sagardiana estudios feministas

Katherine Mansfield

La intensidad de lo breve

M.ª Irene Muñoz Serrulla



PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

KATHERINE MANSFIELD
La intensidad de lo breve

KATHERINE MANSFIELD
La intensidad de lo breve

M.ª Irene Muñoz Serrulla

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© M.ª Irene Muñoz Serrulla
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Patrimonio)
1.ª edición, 2026

Colección Sagardiana. Estudios Feministas, n.º 33
Directora de la colección: Ángela Cenarro Lagunas

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es https://puz.unizar.es

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Diseño de cubierta: Óscar Sanmartín

ISBN 979-13-7014-134-9
Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D. L.: Z 1662-2026

INTRODUCCIÓN
LA SOMBRA Y LA LUZ DE LO BREVE

La vida corta y la forma breve

Katherine Mansfield (1888-1923) vivió apenas treinta y cuatro años y, sin embargo, dejó una de las obras más precisas, punzantes y perdurables del modernismo anglosajón. Su biografía parece escrita bajo la misma ley que rige sus relatos: la de una brevedad intensa, donde lo esencial se concentra hasta rozar el límite. En su caso, ese límite fue doble —vital y estético—, y ambos se confundieron hasta formar una poética de lo breve que no responde ni a la carencia ni a la fragilidad, sino a una ética de la condensación.

Desde sus primeros textos en *The New Age* (1910) hasta los cuentos póstumos de *The Dove's Nest* (1923), Mansfield entendió la brevedad no como un formato menor, sino como una forma de pensamiento. «Escribir corto es mirar más cerca», anotó en su *Journal* (Mansfield, 1927*a*: 214). En esa frase se resume una intuición central: lo breve no es el resultado de la impaciencia, sino de una mirada que quiere capturar lo efímero sin someterlo a explicación.

Esta concepción de la brevedad como forma de atención —no como déficit expresivo— dialoga de manera natural con la relectura contemporánea del modernismo desde el afecto y la intimidad, que ha subrayado en los últimos años la centralidad de la experiencia emocional, lo relacional y lo cotidiano frente a lecturas que privilegiaban la distancia o la desafección (véanse, a este respecto, las aportaciones recogidas en *Modernism and Affect* y *Modernist Intimacies*).

Su vida, como su prosa, fue un ejercicio de intensidad comprimida. Nació en Wellington, Nueva Zelanda, bajo el nombre de Kathleen Beauchamp, en una familia de clase alta colonial. A los diecinueve años partió a Londres con la determinación de convertirse en escritora: el viaje de la periferia al centro cultural marcó su destino y su literatura. Esa biografía migrante —geográfica y simbólica— determinó también su economía narrativa: Mansfield escribió como quien teme que el tiempo o la salud no alcancen, aunque sin precipitación ni desorden. Su escritura es el resultado de una urgencia lúcida: el deseo de retener lo que desaparece sin aferrarse a ello.

En la tradición modernista, la brevedad solía leerse como una forma de transición, un «género menor» que preludiaba la novela. Sin embargo, Mansfield invirtió el valor de esa escala jerárquica. Mientras sus contemporáneos masculinos —Joyce, Lawrence o Forster— aspiraban a la expansión total del mundo interior, ella se concentró en el destello, en la escena suspendida. Según Kimber (2015: 4), su dominio del cuento no fue una limitación de medios, sino una estrategia estética: «Mansfield adoptó la forma breve para capturar la instantaneidad de la experiencia moderna».

Ese «arte de lo instantáneo» la convirtió en una figura marginal dentro del centro, una escritora sin territorio fijo: mujer, colonial y cuentista. Tres condiciones que, en el Londres de principios del siglo XX, equivalían a una triple minoría literaria. Tomalin (1988: 74) recuerda que ni siquiera en el grupo de Bloomsbury, al que se acercó intermitentemente, Mansfield fue considerada «una igual»: «Había algo demasiado intenso en su manera de mirar, demasiado libre para una sociedad que apreciaba la contención».

La brevedad, en su caso, fue también una forma de resistencia: una poética del margen. En lugar de construir tramas extensas o novelas corales, Mansfield eligió el fragmento y la elipsis, confiando en que el lector completara lo no dicho. «Nada debe cerrarse del todo —escribía en 1919—, porque lo vivo no se cierra» (O'Sullivan y Scott, 1987: 215). Esa convicción la emparenta con Chéjov, a quien admiró por su capacidad de mostrar la vida «en el instante anterior al pensamiento» (Kimber y Martin, 2011: xvii). Pero mientras Chéjov observaba la quietud rusa, Mansfield exploró la fragilidad emocional del

mundo doméstico inglés, un territorio en apariencia apacible que escondía tensiones de clase, deseo y muerte.

Esta poética de la elipsis y de la confianza en lo no dicho ha sido leída por la crítica reciente no como una retirada expresiva, sino como una forma específica de relación afectiva con el lector, basada en la intimidad, la atención y la participación activa en la construcción del sentido; una perspectiva que refuerza la lectura de lo breve como espacio de vínculo y no de clausura, en consonancia con las aproximaciones contemporáneas al modernismo desde el afecto y la intimidad (Taylor, 2015; Högberg, 2021).

Su vida breve, interrumpida por la tuberculosis, agudizó su sensibilidad hacia el tiempo como materia estética. La conciencia de la enfermedad se filtró en su escritura sin melodrama: más que hablar del dolor, Mansfield escribió desde la experiencia del límite. Sontag (1978: 5) recordaba que «toda enfermedad grave es una metáfora del exilio» y, en ese sentido, la enfermedad de Mansfield no fue solo física: la apartó del ritmo social y la llevó a observar el mundo desde una frontera. Esa distancia —la del cuerpo enfermo que mira, pero no participa— se convirtió en su punto de vista literario.

La brevedad, entonces, no fue solo una elección estética, sino la consecuencia de una existencia interrumpida. En 1922, cuando su salud ya se deterioraba rápidamente, escribió en su diario: «Tengo la sensación de que cada minuto debe contener una vida entera» (Mansfield, 1927*a*: 214). Ese impulso de totalidad dentro de lo mínimo define su arte y su ética. El cuento breve, para ella, era un espacio donde se podía vivir intensamente lo que en la realidad se perdía por exceso de tiempo.

Antony Alpers (1982: 6) lo formuló con precisión biográfica: «Su vida fue un borrador que se agotó al mismo ritmo que su obra». Esa simultaneidad entre vivir y escribir otorga a su figura una densidad trágica, pero también una modernidad radical. En una época en que el modernismo buscaba lo nuevo en la experimentación formal, Mansfield lo halló en la delicadeza como ruptura. Su escritura, aparentemente simple, encierra una sofisticación estructural que ha pasado inadvertida bajo la etiqueta de «sensibilidad femenina».

Woolf (1953-1954, vol. III: 167) —que la admiró y la temió a partes iguales— escribió tras su muerte: «Era la única de entre nosotros que podía escribir algo absolutamente nuevo». Woolf reconocía en Mansfield una audacia que no procedía del manifiesto ni de la teoría, sino del gesto: narrar la emoción sin explicarla. En ese gesto —una economía que rehúye la retórica— está el núcleo de su modernidad.

La vida breve de Mansfield no debe leerse como una biografía truncada, sino como una existencia que alcanzó su forma natural en la intensidad vital. La brevedad fue su método de conocimiento: la reducción de la experiencia a un destello capaz de contener el mundo. Si en Joyce (1922) el tiempo se expande hasta la saturación, en Mansfield se contrae hasta la esencia. Su obra demuestra que la plenitud no depende de la extensión, sino de la precisión.

Esa precisión tiene algo de revelación: no se trata de «decir más con menos», sino de decir solo lo imprescindible para que lo demás resuene. La brevedad se vuelve entonces una ética de la atención. Leer a Mansfield es aprender a mirar sin distracciones: a detenerse en el temblor de una taza, en una sonrisa suspendida, en una frase que no llega a pronunciarse. Su universo está hecho de esos pequeños silencios que amplían el sentido y sostienen la emoción.

En su último año, confinada en Fontainebleau, escribía a Murry: «La vida es breve, sí, pero el instante puede ser inmenso» (O'Sullivan y Scott, 2008). Esa frase podría servir como epitafio estético y vital. La suya fue una obra construida contra el tiempo: una forma de vencer la fragilidad a través de la concentración. En el arte de Mansfield, lo breve no es lo pequeño: es lo exacto.

El cuento como gesto modernista

En el corazón del modernismo literario, cuando la novela se expandía hasta los límites de la conciencia —Joyce, Proust, Woolf—, Katherine Mansfield eligió ir en dirección contraria: hacia lo breve, lo insinuado, lo inacabado. En un momento en que el canon parecía medirse por la ambición formal y la extensión, su apuesta por el

cuento fue, más que una preferencia, un gesto de ruptura. Mansfield entendió que la modernidad no necesitaba narraciones monumentales, sino nuevas formas de percepción. En ese sentido, el cuento no fue para Mansfield una elección técnica, sino un acto deliberado de posicionamiento estético y moral frente a las formas dominantes de su tiempo.

El modernismo fue, en buena medida, una revolución de la mirada. Las certezas del siglo XIX —la linealidad, la coherencia, el narrador omnisciente— se fragmentaron en mil perspectivas. En ese contexto, el cuento breve se convirtió en un instrumento privilegiado para captar lo discontinuo. Como apunta Hanson (1982: 17), «Mansfield no utiliza el cuento como un molde, sino como una herramienta para pensar la experiencia moderna». La forma breve, con su estructura abierta y su atención al instante, respondía con precisión a una sensibilidad que ya no confiaba en los relatos cerrados.

El cuento, para Mansfield, no era un ejercicio preparatorio para la novela —como solía considerarse en su época—, sino un espacio autosuficiente, un laboratorio de la emoción y del ritmo. En una carta de 1919, confesaba a John Middleton Murry: «Un cuento debe ser una vibración, no una historia; si al final no tiembla el aire, no ha sido nada» (O'Sullivan y Scott, 1987: 243). Esa metáfora de la vibración es reveladora: su idea del cuento como forma no se basa en la trama, sino en la intensidad atmosférica, en el temblor posterior a la lectura.

Mientras Joyce ampliaba la conciencia individual en torrentes de palabras y Woolf exploraba la interioridad a través del flujo temporal, Mansfield condensaba esos mismos descubrimientos en un destello. El suyo es un modernismo de cámara corta, donde cada detalle tiene un peso simbólico y emocional. Como explica Kimber (2015: 28), «el cuento en Mansfield funciona como un microcosmos de la experiencia moderna, un fragmento donde el instante sustituye a la narración total». Esa elección estética la coloca en una posición singular dentro del modernismo: más próxima al lirismo del fragmento que a la arquitectura de la gran novela.

El modernismo de Mansfield no es programático, sino instintivo. No redacta manifiestos ni teorías, pero sus textos actúan como declaraciones silenciosas. En «Prelude» (1918), su cuento más cercano

a la novela corta, la narración se fragmenta en escenas autónomas, sin conexión causal aparente. Lo que importa no es lo que sucede, sino cómo se percibe. Los hechos —la mudanza de una familia, las tensiones domésticas, los gestos de una madre— son apenas superficie: el verdadero argumento está en la modulación de las emociones, en la manera en que la percepción transforma la realidad.

Smith (2011: 43) observa que Mansfield «traslada el foco del acontecimiento a la percepción del acontecimiento». Ese desplazamiento es una de las operaciones más radicales del modernismo: narrar no lo que pasa, sino cómo se siente lo que pasa. En su prosa, el punto de vista se desliza sin aviso de un personaje a otro, los pensamientos irrumpen sin verbo de dicción, y el tiempo se dilata o se contrae siguiendo el pulso interior. El resultado es una forma narrativa fragmentaria pero viva, que anticipa estrategias que luego serían centrales en la narrativa contemporánea.

El cuento, así, se convierte en una unidad de revelación, más cercana a la poesía que a la narración clásica. Lydia Blanchard lo expresó con exactitud: «La prosa de Mansfield no relata; ilumina» (1975: 9). Esa iluminación fugaz, casi mística, se apoya en una técnica impecable: el uso del detalle sensorial, el silencio estructural, la musicalidad de la frase. Lo que parece espontáneo es, en realidad, un trabajo de precisión quirúrgica.

Esa precisión tiene además una dimensión ética. Frente al discurso omnipotente del narrador victoriano, Mansfield elige el punto de vista vulnerable: el de las mujeres, los niños, los sirvientes, los enfermos. Su modernismo es el de quienes observan desde los márgenes del relato. En cuentos como «Miss Brill» (1920) o «The Daughters of the Late Colonel» (1921), la conciencia del personaje no domina la escena: la habita con timidez, con miedo, con intuición. La verdad se sugiere, no se impone. En ese gesto hay una crítica profunda al poder narrativo tradicional —y, por extensión, al poder masculino en la literatura—.

Virginia Woolf comprendió la magnitud de esa operación. En una carta a Vita Sackville-West de 1921, escribió: «Katherine logra en tres páginas lo que otros tardan trescientas en estropear» (Woolf, 1953-1954, vol. III: 128). La frase, mitad elogio y mitad

advertencia, revela el respeto con que Woolf observaba esa economía expresiva. La brevedad, en Mansfield, no es síntoma de fragilidad, sino de dominio: saber detenerse justo antes de explicarlo todo.

En términos técnicos, Mansfield fue una de las primeras en llevar al cuento inglés la lógica del fragmento que ya experimentaban los poetas modernistas. Sus narraciones carecen de clímax tradicional: el conflicto se disuelve en una epifanía silenciosa, una sensación que no resuelve nada, pero cambia la percepción del lector. Este modo de cierre —o de no cierre—, influido por Chéjov, sería luego emulado por autores tan dispares como Elizabeth Bowen o Alice Munro.

Pero más allá de la influencia formal, lo decisivo es su concepción del cuento como acto de percepción moral. En una nota de 1918, Mansfield (1927*a*: 173) escribió: «No quiero escribir historias. Quiero escribir momentos que contengan toda una vida». Esa aspiración define el centro de su modernismo: el arte como condensación de experiencia.

El cuento moderno, tal como lo entendió Mansfield, no ofrece respuestas, sino intensidades. La lectura no se cierra en la última línea; reverbera. Esa reverberación es la marca de su modernidad. Como concluye Kaplan (1991: 112), «en la economía narrativa de Mansfield, cada silencio es un signo de inteligencia estética y de compasión humana».

El gesto modernista de Katherine Mansfield fue, por tanto, doble: reducir para ampliar. Reducir la extensión para ampliar la resonancia, reducir la trama para ampliar la emoción, reducir la voz narrativa para ampliar la mirada. En su aparente modestia formal se esconde una revolución de escala: demostrar que lo pequeño puede contenerlo todo.

Y en ese todo —hecho de luz, de vacío y de respiración— Mansfield dejó escrita la verdadera modernidad: no la de las grandes construcciones, sino la de la mirada que capta lo invisible.

Mansfield y el canon masculino

En la genealogía del modernismo anglosajón, el canon se ha construido como una constelación de nombres masculinos —Joyce, Eliot, Lawrence, Forster—, con Virginia Woolf como única figura femenina admitida en el panteón central. En ese mapa, Katherine Mansfield aparece siempre a un lado, como una presencia tangencial, citada más por su biografía que por su obra. Esta marginalidad no es un accidente: es el resultado de una tradición crítica que asimiló el cuento breve a lo menor y lo femenino a lo accesorio. Mansfield desafió ambas categorías desde la escritura y desde su modo de estar en el mundo. Su exclusión, por tanto, no responde a una falta de centralidad estética, sino a la persistencia de un canon que confundió autoridad con extensión y universalidad con voz masculina.

Tomalin (1988: 119) subraya que, incluso entre sus contemporáneos, Mansfield fue tratada con una mezcla de admiración y condescendencia: «Era brillante, pero peligrosa; sensible, pero inestable». Esa ambigüedad —entre el elogio y la sospecha— marcó su recepción inicial. Mientras Lawrence o Joyce eran descritos como genios atormentados, a ella se la reducía a una sensibilidad «demasiado intensa». En realidad, Mansfield no fue menos radical que ellos: simplemente eligió un campo de batalla distinto. Donde ellos buscaban la totalidad, ella exploró la fractura; donde ellos desplegaban la voz autoral, ella optó por el silencio estructural.

Smith (1999: 22) lo resume con precisión: «El canon modernista se edificó sobre la extensión, la voz y el dominio de la forma; Mansfield escribió desde el margen, desde el detalle, desde la fragilidad convertida en fuerza». Esa elección la excluyó de las genealogías principales durante décadas. La crítica masculina de mediados del siglo XX —de F. R. Leavis a Frank Kermode— apenas la mencionó, y cuando lo hizo fue para elogiar su «delicadeza» o su «intuición femenina», términos que funcionaban como eufemismos de minoría estética.

Sin embargo, Mansfield no pretendía competir en el terreno de la monumentalidad. Su desafío fue más sutil: demostrar que la experiencia moderna podía expresarse desde lo íntimo y lo doméstico, territorios tradicionalmente considerados menores. Al igual que

Woolf, comprendió que el espacio privado tenía una densidad simbólica y política que el relato masculino ignoraba. Pero, a diferencia de Woolf, no teorizó esa ruptura: la practicó desde la narración. Sus cuentos son, en ese sentido, una crítica silenciosa al canon patriarcal, una reescritura del modernismo desde los márgenes del salón, la cocina o el cuerpo enfermo.

D. H. Lawrence, con quien mantuvo una relación compleja y fascinante, la percibía como un enigma. En *The Letters of D. H. Lawrence* (1981), la describe con una mezcla de ternura y desdén: «Katherine es demasiado sensible para la vida» (carta de 1915). La frase, que pretendía explicar su carácter, revela más sobre él que sobre ella: la sensibilidad se entendía como debilidad, no como una forma de inteligencia. Lawrence, como tantos otros, no supo leer que Mansfield escribía desde un lugar distinto, no subordinado, sino alternativo.

El conflicto entre Mansfield y el canon masculino no fue solo de género, sino de escala narrativa. Los modernistas varones concibieron la modernidad como expansión —del lenguaje, de la conciencia, del tiempo—. Ella la concibió como reducción. En lugar de las catedrales verbales de Joyce o la grandilocuencia bíblica de Lawrence, Mansfield trabajó con la miniatura: el gesto, la pausa, la insinuación. En esa miniatura hay un gesto político: convertir lo pequeño en centro de gravedad.

Kimber propone leer su obra como una forma de «resistencia estética a la narrativa patriarcal» (2015: 65). Cada uno de sus cuentos reordena jerarquías: lo que en la literatura tradicional era fondo —la servidumbre, las hijas solteras, los rituales cotidianos— pasa al primer plano. No es que Mansfield «escribiera sobre mujeres», sino que desmanteló la noción misma de lo que merecía ser narrado. Su escritura convierte la cotidianidad en zona de revelación, y el silencio en forma de conocimiento.

El canon masculino, sostenido en la autoridad del narrador y en la coherencia del relato, se basaba en la idea de control. Mansfield desmonta esa noción. En sus cuentos, el control desaparece: la emoción interrumpe, el pensamiento se dispersa, la mirada titubea. En «Bliss» (1918), el gozo inexplicable de la protagonista se quiebra de pronto en una percepción —una traición amorosa intuida, no dicha—;

el cuento termina sin resolución, con una frase suspendida. Es el anticlímax como estructura moral: lo importante no es resolver, sino comprender la grieta.

En ese sentido, Mansfield anticipa una ética de la incertidumbre que hoy consideramos plenamente moderna. Kaplan (1991: 8) la define como «la escritora que convirtió la interrupción en su forma de totalidad». Esa interrupción —el relato que se corta, la emoción que no se explica— era, a ojos de la crítica de su tiempo, una imperfección femenina. Solo décadas después se reconocería como una estrategia estética consciente, una forma de quebrar la linealidad masculina del discurso.

La propia Woolf, que osciló entre la rivalidad y la admiración, comprendió esa radicalidad. En *The Diary of Virginia Woolf* (1953-1954, vol. III: 169), tras la muerte de Mansfield, escribió: «Su talento era tan puro que resultaba incómodo. Ninguna mujer había escrito así antes; pocos hombres tampoco». La frase, ambigua pero lúcida, contiene la clave de su posición: Mansfield desbordaba las categorías disponibles. Ni encajaba en la sensibilidad femenina que la crítica quería asignarle, ni en el molde modernista masculino que la crítica consagraba.

Su relación con el canon, por tanto, no fue la de una discípula marginada, sino la de una disidente consciente. No buscó legitimarse en los círculos del poder literario; prefirió construir su propio territorio. Esa elección explica por qué su obra resiste tan bien la lectura contemporánea: porque no depende del aparato modernista, sino de una intuición más amplia —la de que la literatura, para ser moderna, no necesita gritar, sino escuchar—.

La marginalidad de Mansfield fue una estrategia sin nombre. Desde el silencio y la brevedad, elaboró una alternativa al canon masculino sin necesidad de proclamas. Su modernismo no se escribió en mayúsculas, sino en el temblor de las minúsculas: los adjetivos exactos, los gestos domésticos, los silencios que desarman. En esa economía reside su desafío más profundo.

Como afirma Moi (1985: 87), «revisar el canon no es sustituir nombres, sino transformar los criterios de valor». Mansfield lo hizo

antes de que la crítica feminista lo formulara. No escribió contra los hombres, sino contra el monopolio de su mirada. Y, al hacerlo, abrió una grieta por la que hoy sigue entrando aire fresco: el de una literatura breve, lúcida y radicalmente libre.

Brevedad y revelación

En la poética de Katherine Mansfield, la brevedad no es un límite formal: es una forma de conocimiento. Su escritura parte de una convicción sencilla y radical —que la verdad no se expone, se revela—, y esa revelación solo puede producirse en el instante, en el destello. Lo breve, en su obra, es el espacio natural de esa epifanía.

El cuento, como ya intuía Chéjov, no necesita explicar nada; basta con mostrar un fragmento de vida en el que lo invisible se insinúa. Mansfield llevó esa intuición a su máxima consecuencia. En sus textos, el argumento se reduce a lo imprescindible, pero el sentido se multiplica. Cada línea está cargada de tensión: entre lo dicho y lo callado, entre la luz que muestra y la sombra que oculta. «Solo cuando algo queda sin decir, el lector empieza a escuchar», anotó en su *Journal* (Mansfield, 1927*a*: 204). Esa frase podría servir de definición para su estética de la brevedad reveladora.

La revelación, en Mansfield, no es un hecho, sino una sensación. No hay moral ni desenlace, sino un cambio imperceptible en la conciencia del personaje o en la percepción del lector. En «Bliss» (1918), la protagonista experimenta un momento de felicidad pura —«la vida era absolutamente maravillosa»— y, pocos párrafos después, el descubrimiento de una traición apenas sugerida destruye esa plenitud. Pero Mansfield no subraya el giro ni busca el impacto: el cuento termina con una imagen suspendida, una metáfora visual —el árbol del jardín, tan brillante como antes, pero ahora vacío—. La revelación consiste en comprender que nada ha cambiado y, sin embargo, todo se ha quebrado.

Hanson (1982: 61) interpreta esta técnica como una forma de epifanía contenida: un instante de reconocimiento que no busca iluminar, sino enmudecer. A diferencia de Joyce, cuya epifanía desemboca en conciencia o comprensión, la de Mansfield no concluye: deja

al lector en un estado de asombro leve, un desconcierto íntimo. Su brevedad no conduce al cierre, sino a la apertura. Es una forma de suspender el sentido, no de clausurarlo.

Ese gesto —revelar y callar a la vez— es lo que otorga a sus cuentos una densidad poética. Cada escena funciona como un microcosmos donde el tiempo se detiene. En «The Garden Party» (1922), la irrupción de la muerte en medio de una celebración burguesa no se convierte en un conflicto social ni moral; Mansfield evita el discurso. Todo se concentra en una imagen: un joven obrero muerto, con el rostro «maravilloso, hermoso». La revelación, otra vez, no está en lo que se dice, sino en el silencio que sigue. Blanchard (1975: 47) observa que «Mansfield confía más en la sugestión que en la explicación, y esa confianza es su modernidad».

La brevedad, en su sentido más profundo, no es una reducción de espacio, sino una condensación de significado. Mansfield destila la experiencia hasta que solo queda su núcleo emocional, como si la prosa aspirara a la intensidad del verso. De hecho, su lenguaje tiene una musicalidad precisa, donde las repeticiones, las pausas y los ritmos internos crean un efecto de vibración. Esa musicalidad no es ornamentación: es la forma misma de la revelación. Lo que ilumina en sus cuentos no es el argumento, sino la cadencia.

Hay, además, una dimensión ética en esa brevedad. Al negarse a explicar, Mansfield rehúye el poder autoritario del narrador tradicional. La revelación, en su obra, es democrática: pertenece tanto al lector como al texto. El lector no recibe una interpretación, sino una posibilidad de interpretación. Smith (2011: 83) apunta que esta economía narrativa supone «una confianza inusual en la inteligencia emocional del lector». Mansfield no busca controlar la lectura, sino invitarla a resonar.

Esa ética del no decir es también una forma de resistencia. En un mundo literario dominado por la afirmación —por los discursos de certeza, los manifiestos, las tesis—, Mansfield elige el susurro. Su brevedad revela no solo por economía, sino por desafío: el desafío de quien demuestra que lo pequeño puede contener lo absoluto. Sontag (1966: 14), en *Against Interpretation,* escribió que «la interpretación mata el gozo de la revelación». Mansfield parece escribir bajo esa

misma premisa décadas antes: lo suyo no es interpretar el mundo, sino dejar que el mundo se muestre.

Esa mostración tiene algo de espiritual, pero no en sentido religioso: es una forma de atención. En los últimos años de su vida, ya consciente de su enfermedad terminal, Mansfield (1927*a*: 231) anotaba: «Hay que escribir como quien sostiene la respiración». La brevedad se convierte entonces en un modo de respirar con el texto, de capturar el instante antes de que se extinga. Cada cuento es un ejercicio de presencia, una manera de estar viva mientras escribe.

El vínculo entre brevedad y revelación, por tanto, no se reduce a un rasgo estilístico: es una concepción del arte. Lo breve no es una elección técnica, sino una ontología narrativa: la convicción de que el mundo se revela solo en fragmentos. En esa concepción se inscribe toda su obra. Mansfield parece decirnos que la plenitud es imposible, pero la intensidad —esa chispa que ilumina por un segundo— basta para justificar la existencia.

Esta concepción de lo breve como espacio de revelación no se limita, además, a una experiencia estrictamente individual, sino que articula una forma de relación con el mundo y con los otros. La crítica reciente ha subrayado cómo en Mansfield la atención al instante y a lo mínimo activa una ética comunitaria, en la que el aislamiento, la intimidad y la fragilidad no se oponen al vínculo, sino que lo hacen posible. Desde esta perspectiva, la brevedad funciona como un lugar de encuentro —entre personajes, entre texto y lector— en el que lo revelado no se impone, sino que se comparte (Rodríguez Salas, 2023).

Esa revelación —mínima, doméstica, efímera— es su verdadera revolución modernista. Frente al espectáculo de lo grandioso, ella propone la mirada microscópica: la emoción que pasa y deja huella, la belleza que no necesita explicarse. Al final de «At the Bay» (1922), el cuento más extenso y sereno que escribió, una niña pregunta a su abuela si el alma muere. La anciana responde: «No, querida, no muere. Pero deja de ser como tú». Es en esa línea donde Mansfield alcanza su verdad: lo que sobrevive no es la forma, sino la intensidad.

En su escritura, cada breve revelación es una forma de permanencia. Mansfield no busca inmortalidad en la extensión, sino en la

precisión. Y esa precisión —tan cercana al temblor— sigue siendo, un siglo después, una de las formas más puras de modernidad.

En esta misma línea de atención a la intimidad, el aislamiento y las formas no explícitas de comunicación emocional, algunos estudios recientes han explorado la relación entre lo que se ha denominado el «lenguaje emocional» y el «idiolecto afectivo» en Katherine Mansfield, en diálogo comparativo con Virginia Woolf, subrayando la centralidad del afecto como espacio de vínculo más que como expresión discursiva (Alexander, 2023).

El arte como intensidad

Hay artistas que buscan duración; otros, presencia. Katherine Mansfield perteneció a los segundos. Su obra no aspira a perdurar, sino a concentrar: a decir lo justo, a mirar con precisión, a desaparecer después. Esa economía no es renuncia, sino credo estético. Mansfield entendió que el arte no necesita ser extenso para ser hondo, ni definitivo para ser verdadero. Lo que permanece en su escritura no es la estructura, sino la vibración que deja.

La intensidad —más que la forma o el tema— es el núcleo de su poética. En sus diarios, la palabra «intense» se repite con frecuencia, casi obsesiva. «I want to be all flame», escribió en 1920 (Mansfield, 1927*a*: 189). No se trataba de una metáfora romántica, sino de una manera de concebir la vida y la escritura como un mismo proceso de combustión. Esa llama breve y precisa atraviesa sus relatos: cada uno es un intento de capturar el momento antes de que se apague.

Su arte es una respuesta a la fugacidad del mundo. Nacida en los márgenes —una mujer colonial en la metrópoli, una enferma entre sanos, una cuentista entre novelistas—, Mansfield desarrolló una sensibilidad atenta a lo que pasa y desaparece. La intensidad, en su obra, no es un efecto estético, sino una forma de atención. Mirar con tanta nitidez que la realidad se vuelva casi insoportable. «To see the world as it is, and still to love it», escribió en 1918 (O'Sullivan y Scott, 1987). En esa frase cabe su ética: comprender el dolor sin anestesia y seguir mirando.

Esa mirada es también una forma de resistencia. Frente al discurso épico del canon, Mansfield propone una épica del detalle. Frente al relato totalizador, la escena que basta. Su literatura se alimenta de lo que parece insignificante —una taza, un sombrero, un silencio en medio de una conversación—, pero en cada uno de esos gestos se condensa una vida entera. Lo que en la narrativa victoriana era accesorio, en ella se vuelve centro. El detalle se convierte en destino.

En esa elección se manifiesta una concepción del arte como intensidad moral. Mansfield no estetiza el sufrimiento ni sentimentaliza la emoción: las observa con la serenidad de quien sabe que la lucidez es el único consuelo. La intensidad, en su sentido más puro, no es arrebato, sino exactitud. Cada frase busca el punto en que la palabra y la sensación coinciden. Kimber (2015: 93) lo resume con precisión: «Mansfield alcanza la verdad emocional no por exceso, sino por concentración».

Esa concentración tiene su reflejo vital. Mientras la tuberculosis consumía su cuerpo, ella depuraba su escritura. No hay dramatismo en esa correspondencia: hay coherencia. Escribir se convirtió en su manera de vivir a la altura del tiempo que le quedaba. En Fontainebleau, durante los últimos meses, escribió a Murry: «La vida es tan corta que no hay espacio para lo superfluo» (O'Sullivan y Scott, 2008). Su brevedad, vista así, es una forma de integridad: la negativa a mentir por abundancia.

El arte como intensidad implica también aceptar el silencio. Mansfield supo detenerse, cortar el cuento donde otros habrían explicado. Ese corte es una forma de respeto hacia la complejidad del mundo. Al no clausurar el sentido, lo mantiene vivo. Kaplan (1991: 139) habló de «una estética de la respiración»: los cuentos de Mansfield laten, se interrumpen, respiran. No concluyen, como tampoco concluye la experiencia humana.

La intensidad, por tanto, no es solo estética, sino ética y vital. Implica mirar con delicadeza lo que se extingue, sin pretender salvarlo. Mansfield no busca inmortalizar la emoción: la recrea en su desaparición. Esa aceptación del límite —de la muerte, del silencio, del instante— es la forma más profunda de su modernidad. En un

siglo que idolatró la ruptura, ella eligió la medida. En un tiempo de manifiestos, eligió el temblor.

Su obra demuestra que la brevedad no empobrece: concentra la vida en su punto más alto de combustión. Leerla hoy es aprender otra velocidad del pensamiento: la que sabe detenerse en lo mínimo para alcanzar lo esencial. Si el modernismo fue una búsqueda de nuevas formas de percepción, Mansfield ofreció una respuesta silenciosa: la percepción como forma de verdad.

El arte, para ella, no consistía en construir, sino en encender. Y esa llama —discreta, precisa, imposible de retener— sigue ardiendo en cada una de sus páginas, como si el tiempo, finalmente, se hubiera rendido ante su intensidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. LA SOMBRA Y LA LUZ DE LO BREVE 9
La vida corta y la forma breve 9
El cuento como gesto modernista 12
Mansfield y el canon masculino 16
Brevedad y revelación 19
El arte como intensidad 22

UNA EXTRANJERA EN BLOOMSBURY 25
De Wellington a Londres. La llegada de una voz sin patria 25
El precio de la diferencia. Género, clase y acento en un mundo cerrado 28
Entre Lawrence y Woolf. Admiración, competencia y distancia 31
John Middleton Murry: amor y mediación. La alianza que la protegió y la distorsionó 35
La extranjera como posición estética. Ver lo que los otros no ven 38

EL CUERPO COMO FRONTERA 43
La enfermedad como aprendizaje. Tuberculosis y conciencia del límite 43
Escribir el cuerpo. Entre la fragilidad y la lucidez 46
Dolor y percepción. La sensibilidad como forma de conocimiento 49
La mirada femenina sobre la enfermedad. Sin victimismo, sin idealización 52
Morir escribiendo. La estética del último aliento 55

EL ARTE DE LO FUGAZ 59
El tiempo detenido. La poesía como origen de la brevedad 59
El cuento como laboratorio. Condensar, sugerir, interrumpir 63

Herencia rusa: el eco de Chéjov. Del gesto mínimo al temblor emocional 66
La emoción contenida. Cómo Mansfield escribe lo que no se dice 69
Luz, tiempo y ritmo. La percepción como arquitectura..... 72
«Bliss», «Prelude», «The Garden Party». Tres ejemplos de revelación sin moraleja 75

MUJERES EN MINIATURA 79
Escenas domésticas, mundos enteros. El hogar como escenario político 79
La mujer observada y la que observa. Inversión de la mirada..... 82
El silencio como resistencia. Lenguaje de lo no dicho 85
«Miss Brill» y la soledad performativa. El espejo y la representación 87
Entre la jaula y la intuición. «Las hijas del coronel» y la educación del deseo 90

EL EXILIO PERMANENTE 95
Nueva Zelanda, patria imaginaria. El origen como sombra 95
Europa como escenario y refugio. Viajes, mudanzas y huida..... 97
Desarraigo y escritura. El nomadismo como método de observación.. 100
La extranjería como identidad. Estar siempre «un poco fuera» 103
El mapa interior. De Fontainebleau a los paisajes de la memoria 106

DIARIOS Y CARTAS: LA OTRA MANSFIELD 109
Escribir para sostenerse. La escritura íntima como disciplina vital... 109
La construcción del yo. Entre la confesión y la máscara..... 111
Diario y cuento: vasos comunicantes. Cómo el fragmento autobiográfico se convierte en ficción..... 114
El lector imaginado. Murry, los amigos, el futuro..... 117
La voz que sobrevive a la autora. La correspondencia como segunda vida 119

RECEPCIÓN Y SILENCIAMIENTO..... 123
La gloria y el mito. Admiración inmediata y apropiación masculina.. 123
La «mujer frágil» de la crítica. Cómo se domesticó su imagen 125
Décadas de olvido. El canon modernista sin ella..... 128
Relecturas feministas. Recuperar la radicalidad técnica..... 130
La crítica contemporánea. Mansfield vuelve como figura de resistencia 133

MANSFIELD HOY 137
La vigencia del cuento breve. Lo pequeño como fuerza narrativa..... 137
Perspectiva de género y fragilidad. Lo femenino como resistencia, no como debilidad..... 139
Mansfield en la era global. Migración, extranjería, movilidad 142
Herencias y ecos. De Jean Rhys a Alice Munro 144
Leerla ahora. El placer de lo breve como forma de pensamiento 146

EPÍLOGO. LA VIDA BREVE, LA OBRA INTENSA..... 149
Fontainebleau, 1923. La muerte como cierre y revelación..... 149
El legado de lo efímero. Intensidad frente a monumentalidad..... 151
Mansfield y la ética de la forma. Escribir con lo justo, decir lo necesario 152
La resistencia de lo breve. La miniatura como acto de libertad 154
Última palabra. «Viví intensamente: lo demás era exceso» 157

BIBLIOGRAFÍA..... 159

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos
del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en octubre de 2026

Títulos de Sagardiana

1 *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar,* Meri Torras Francès (2001).
2 *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición,* M.ª Ángeles Larumbe (2002).
3 *Paradojas de la ortodoxia. Política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939),* Inmaculada Blasco (2003).
4 *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV (2.ª edición),* M.ª del Carmen García Herrero (2006).
5 *Condición femenina y razón ilustrada: Josefa Amar y Borbón,* M.ª Victoria López-Cordón Cortezo (2005).
6 *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural,* Eudaldo Casanova y M.ª Ángeles Larumbe (2005).
Praxis de la diferencia. Liberación y libertad, Françoise Collin y Marta Segarra (eds.). Coed. con Icaria (2006).
7 *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural,* María Lozano Estivalis (2007).
8 *Las mujeres y los espacios fronterizos,* María Ángeles Millán Muñío y Carmen Peña Ardid (2007).
9 *El eco de las voces sinfónicas. Escritura y feminismo,* María Asunción García Larrañaga y José Ortiz Domingo (eds.) (2008).
10 *La infancia a la sombra de las catedrales,* Danièle Alexandre-Bidon y Monique Closson (2008).
11 *La infanta Eulalia de Borbón. Vivir y contar la vida,* Ángeles Ezama Gil (2009).
12 *Mujeres dirigentes en la Universidad. Las texturas del liderazgo,* Marita Sánchez Moreno (ed.) (2009).
13 *Hombres maltratadores. Historias de violencia masculina,* Santiago Boira Sarto (2010).
14 *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI,* Donatella Gagliardi (2010).
15 *Entre el deber ser y el deseo. Mujeres profesionales en busca de su autonomía,* Rosa María Reyes Bravo (2011).
16 *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina,* Pilar Errázuriz Vidal (2012).
17 *En defensa de mi hogar y mi pan. Estrategias femeninas de resistencia civil y cotidiana en la Zaragoza de posguerra, 1936-1945,* Irene Murillo Aced (2013).

18 *Gynocine. Teoría del género, filmología y praxis cinematográfica,* Barbara Zecchi (coord.). Coed. con University of Massachusetts Amherst (2013).
19 *Feminismos. Contribuciones desde la historia,* Ángela Cenarro y Régine Illion (eds.) (2014).
20 *Entre pasado y presente. Las mujeres de Japón y del Renacimiento italiano en la obra de dos escritoras del siglo XX,* Irene Starace (2015).
21 *Mujeres árabes en las artes visuales. Los países mediterráneos,* Julia Barroso Villar (2016).
22 *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración,* Chita Espino Bravo (2017).
23 *¿Rituales salvajes? Descolonizando los discursos sobre la mutilación genital femenina,* Isabel Ortega Sánchez (2019).
24 *Mujeres migrantes. (De)construyendo identidades en tránsito,* Nieves Ibeas Vuelta (coord.) (2019).
25 *Cruzar la línea. Mujeres gitanas, entre la identidad cultural y la identidad de género,* María Esther López Rodríguez (2019).
26 *Sociología de la violencia. Identidad, modernidad, poder,* Consuelo Corradi (2020).
27 *Yo soy porque nosotras somos. Identidad y comunidad en las auto/biografías de autoras en inglés,* Belén Martín-Lucas (2022).
28 *Mujeres en riesgo. Más allá del miedo y la violencia,* Paz Olaciregui Rodríguez (2023).
29 *Imágenes fast-food. La violencia en la era del canibalismo digital,* Maider Tornos Urzainki (2023).
30 *Poder femenino en la corte de los Austrias. La historia de la condesa de Puñonrostro (1560-1615),* Elena Andrés Palos (2024).
31 *En busca de hombres buenos. Estrategias para desintoxicar la masculinidad en la cultura anglófona,* Sara Martín Alegre y M. Isabel Santaulària i Capdevila (eds.) (2025).
32 *De la forma-ritual a la experiencia corporal. El cine de Chantal Akerman,* Ariadna Moreno Pellejero (2025).

sagardiana estudios feministas

ISBN 979-13-7014-134-9

La obra de Katherine Mansfield ocupa un lugar central en la renovación del relato moderno por su capacidad para condensar experiencia, emoción y significado en estructuras breves cuya sencillez es solo aparente. Este volumen propone una lectura de su narrativa desde el análisis textual y la práctica editorial; el estudio atiende a los mecanismos formales que sostienen esa intensidad: la elipsis, el punto de vista, el ritmo y la construcción de lo no dicho. Lejos de una aproximación biográfica o meramente contextual, el estudio se centra en el funcionamiento del texto y en la precisión con que Mansfield convierte lo menor en forma literaria.

1474
Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

M.ª Irene Muñoz Serrulla es licenciada en Administración y Dirección de Empresas (UCM) y graduada en Estudios Ingleses: Lengua, Literatura y Cultura (UNED). Trabaja como correctora y traductora editorial y desarrolla desde hace años una labor de análisis y edición de textos literarios y ensayísticos, con especial atención a la narrativa moderna. Ha colaborado con distintos medios culturales digitales. Este estudio nace de la confluencia entre la práctica editorial y una lectura sostenida de la narrativa breve moderna.