus cenáculos, sino a la intemperie y expuestos a los rigores de la vida. Un

ejemplo especial de este tipo puede ser Ada Moss, la aspirante a actriz (en realidad ella es una cantante..., una contralto) de “Retratos” [10]. El caso particular del personaje que nos ocupa se aparta de los que acabamos de reseñar rápidamente. No es, como Ada Moss, un personaje totalmente vulnerado por sus circunstancias, que apenas si logra interponer su fantasía entre ella y el mundo, para que de ese modo su existencia le resulte más soportable [11]; el escritor de “La historia de un hombre casado” se subleva ante sus circunstancias, piensa críticamente su situación y, en consecuencia, a sí mismo, se esfuerza por acrecentar su conciencia; todo lo cual puede ser entendido como factores que necesariamente contribuyen a un cambio efectivo de sus circunstancias. Tampoco es un personaje autocomplaciente y pacato, como el escritor de “La vida de `Ma Parker”, ni un histriónico y frívolo hedonista como Reginald Peacock. En las historias que transitan estos cuatro personajes que hemos elegido, podemos leer determinadas condiciones de producción del arte, modos de concebir el trabajo artístico y de considerar una obra (en su doble condición: ya como un fin en sí mismo, ya como un bien de intercambio en una sociedad que consume arte). Pero, sobre todo, podemos observar cuál es el “vínculo del arte con la vida” que se nos plantea en esos textos. “El caballero de las letras” de “La vida de `Ma Parker” considera a la “Vida” como un “subproducto” del arte; en una carta escrita por una admiradora, Reginald Peacock lee lo siguiente: “¿Está enseñando al mundo la manera de liberarse de la vida!”. En el caso de Ana Moss y del escritor de “La historia de un hombre casado”, el arte está integrado a una praxis vital. A propósito del “vínculo entre el arte y la vida” del que nos hemos valido, Tinianov hace un comentario muy oportuno al respecto en “La noción de construcción”. Se pregunta: “¿Se puede hablar del `arte y la vida` cuando el arte es también `la vida`?”, y luego: “¿Es posible exigir del arte un carácter utilitario si no exigimos lo mismo de la `vida`?” El señor Reginald Peacock y el “caballero de las letras” (“La vida de `Ma Parker”) exigen del arte, de la vida, un carácter utilitario (observemos, de paso, que son personas satisfechas y exitosas). En cambio, para el escritor de nuestro cuento, el arte, la vida, tiene un valor en sí mismo. Ana Moss merecería una extensa consideración aparte, pues su derrotero es el trágico testimonio que denuncia el modo en que una sociedad infame corrompe, a fuerza de hambre y marginalidad, a quienes piensan que el arte puede ser una forma de vida (“forma” en los términos propuestos por Eijzenbaum: “como principio organizador”).

IV

En “Dos tesis sobre el cuento”, Piglia sostiene que “un cuento siempre cuenta dos historias.” En el cuento clásico (por ejemplo: Poe) la historia 2 se encuentra cifrada en la historia 1. De manera que la historia 2 permanece oculta hasta el final, cuando irrumpe sorpresivamente en el nivel de la historia 1. En el cuento moderno, en cambio, la historia 2 corresponde al orden de “lo no dicho, lo sobreentendido, la alusión” y se encuentra en tensión poética con la historia 1. “Se cuentan dos historias como si fueran una”, sintetiza Piglia.

Sin embargo, las asimetrías entre lo que él considera “clásico” y “moderno” no son tales. El margen de lectura que se abre en Poe parece tener menos que ver con el “ocultamiento”, con sostener una historia “secreta” hasta un final *efectista*, que con lo ambiguo, lo no dicho y sobreentendido. El trabajo de lectura no nos conduce a descifrar la trama secreta del cuento, como si se tratara de descifrar lo real en los intersticios de lo aparente. Apariencia y realidad son efectos de sentido, variaciones sobre lo ambiguo que el lector intuye en el texto. Lo aparente y lo real son efectos que se crean en el orden de lo sucesivo y contingente del relato; son distinciones necesariamente provisionales ante lo incognoscible del mundo que se nos narra; son el efecto de la creación de ficciones heurísticas a las que nos vemos impelidos en todo mundo posible. La relectura amplifica la intuición de lo ambiguo del texto, porque ya no está sojuzgado a lo sucesivo y contingente. Por obra de esa ampliación penetramos en *lo no dicho*, captamos lo que Barthes llama la *pluralidad* de sentidos del texto. La *primera lectura*, más prosaica, acaso pueda pensarse como uno de los momentos de la relectura. Pero aun esto parece discutible desde la perspectiva de Barthes, pues el concepto de relectura agota la medida de lo que podríamos llamar *prosaico* y *poético* para referirnos a modos de leer. Leer es releer, siempre. La relectura, sugiere Barthes, debe emprenderse inmediatamente después de la *primera lectura*, pues así obtenemos “como bajo el efecto de una droga (la del recommienzo, la de la diferencia), no el texto `verdadero`, sino el texto plural: el mismo pero nuevo.” Schopenhauer [12] es más enfático. Afirma que todo libro importante debe leerse enseguida una vez más, lo cual no es ver lo mismo dos veces, sino ver lo mismo bajo otra luz. Borges concebía una situación ideal de escritura en la que lo escrito era una continuidad de lo leído. Claramente, se refería a lo releído. Es la relectura lo que hace del lector un coautor. Desde este punto de vista, los cuentos de Mansfield estarían dentro de la línea del cuento moderno que inaugura Poe. Una línea en la que efectivamente prevalece *lo no dicho* y sobreentendido. En este sentido, si bien se suele señalar la influencia de Chejov en la obra de Mansfield, la presencia de Henry James y de James Joyce no es menos perceptible.

“(…) Lo más increíble de los milagros es que acontezcan. A veces se juntan las nubes del cielo para figurar el extraño contorno de un ojo humano; a veces, en el fondo de un paisaje equívoco, un árbol asume la elaborada figura de un signo de interrogación. Yo mismo he visto estas cosas hace pocos días. Nelson [13] muere en el instante de la victoria; y un hombre llamado Williams da la casualidad de que asesina un día a otro llamado Williamson; ¡una especie de infanticidio! [14]

En suma, la vida posee cierto elemento de coincidencia fantástica, que la gente acostumbrada a contar solo con lo prosaico nunca percibe. Como lo expresa muy bien la paradoja de Poe, la prudencia debiera contar siempre con lo imprevisto. (...) Gilbert Keith Chesterton, "La cruz azul", *El candor del padre Brown*.

La propuesta de Piglia puede ser entendida como un dispositivo de lectura, pero también como un juego de relaciones que nos permite *hacer hablar al texto*. Buscamos lo segundo sin caer en lo primero. Nos interesa captar, de un modo parcial (toda lectura lo es), lo que Barthes llama la *pluralidad* del texto literario.

Consideremos la siguiente posibilidad como un modo de abrir el juego de relaciones: *Intuimos que en "La historia de un hombre casado" se nos cuentan dos historias. Pero, si luego de haber leído el cuento se nos pide que especifiquemos cuáles son y en qué consisten esas dos historias, inevitablemente todo lo que digamos nos parecerá insuficiente, apócrifo. Para dar cuenta de esas historias tendremos que hablar de sus sucesos, puesto que sin ellos no hay historia. Primera cuestión: para probar la existencia de las dos historias necesariamente tenemos que dar cuenta de qué sucede en ellas. Pero si nos preguntamos qué sucede en las dos historias notamos que lo que debía suceder, aquello que nos parece imprescindible, ya ha sucedido. Situados dentro del universo imaginario que propone el texto, nunca estamos frente al acontecer inmediato de esos sucesos, sino ante lo que se nos dice con respecto a ellos. Segunda cuestión: preguntarnos qué ha sucedido es preguntarnos qué dice el personaje, el narrador, acerca de esos sucesos.*

Como ya hemos dicho, no trataremos de verificar la efectividad de un *dispositivo de lectura*. No explicaremos el texto a partir de los elementos rudimentarios de una *primera lectura*, para llegar *paso a paso* al texto "verdadero". Nuestro propósito es abrir un juego de relaciones, una vía que nos permita *hacer hablar al texto*. Así es que, dispuestos a jugar (tan seriamente como lo hacen los chicos), delimitaremos a grandes rasgos las dos historias y analizaremos el modo en que se articulan: cómo es que se nos cuentan *como si fueran una sola historia*.

Se nos dice, reiteradas veces, que un suceso ha generado un cambio en la vida del personaje. La primera alusión que tenemos a ese suceso es la siguiente: "(...) Hubo una época -la época anterior- (...)" Esta alusión nos permite hacer tres distinciones importantes: 1) Se alude a un suceso concreto: ¿"anterior" a qué?, 2) Se destaca la trascendencia que ese suceso ha tenido en la vida del personaje: el suceso marca el final de una época anterior y el comienzo de una nueva, 3) "la época anterior" es anterior con respecto al presente de la narración, una época anterior con respecto a *esta*, a la época actual. En esta clase alusiones se nos dice que *algo* ha sucedido, pero precisamente por tratarse de una alusión no se nos dice qué sucedió. Haremos un repaso de esas alusiones (damos por descontada la primera que citamos más arriba) según el orden en que aparecen en el texto: "(...) Nunca se ha visto una pareja que se avenga tan a bien. Hasta el otoño último. (...)", "(...) Pero si quisiera explicar lo que sucedió, tendría que retroceder muy atrás, muy atrás. (...)", "(...) ¿Para qué -si solo se trata de decir lo que ocurrió el otoño último- tuve que recorrer tanto camino hacia el Pasado? (...)". En esta serie de alusiones, solo percibimos lo sucedido en su relación con el relato de los cambios que ha suscitado en la vida del personaje, en relación con el relato de sus circunstancias. Notemos que esto se produce a pesar de cierto distanciamiento (en el sentido que Brecht le da a ese término), de cierta distancia crítica que el narrador asume de manera constante con respecto a sus circunstancias.

La serie de alusiones que hemos propuesto (a la cual podrían agregarse otras alusiones más sutiles) no es una serie de repeticiones. Cada alusión evoca las anteriores e intensifica el vínculo poético entre el *cómo* y el *qué* se nos dice. La serie describe un crescendo intensificativo del vínculo poético.

El referente de estas alusiones es un mismo suceso que, percibido en su relación con el relato de las circunstancias del personaje, marca el quiebre de una historia, la divide en dos épocas: una anterior y otra posterior, actual. Los sucesos que pueden circunscribirse a estas dos épocas de la historia son periféricos con respecto al suceso que divide la historia. A partir de un ejemplo, intentaremos precisar a qué llamamos sucesos periféricos y suceso central de la historia.

"(...) La puerta se abre... Mi esposa. Dice:

-Me voy a la cama.

Yo la miré vagamente y, con vaguedad, repetí:

-Te vas a la cama.

-Sí. -Brevísima pausa-. Haz el favor de no olvidarte de cerrar la llave del gas en el vestíbulo.

Hubo una época -la época anterior- en que esa manía -ahora se ha convertido en hábito, porque antes no lo era- nos dio ocasión para las bromas y las risas más tiernas entre mi esposa y yo.

Empezó cuando me venía con preguntas y yo estaba tan ocupado en mis cosas que ni la oía. Al volver en mí, la encontraba moviendo la cabeza y riéndose a más no poder.

-No has oído una palabra de lo que te dije.

-No. ¿Qué decías?

¿Por qué le parecía tan gracioso y tan original? Sí que le parecía; estaba positivamente encantada. ¡Ay, querido, si es una manera de ser tan tuya! ¡Es tan... tan...! y yo sabía que me amaba por mi distracción. Ya sabía que ella estaba aguardando ansiosamente el momento de ir a molestarme y yo -como suele hacerlo uno a veces- le llevaba la corriente. Contaba con la garantía de que todas las noches, a las 10.30 p. m. me dejaba en paz. ¿Pero ahora? Quién sabe por qué, me parecía una crueldad, una brutalidad, dejar de hacer mi parte en aquella comedia. Era mucho más sencillo seguir representando. ¿Qué será lo que espera esta noche, precisamente? ¿Con qué objeto quiere prolongar la incómoda situación? ¿Por qué no se va? ¡Vaya! Ahora se va. No, con la mano en la perilla de la puerta, se vuelve morosamente para preguntarte con una voz singular, breve y desolada:

-¿No tienes frío?

¡Ah, no es justo para los demás llegar a esos extremos de patetismo! Fue un gesto detestable. Yo me estremecí de disgusto antes de poder contestar con un `¡No!´ muy lento, mientras los dedos de mi mano izquierda jugueteaban con las hojas de uno de los libros de consulta. (...)

Los sucesos circunstanciales a los que se hace referencia en el ejemplo están inscriptos en una dimensión temporal, en el *antes* y el *ahora*, en la *época anterior* y en la *época actual*. Decimos que esos sucesos son periféricos con relación a un suceso central que marca la ruptura, divide las épocas. Pero ese suceso, que podríamos pensar que ha sido el nacimiento del hijo, corresponde al nivel indicial del cuento.

Para proseguir con nuestro trabajo, consideremos dos nociones fundamentales: “entonación” y “tono”. Consignamos la noción de “entonación” a “El discurso en la vida y el discurso en la poesía” (1926), de Voloshinov, y la noción de “tono” a “El grado cero de la escritura” (1953), de Barthes.

En la vida diaria, la “entonación” relaciona el aspecto verbal del discurso con el contexto extraverbal, vincula *lo dicho* con *lo no dicho* y sobreentendido. Es por medio de la “entonación” que el discurso expresa una evaluación social sobreentendida. Pero ¿qué pasa con esa “entonación” en el discurso poético? La “entonación”, que podríamos ubicarla sin problemas dentro de los géneros primarios (Bajtín), en los géneros secundarios, en el discurso poético, puede pensarse como lo que Barthes llama “tono”. El “tono” es la identidad formal del escritor que se establece por fuera de las convenciones gramaticales y estilísticas. Identidad que liga *su* palabra con la palabra del otro (volvemos a Bajtín). A través del “tono” el escritor se compromete con una sociedad. El “tono” de una obra de arte verbal liga a ésta con el contexto social en el que se crea.

Entonces, la afirmación: “el suceso central ha sido el nacimiento del hijo” proviene más que de nuestro conocimiento de mundo, de la resonancia que ese conocimiento encuentra en el texto. Es producto de una empatía entre una “entonación” y un “tono”. Pero ese proceso de identificación no consiste en la asimilación de un término por el otro: ni el texto es portador de un contenido que vuelca en el lector, ni el lector se inclina sobre el texto para verter en él su saber. La empatía entre estos términos es un proceso de identificación creativo.

Veamos cómo se produce esa empatía a partir de dos ejemplos tomados de la escena inicial del cuento:

a. “(...) Mi esposa, con el hijo pequeño en el regazo, se halla en una silla baja, junto al fuego (...)”

¿Qué diferencia de tono hallamos entre el ejemplo dado y la oración que proponemos a continuación?

Mi esposa, con el perro en el regazo, se halla en una silla baja, junto al fuego.

Evidentemente, el tono empleado es el mismo. Ese tono implica una evaluación del hijo. Una evaluación que, dentro de nuestro conocimiento de mundo, se remite a cierto tipo de entonación.

b. “(...) Pero el niño tibio, el niño quieto, el niño adormilado que aprieta contra su pecho, ha conseguido que su madre se ponga a soñar despierta. (...)”

En este caso se refuerza el tono anterior. Por un lado, entre “hijo” y “niño” existe un matiz de diferencia enorme: en el último caso no existe vínculo filial. Sin embargo, la nota deletérea está en que anteriormente se había dicho “hijo”. Por otra parte, la repetición de “el niño” no hace más que intensificar el tono.

La adjetivación, que siempre implica una evaluación, también tiene una fuerte impronta sobre el tono. “tíbio”, “quieto” y “adormilado” no son precisamente atributos de la vitalidad del niño, sino todo lo contrario. No es un niño sosegado en la contención de su madre: es un niño fenecido en la mirada de su padre.

Si en el primer ejemplo la evaluación del tono tiende a la deshumanización del hijo, qué decir del segundo...

Pero para que exista una empatía entre tono y entonación tendríamos que considerar otra cualidad del tono. El discurso del narrador es un diálogo consigo mismo. En el discurrir del cuento éste se narra a sí mismo sus experiencias. En este sentido, el tono es poético. Este rasgo potencia la empatía con la entonación, actúa como un catalizador.

Los ejemplos que hemos tomado no son los más contundentes. Hay muchos otros y se presentan en los momentos más oportunos: Mansfield se ha cuidado de trabajar detalladamente ese aspecto del cuento. Pero lo que nos interesa señalar en esta clase de ejemplos es que ellos funcionan como indicios propiamente dichos del suceso central y lo hacen de un modo particular: el tono de este tipo de ejemplos es portador de una evaluación que nos remite a una esfera de sentido. Esa esfera de sentido resulta de una empatía entre “tono” y “entonación”. Es en el contexto de esa esfera de sentido que podemos conjeturar que el suceso central ha sido el nacimiento del hijo.

Si nos atenemos al nivel de las funciones, tal como lo entiende Barthes en “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966), vemos que en el cuento domina una funcionalidad del ser y que los indicios, en tanto funciones integradoras, estructuran el cuento.

En la tensión que existe entre *lo dicho* y *lo no dicho*, el cuento explora su propia pluralidad junto al lector y lo hace al mismo tiempo que se sitúa en la fragua de los totalitarismos de la época. Quizá ese sea uno de los motivos por los que la literatura de Mansfield nos resulta *re-escribible* (en el sentido que Barthes le da al término). Quizá ese totalitarismo también se ha *re-escrito*.

Retomemos el ejemplo anterior (“La puerta se abre...”). En el texto encontramos dos alusiones directas a la representación teatral, a la vida como una representación. *La máscara del hombre casado* (en el ejemplo), así como *la máscara de su padre* -posteriormente, en la historia 2: “(...) Creí absolutamente todo cuanto me sucedió aquella noche, al día siguiente, durante el entierro, cuando vi a mi padre vestido para su representación, con sombrero de copa y demás accesorios. (...)”- tiene una doble función: oculta y revela la identidad simultáneamente. El procedimiento, acorde con el tono del cuento, vincula *lo dicho* con *lo no dicho* y sobreentendido. A su vez, la máscara representa una condición básica de la ficcionalización, aquello que Iser llama “la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente”. Más adelante veremos que este aspecto tiene otras implicancias en el cuento.

Antes, el escritor podía representar la comedia de la vida burguesa, hacer de *hombre casado* y, luego de la interrupción, a partir de las 10.30 p. m., *quitarse la máscara*, continuar con su trabajo. “¿Pero ahora?” Ahora ya no cuenta con ese tiempo... Ahora, el escritor debe representar la comedia continuamente: *la máscara se ha fijado*. He aquí el conflicto que el personaje enfrenta ya no con el hijo, ni con la mujer, ni con la comedia burguesa que representa la familia, sino con él mismo. Es a pesar de sí mismo que dejar de representar la comedia le parece una “crueldad”, una “brutalidad”. Hay conflicto porque no hay *hombre de letras* por un lado y *hombre casado* por el otro. No hay conflicto porque haya dos, sino porque hay uno. Veamos: en el segundo párrafo de la segunda parte, cuando se produce uno de los cambios de registro lingüístico del cuento, se instala el problema de la dualidad de la personalidad. Hay aquí una alusión (por lo menos, una alusión) a *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson. De hecho, todo el cuento podría ser leído a la luz de la novela de Stevenson. Pero solo queremos señalar algo mínimo con relación a esa posible línea de lectura: en la novela de Stevenson hay conflicto precisamente porque hay dos seres: Dr. Jekyll y Mr. Hyde. En el cuento de Mansfield hay conflicto no porque haya dos (*hombre de letras* y *hombre casado*), sino porque hay uno.

“(...) Pero si quisiera explicar lo que sucedió, tendría que retroceder muy atrás, muy atrás. (...)” A partir de este momento, se nos cuenta otra historia. Una historia en la que “(...) Las partes oscuras, las grandes lagunas, son mucho más numerosas que los recuerdos nítidos. (...)”. Esto implica una actitud del narrador ante su historia personal, la que nos narra, y al mismo tiempo es la actitud de un hombre ante la Historia. El discurso histórico con el que la literatura realista del siglo XIX pretendió legitimarse a sí misma, aquí está desprestigiado. La Historia y sus sucesos no están *dados*, tienen que crearse. Es esa la actitud del narrador ante su historia. La ficcionalización, dice Iser, “empieza donde el conocimiento termina”; puede empezar, por ejemplo, con las “partes oscuras”, con “lagunas”. ¿Qué haría Borges ante “las partes oscuras”? Suele

conjeturar, inventar, mentir. ¿Qué hace Mansfield? Apela a *lo no dicho*, a lo sobreentendido. En ambos casos, los límites entre *realidad histórica y ficción literaria* son inexistentes.

Como en la historia 1, aquí lo que debía suceder ya ha sucedido. El recorrido que sigue la narración a través de la evocación de la niñez del personaje podría leerse como un itinerario iniciático. Itinerario que concluye en un suceso central (junto con el cuento) cuando el niño llega a ser un iniciado. Para realizar esa posible lectura tenemos que tener en cuenta que el personaje que nos dijo que "...tendría que retroceder muy atrás, muy atrás..." es y no es ese niño que realiza el itinerario. Desde la hipotética perspectiva del niño, no puede ser un itinerario iniciático, porque el chico no sigue la preceptiva de una ascesis. No hay en él un solo acto volitivo y consciente que lo conduzca hacia su iniciación, que al fin logra sin proponérselo: "(...) No fue un acto consciente el mío al volverle la espalda al género humano; no lo conocía (...)". Tampoco existe, al menos no explícitamente, la figura del guía que convencionalmente acompaña a su discípulo. Pero el recorrido que realiza ese niño nos es narrado desde el punto de vista del narrador como un itinerario iniciático. Al hacerlo, ese narrador / personaje actúa como si fuera un guía del niño. No en un sentido literal, sino en el sentido de que organiza las experiencias del niño (que en última instancia son sus propias experiencias). Nuevamente, no tenemos dos, sino uno. Un evidente correlato de este aspecto es el narrador en primera persona. No hay maestro por un lado y discípulo por otro, adulto y niño. Aún más, el personaje es padre y es hijo. Y eso ya es demasiado. Sartre decía que hay que dejar de quejarse de los padres, porque lo que está podrido es el vínculo que une a un padre con un hijo [15]. No parece verosímil que nuestro personaje pueda sonreír ante estas palabras como ante una taza de café. Menos aún que pueda sonreír ante su esposa... De hecho, la fustiga con dureza.

El personaje, dijimos, se narra a sí mismo sus experiencias del mismo modo en que lo hacemos nosotros en la vida. Un modo enigmático por cierto: *somos el río y somos aquel griego que se mira en el río* (Borges, "Son los ríos"); decir "yo" es decir "nada". No existimos en el tiempo: somos tiempo: "(...) ¿Qué soy yo, en verdad -este ser sentado ante el escritorio-, sino mi propio pasado? (...)". Porque, ¿qué es "mi propio pasado" sino un fárrago de "grandes lagunas"?

Ahora bien, el niño se inicia *en su propio mundo*, deja de ser "un proscrito", es "aceptado". Por lo tanto, existe en dos mundos: uno es prosaico, el otro es poético; el primero representa *lo muerto*; el segundo, *lo vivo*. Ambos pueden reconocerse en el cuento y diremos, de manera provisional, que *actúan como grandes vías de comunicación entre las dos historias*. Marcaremos en el texto algunas zonas en las que se puede reconocer estos mundos.

1. Los espacios del mundo prosaico en la historia 2:

1.a.

Tenemos tres referencias al lugar que ocupa el personaje en la farmacia de su padre: "(...) Apelonado sobre un gran cajón redondo que contenía esponjas, miraba yo a mi padre fijamente (...)"; "(...) Fui a sentarme en el rincón de costumbre para mirar a mi padre que mezclaba algo (...)"; "(...) Seguí apelonado en mi rincón, sobre la caja de esponjas (...)".

1.b.

"(...) Tengo la idea de que la mayor parte de mi infancia la pasé como una planta en su maceta, encima de algún armario (...)". Ahora bien, ¿qué se preguntaba "incesantemente" el personaje en aquellas circunstancias?: "¿Qué sucedía entre las sombras?" La pregunta implica la intuición del otro mundo. En lo incierto, en "las partes oscuras", en "las grandes lagunas" es posible que la vida tenga algún sentido. La noche, en un plano simbólico, opera el pasaje entre un mundo y otro (entre el mundo prosaico y el poético, entre lo muerto y lo vivo), de ahí la importancia de la pregunta que se hace el personaje. En este sentido, no es accidental que todo lo que merece ser comentado en el cuento ocurrió una noche, así como tampoco es accidental que el suceso central de la historia 1 haya ocurrido en otoño, una estación que está en la medianía, entre la luz canicular y las sombras del estío.

¿Qué recuerda de la escuela? "El corredor tenebroso, donde colgábamos los sacos y los sobretodos". No solo ocupa ese lugar, sino que allí se escondía. Un maestro que lo descubrió le preguntó qué hacía allí, "oculto en la oscuridad". ¿Por qué ocultarse? ¿Por qué reproducir el encierro afuera de ese microcosmos que era su casa y la farmacia de su padre? Inmediatamente antes de aquel episodio de la escuela, al final de la cuarta parte, hallamos lo siguiente: "(...) `De modo que así es afuera', pensé. `¡Así es allá!' (...)". Se dijo el personaje, el niño, la vez que entró a la farmacia aquella mujer con la cara tumefacta, aquella mujer semejante a tantas otras que recurrían al boticario en busca de un "tónico"..., semejante a la mujer que *visitará* al boticario después de la muerte de su esposa.

1.c.

Hay otra referencia más al encierro y nuevamente se intuye el otro mundo. Esas intuiciones del personaje podrían leerse como prospecciones o anticipaciones.

“(…) Volví a mirar al pajarillo muerto... Y aquella fue la primera vez de que tenga memoria, en que canté... mejor dicho, en que oí cantar a una voz apagada e inmaterial dentro de una jaula, y esa voz era la mía.

1.d.

“(…) yo tenía trece años y me habían puesto a dormir en un estrecho cuartucho, en el descanso de la escalera (...) “ Nuevamente, está confinado a los espacios precarios,

mínimos, oscuros.

Todos estos espacios están configurados como una máscara que se proyecta sobre el mundo poético, vivo.

2. El espacio del mundo prosaico en la historia 1:

En la escena inicial del cuento se sitúa al personaje de manera definitiva en un espacio preciso: “(…) Estoy sentado frente al escritorio, que se halla atravesado en un rincón, de tal manera que quedo arrinconado entre el mueble y el ángulo de la pared (...)”. Como en la historia 2, ocupa un rincón. Como en la historia 2, la configuración de este espacio es una máscara sobre el mundo poético, sobre lo vivo. Incluso, se llega a personificar al mundo poético. Cuando su mujer se va a dormir, “(…) la habitación tiene otro aspecto. Descansa y se distiende como un viejo actor al término de la función. Lentamente se quita la grasa y la cera de los cosméticos, la expresión tensa y alerta de sus facciones desaparece y da lugar a una pesada flojedad bobalicona. Cada arruga que se ahonda, cada pliegue que cae, denota fatiga. El espejo parece diluirse y ya no refleja; la ceniza emblanquece; solo la luz mustia de mi lámpara sigue ardiendo... Todo cuando me rodea demuestra hacia mí una indiferencia cínica. ¿Tendría que sentirme halagado por eso? No. Mi ambiente y yo nos comprendemos (...). Aquello que parece prosaico, trivial e insignificante tiene visos de lo poético. Sin embargo, no se trata de *hallar el encanto de las pequeñas cosas*... Lejos de eso. Todo lo prosaico se constituye en una impostura de lo poético. Acaso no sea excesivo afirmar que Mansfield crea una tragedia contemporánea a partir de una nueva sensibilidad.

3. El mundo poético en la historia 1:

“(…) Afuera, llueve. Me gusta pensar en los vidrios fríos y mojados, al otro lado de la ventana, detrás de la cortina que me los oculta y, más allá, los arbustos negros en el jardín, con las hojas relucientes como el hierro pulido, bajo la lluvia y, más allá del cerco, el camino de reflejos acerados de los charcos y sus dos cunetas rumorosas, como arroyos, donde los faroles y las lámparas se reflejan semejantes a colas de pescados. Mientras estoy aquí, me encuentro allá (...)” Así comienza el segundo párrafo de la primera parte. El desdoblamiento de la personalidad está inscripto en la creación literaria. Las ficciones heurísticas, dice Iser, implican “la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente”. Concretamente: “Mientras estoy aquí, me encuentro allá”.

Croce observa que *imaginar* no es lo mismo que *fantasear*. La imaginación, según él, tiene que ver con la asociación más o menos libre de imágenes que no llegan a configurar un cosmos estable, por decirlo de algún modo; la fantasía, en cambio, también es una asociación de imágenes, pero ésta está sujeta a lo que podríamos llamar un principio constructivo, no es una *asociación libre*. En la fantasía las imágenes configuran un cosmos. Un mundo posible (y, por extensión, una obra de arte) solo podría ser obra de la fantasía y no de la imaginación. El ejemplo que tomamos en el párrafo anterior puede entenderse como el pasaje que existe entre la imaginación y la fantasía. No estamos ante un mundo posible, ante una obra creada. Asistimos a la creación de un mundo paralelo al mundo que nosotros (tratando de expresarnos con la mayor claridad posible) hemos llamado prosaico. Esto es, literalmente, la existencia simultánea de dos dimensiones espacio-temporales, de dos sistemas causales, etc. que mantienen entre sí un grado de autonomía y de complementariedad variable. En el cuento, está marcada esta distinción entre fantasear e imaginar: él, fantasea; ella, imagina. Al principio de la segunda parte hallamos otro ejemplo semejante al anterior, pero contrastado con la supuesta imaginación de su esposa. Ella, se dice, abraza “una engañosa alucinación” y no pasa de eso, no va más allá de la ventana de la cocina, del vidrio mojado y frío. La diferencia está en que él advierte el vidrio detrás de la cortina y el mundo detrás del vidrio.

4. El mundo poético en la historia 2:

Hacia el final de la séptima parte se devela la existencia de un mundo poético, vivo, y a su vez la existencia del personaje dentro de ese mundo: “(...) Todo estaba vivo, todo. Pero había algo más aún. Yo estaba tan vivo como todo lo demás y -solo así puedo expresarlo- habían caído las barreras. ¡Acababa de entrar en mi propio mundo! (...)”. La personificación del mundo poético que se instala en la historia 1 (tal como lo hemos referido en 2) está presente en el mundo poético develado en la historia 2: “(...) me volvía hacia mis hermanos silenciosos... (...)”. Esto sucede al mismo tiempo que le da la espalda al género humano. Lo vivo es el mundo poético, lo muerto (lo automatizado, lo convencional, lo prosaico) es el género humano.

Hemos intentado mostrar cómo es que estos dos mundos no son compartimentos aislados que *el texto pone en relación*. El mundo prosaico y el mundo poético no se excluyen mutuamente: se buscan, se atraen, se crean como la vida ante la muerte, como la luz ante la oscuridad. El *hombre de letras* coexiste con el *hombre casado* en un mismo ser, como coexisten en él la vida y la muerte, en un mismo mundo. Pero el *hombre de letras* está del lado de la vida; el *hombre casado*, del lado de la muerte. Un mundo provee la *forma*; el otro, el *fondo*. Sin embargo, *forma* y *fondo* son parte de una misma totalidad indivisible. No se cuentan dos historias como si fueran una, sino que se cuenta una historia como si fueran dos.

V

En la primera parte de *¿Qué es la literatura?*, “Presentación de los tiempos modernos”, Jean-Paul Sartre distingue dos modos de pensar al ser humano y su realidad. “Los que se atienen por encima de todo a la dignidad de la persona humana, a su libertad, a sus derechos imprescriptibles, se inclinan, lógicamente, a pensar según el espíritu de análisis, que concibe los individuos con independencia de sus condiciones reales de existencia, que les dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y cierra los ojos delante de la solidaridad. Los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que cerrando los ojos ante las personas, sólo es capaz de ver los grupos.” Para Sartre, la conciencia contemporánea está atravesada, “desgarrada”, por esa antinomia que no reconoce en el hombre “un centro de indeterminación irreductible”: su libertad. “(...) Nosotros nos negamos a dejarnos descuartizar entre la tesis y la antítesis. Concebimos sin dificultad que un hombre, aunque su situación esté totalmente condicionada, puede ser un centro de indeterminación irreductible. Ese sector imprevisible que se muestra así en el campo social es lo que llamamos libertad y la persona no es otra cosa que su libertad. Esta libertad no debe ser considerada un poder metafísico de la ‘naturaleza’ humana ni tampoco la licencia de hacer lo que se quiere, siempre nos quedaría algún refugio interior, hasta encadenados. No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la carga de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana. (...)”

En Mansfield se da una sensibilidad ante esa *conciencia desgarrada* [16] de la que nos habla Sartre y una especie de realismo que implica un desplazamiento desde el objeto hacia el sujeto. La convergencia de estos dos factores crea un problema de escritura que no solo atraviesa a Mansfield, sino también al escritor del cuento: “(...) ¿Por qué es tan difícil escribir sencillamente y no solo con sencillez, sino también *sotto voce*, si es que me comprenden? Así es como yo anhelo escribir. Sin efectos, sin ripios. Escribir la pura verdad, como solo un mentiroso puede decirla. (...)”. Es un problema de escritura y es algo más. *Romper las trabas* (Virginia Woolf), deshacerse del *sedimento* (Katherine Mansfield), es ser lo suficientemente sensible (esto es, transparente) ante ese centro de indeterminación humana. Es ser transparentes ante el devenir de nuestra muerte.

Notas

- [1] En la reseña y valoración del Formalismo Ruso que realiza Emil Volek en “Metaestructuralismo” (1985), se señala que el concepto de “forma” de los formalistas rusos es una superación de la dicotomía forma-fondo que dominó el pensamiento con relación al arte durante el siglo XIX. Volek cita a Eijenbaum al decir que el concepto de “forma” de los formalistas rusos “actúa como un principio organizador” de la obra. Es lo que Tinianov llamó “el principio constructivo” de la obra.

- [2] De la cuantiosa bibliografía que existe sobre esta controversia puede consultarse el prólogo de Juan Forn a: Kafka, Franz, *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada / Página 12, 2005.
- [3] El 27 de octubre de 1921 Mansfield registra en su diario una lista de cuentos que escribiría para su próximo libro. Algunas de esas historias estarían situadas en Nueva Zelanda y otras en Londres. “La historia de un hombre casado” no se encuentra en esa lista.
- [4] Mansfield, Katherine, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección “Debolsillo”, 2007.
- [5] “Apacíguete a ti mismo. Hazte a ti mismo transparente”, de acuerdo con la traducción de Francesc Parcerisas, en la edición de Sudamericana.
- [6] Aparentemente existe una edición española, pero se encuentra agotada. Hemos consultado ese prólogo en el sitio de internet: “La máquina del tiempo”.
- [7] Gide, André, *Los alimentos terrestres* (1897) y *Los nuevos alimentos* (1935), Buenos Aires, Losada, 1974.
- [8] *La fiesta en el jardín y otros cuentos* (1922).
- [9] *Felicidad y otros cuentos* (1920).
- [10] *Ídem*.
- [11] Actitud que por momentos nos recuerda a “Bailando en la oscuridad”, la película de Lars Von Trier.
- [12] Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Buenos Aires, 1998.
- [13] El almirante Horatio Nelson (1758-1805) murió en la batalla de Trafalgar el mismo día en que la flota inglesa vencía a la franco-española a la altura del cabo Trafalgar.
- [14] Chesterton alude al cuento “William Willson”, de Poe.
- [15] Sartre, Jean-Paul, *Las palabras (Les Temps Modernes)*, 1963), Buenos Aires, Losada / Página 12, 2003.
- [16] *El arte es una forma de vida, el hombre es sus circunstancias*. Entre la relativa indeterminación del sujeto que plantea la primera concepción, y el excesivo determinismo de la segunda, el personaje del cuento está *desgarrado*. Ver página 9 (tercer párrafo).

Bibliografía

Todas las referencias al cuento que aparecen en este trabajo han sido realizadas a partir del siguiente volumen: *Novelas y cuentos completos (Tomo II)*, Buenos Aires, Schapire, 1956. La traducción al castellano es de Francisco Gurza. Eventualmente, consultamos la traducción de Francesc Parcerisas: Mansfield, Katherine, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección “Debolsillo”, 2007.

Para facilitar la lectura del trabajo algunas referencias bibliográficas se han introducido en notas al pie y en el cuerpo del texto.

I. Bibliografía específica:

Barthes, Roland, “S/Z”, “El grado cero de la escritura”, *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Croce, Benedetto, *Breviario de estética* (1913), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

“Estructura del relato”, material de la cátedra de Teoría literaria a cargo de la profesora Isabel Vasallo, Instituto Superior de Profesorado Joaquín V. González, Departamento de Castellano, literatura y latín. El texto de base es: Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966).

Piglia, Ricardo, “Dos tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Tinianov, J., *La noción de construcción*, 1923.

Voloshinov, V., “El discurso en la vida y el discurso en la poesía”, *Zvezda*, 1926.

II. Bibliografía de consulta:

Anderson Imbert, Enrique, *Métodos de crítica literaria*, Barcelona, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.

Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1986.

Barthes, Roland, “De la obra al texto”, *Por dónde empezar*, Tusquets, Barcelona, 1974.

Crispino, Danilo Tenorio, “Reflexiones sobre el distanciamiento brechtiano”, *Revista colombiana de artes escénicas*, Vol. 1, N° 1, julio - diciembre de 2007.

D'Angelo, R.; Carbajal, E.; Marchilli, A., *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 1984.

Iser, Wolfgang, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, *Teorías de la ficción*,

Jakobson, Roman, “Lingüística y poética” (1960), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, (?).

Recopilador: A. Carrido Domínguez, Libros El Arco, s / f.

Mansfield, Katherine, *Diario*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.

Nietzsche, Friedrich, *La visión Dionisiaca del mundo*, 1870. Traducción de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial. Extraído de:

Rest, Jaime, *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1979.

Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* (1948), Buenos Aires, Losada, 1981.

Sontag, Susan, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996. Publicado en: *Esperando a Godot*, año IV, N° 17, Buenos Aires, marzo de 2008.

Sontag, Susan, “La literatura es la libertad”, Discurso de Susan Sontag al recibir el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes (Friedenspreis des Deutschen Buchhandels) en francfort. Publicado en: Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, 2003.

Tomalin, Claire, *Katherine Mansfield: Una vida secreta*, Barcelona, Circe, 1990.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Buenos Aires, Sur, 1980.

Volek, Émil, “Paradojas del formalismo ruso y de su herencia”, *Metaestructuralismo*, Barcelona, Ed. Fundamentos, 1985.

© *Hernán Alberto Diez* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**. www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**. www.biblioteca.org.ar/comentario

