

Conrad Aiken

Katherine Mansfield: una sensibilidad aguda*

Clásicos
de la crítica
Crítica
de los clásicos

I

Existen, supongo, tantos puntos de vista acerca de la manera correcta de escribir cuentos cortos, como reseñistas existen —comentario fatuo que servirá, no poco, para recordarnos que ultimadamente, en el caso del escritor extremadamente brillante como en el del extremadamente malo, no serán sus métodos los que nos atraigan o rechacen, nos alimenten o nos fatiguen, sino su sensibilidad. Podemos, y debemos, en segundo término, dar mayor amplitud al método para llevar a cabo una inspección más apacible; pero sin esa clase de sensibilidad —y por sensibilidad queremos decir prácticamente casi todo! — que desde el mismo comienzo nos “alimenta”, el desafortunado autor nunca nos persuadiría de pasar a ese segundo término. Por supuesto, es posible que entonces nos encontremos a nosotros mismos engañados de alguna manera —podemos creer habernos alimentado más satisfactoriamente que lo que, de hecho, nos hemos alimentado; tan deslumbrante es el adorno de los platillos, tan brillante la plata, tan aromático el aire; nuestra inspección del método, una mirada más serena, nos descubriría que nuestra comida ha sido más un truco de condimentos que un platillo sustancial.

Quizá todo esto no es justo como preludeo a un examen de los cuentos cortos de Katherine Mansfield. La señorita Mansfield es brillante —y tiene, más conspicuamente que cualquier escritor contemporáneo de ficción que uno pueda recordar, una fina, infinitamente inquisitiva sensibilidad; una juvenil e infatigable sensibilidad que se encuentra al servicio de una mente con frecuencia cínica, a veces cruel, y siempre sofisticada. No bien se ha leído una página del libro de la señorita Mansfield, inevitablemente se pronuncia un nombre: “Chejov”; pero apenas se han leído dos páginas más, Chejov está olvidado. Lo que provoca a uno decir “Chejov”, es el hecho de que, casi solitaria entre los escritores de ficción de Inglaterra y América, la Mansfield ha seguido a Chejov en su elección de tomar —¿o en estar obligada a tomar? — la “forma” del cuento corto no como el medio de narrar una historia, y no siempre o totalmente como el medio para “iluminar” un personaje específico, sino más bien como el medio para representar una “quintaesencia”, la suma de una vida humana o de un grupo de vidas en una sola y significativa “escena” o situación o episodio; y, por implicación, la iluminación, entonces, contra el fondo sombrío (ese ensombrecimiento dado por la ausencia de valores en el mundo objetivo, ausencia de expresión en lo que respecta al autor) de la vida misma. Y éste, como puede observarse, es el método de la poesía que en manos de Chejov se convierte, de acuerdo a su tema, ya sea en épica o en lírica.

El alcance de la señorita Mansfield es más restringido. Ella toma un octavo atiplado de las notas que brotan del piano de Chejov, y encuentra en él la más exquisita de las melodías. Cuentos tales como “Escape”, “Sol y Luna”, “Preludio”, “El hombre sin temperamento”, son, en su género, perfectos. No son chejovianos —lo que ha sucedido simplemente es que Chejov ha revelado a la señorita Mansfield su genio para una clase de breve poema narrativo en prosa, una lírica narrativa. Uno debe enfatizar ese parentesco con la poesía, porque está claro que en la prosa de la señorita Mansfield, en sus mejores momentos, hay más compulsiones subconscientes en función, trazando, eligiendo y coloreando, que las que podemos esperar encontrar en el fondo de una prosa “ordinaria”, y las cuales le prestan un resplandor e iridiscencia, una vivacidad cromática (la vivacidad de un sueño más que la vivacidad de la vida) que nos informa que estamos en presencia de una obra no tan “calculada” como felizmente, y con la mayor profundidad, “improvisada”. La señorita Mansfield ha aprendido de Chejov la clase de efecto a lograr; y con esto, y su tema en mente, no tiene más que cerrar los ojos y escuchar la canción de la sensibilidad, una sensibilidad intensa que llega a lo febril, extáticamente consciente de la textura y el color, magníficamente acorde, sobre todo, al *sonido* de la vida, a los ritmos, lentos o rápidos, de





Katherine Mansfield

los sonidos de la calle y de las casas, a los ritmos del auditorio, otra vez, que constituyen un ejemplo y una alucinante vivacidad en ciertos estados mentales, y, por último, a esas pequeñas inflexiones de la voz humana que se revelan a sí mismas como los inconscientes sobretonos de la emoción.

Pero el método "compulsivo" es limitado. ¿Puede emplearse siempre correctamente una "vivacidad alucinante" de estilo? Esta es exquisitamente apropiada en una descripción de la conciencia ensoñadora de un niño; en "Sol y Luna", y en partes de "Preludio", nos da una aguda belleza que sólo podemos comparar con "Las flores aplastadas". Es apropiado, otra vez, en una descripción de la febril hiperestesia de una joven neurótica —como hay muchas en el libro de la señorita Mansfield. Su subconsciente responde perfectamente a estas necesidades. En cualquier otra parte, donde responde con menor amplitud, la señorita Mansfield acude a la inteligencia, a un humor lacerante, e incluso, como en el final de "Buenaventura", al truco de la sorpresa: el cuento deberá haber terminado indecisa-

mente. Aquí, sentimos, la poesía ha escapado, como también en "Página de álbum" y en la comparativa



trivialidad de "Psicología", o "Pepinillos". Estos cuentos son muy divertidos e inteligentes, pero es gracias a ese milagroso y apocalíptico árbol de "Escape" que volvemos, como a la belleza misma, y a la inmóvil resina, o a las mágicas botellas de medicina de "Preludio". Aquí tenemos poesía —una mágica evocación del ánimo y, a través del ánimo, del carácter. Este es el más preciado don de la señorita Mansfield, y sobre el cual, en el futuro, nos gustaría mucho verla levantarse conscientemente. (1921).

II

"Buenaventura" de Katherine Mansfield, un volumen de cuentos cortos publicado hace un año más o menos, atrajo, y mereció, mucha atención. Se reconoció de una vez por todas que la señorita Mansfield era una cuentista de sensibilidad única —sensibilidad en el sentido moderno, no en el pre-victoriano— y exquisita habilidad.

Si sus historias sugerían la influencia de Chejov, notablemente en su repetido uso de lo que podríamos llamar la perfección y el encanto de lo incompleto; tal sugerencia era transitoria y poco importante: el método no es, después de todo, un asunto de derechos de reproducción, y todo lo que tenemos derecho a pedir a quien utiliza un método, es que no permita que éste opaque su personalidad o la suplante. En el caso de la señorita Mansfield no es necesaria una petición semejante. Si algo es atractivo en su trabajo, es la evidencia, luminosa, colorida y resonante por doquier, de un tacto extraordinariamente sutil e individual. Uno se inclinaba a preguntarse si este perpetuo resplandor, esta sorprendente sensibilidad a los ritmos y sonidos, y esa casi estremecedora conciencia de la textura, no era sintomática de una clase de febrilidad que, tarde o temprano, impondría en el trabajo de la señorita Mansfield sus limitaciones definitivas. Limitaciones ya claramente implícitas. "Exquisita, sí, esta canción de sensibilidad." Uno podría haber comentado entonces, "esta poesía de los ojos, de los oídos y las manos es un poco febril; pero, ultimadamente, ¿es suficiente?"

Ello depende, por supuesto, de lo que uno entienda por suficiente. Evidentemente, esta clase de febrilidad, clarividencia y clariaudiencia, es suficiente, si se quiere, en la ficción, siempre y solamente una consciencia extática. Qué admirable es que este tono se adopte en sí, al caso de, digamos, una joven neurótica. La señorita Mansfield ha demostrado exitosamente muchas veces esto —notablemente en "El hombre sin temperamento". Se presta también sobriamente a la descripción del adolescente —¿qué puede ser mejor, más brillante, que el retrato de "La joven", de la nueva colección de cuentos de la señorita Mansfield? — e igualmente aplicable es, nue-



Anton Chejov

vamente, a la descripción de los niños, cuyas mentes, puede decirse, existen totalmente en sus cinco sentidos —ningún escritor contemporáneo ha dado muestras de la brillante, desintegrada y periférica conciencia de un niño, con tan exquisita verdad como lo ha hecho la señorita Mansfield en “El Sol y la Luna” o en parte de “Preludio”. Pero es precisamente aquí que uno llega a sospechar que si la señorita Mansfield hace estas cosas tan hermosamente es porque en estas cosas es totalmente libre de hablar su propio lenguaje; que su elección por estas cosas es una elección dictada, y que su falla al salirse de este pequeño círculo encantado, y su relativo fracaso cuando lo ha hecho, son errores que cabe esperar.

A lo que llegamos es al hecho de que la señorita Mansfield va al cuento corto como el poeta lírico va a la poesía —el cuento corto de la señorita Mansfield es, en esencia, algo esencialmente “subjetivo”, mucho más subjetivo que lo que uno está acostumbrado a esperar en un cuento corto. Por supuesto, la distinción entre subjetivo y objetivo es relativa. Uno puede argumentar razonablemente que los cuentos de Chejov son subjetivos también, que presentan en el caso de Chejov una compulsión psíquica tan

inexplicable como incontrolable, como aquella manifestada por Mansfield en “Fiesta de jardín”. Esto es perfectamente cierto, y nos obliga a observar que la diferencia entre el así llamado método subjetivo en el arte y el así llamado método objetivo, en el fondo no es nada sino una diferencia de alcances. Los alcances de Chejov eran enormes. Estaba tremendamente “enraizado” en la vida, quizá tanto como Shakespeare. Su sensibilidad, y por lo tanto, su curiosidad, no era solamente de una clase, sino que lo conducía a todas partes, le proporcionaba alegría, dolor, comprensión en todas partes, tanto sensitiva como racional. El mundo de la conciencia (y del subconsciente) con los que gradualmente fue enudeándose, y el lenguaje de asociaciones que él hablaba, no eran sólo intensamente individuales (independientes de la literatura) sino, por comparación con el lenguaje de asociaciones de el escritor promedio, infinitamente variado. Esto es lo que nos conduce a pensar en Chejov como en un artista superlativamente “objetivo”, y es justamente el reverso de esto lo que nos lleva a pensar en la señorita Mansfield como —¿también superlativamente? — una artista “subjetiva”, pues la sensibilidad de la señorita Mansfield, si bien claramente individual, es marcadamente limitada, y el lenguaje de asociaciones que ella habla es, si bien brillante, extremadamente reducido. La conciencia, la personalidad del gran artista es infinitamente más divisible, y por lo tanto infinitamente menos reconocible, mientras que la personalidad del artista menor es reconocible donde quiera.

Así, en los cuentos cortos de la señorita Mansfield, como en los poemas de un poeta lírico, es siempre su voz la que escuchamos, y es siempre a ella a quien vemos. Cómo es que limitaciones de esta clase se imponen a sí mismas sobre el artista, en la niñez o en la infancia, es una pregunta que dejamos a la psicología. Pero, ¿porqué una sensibilidad tan extraordinaria como la de la señorita Mansfield encuentra tan poco de que alimentarse?, esa es la pregunta que debemos formular, la constestemos o no. ¿Carece acaso de la indispensable “malicia”? En todos los cuentos, su conciencia es una muy especial y limitada clase de conciencia; el círculo de esta es pequeño y brillante, y nos damos cuenta pronto cuando rebasa sus límites. El nuevo libro de la señorita Mansfield confirma nuestras especulaciones en este respecto. Si uno, con las reservas del caso, admite que “Preludio”, del primer libro, es lo mejor que ha escrito, entonces uno puede decir que el segundo volumen es tan bueno como el primero. Pero las limitaciones están presentes nuevamente, y ahora parecen más impresionantes. No somos tan fácilmente engañados por segunda vez, y percibimos demasiado claramente que todo es una hermosa, una exquisita, una diabólica e inteligente mascarada, con la protagonista Mansfield interpretando ahora el papel de Beryl, ahora la parte de “La joven”, ya ambas partes en “Las hijas del viejo coronel”, ahora



el papel de la señorita Brill, logrando efectos de ventriloquía tan extraordinarios como el señor Neave o el señor Hammond —aunque raramente ensaya lo masculino— y resplandeciendo hermosamente, sin siquiera la pretensión de una máscara, como Kezia. Sí, todas estas gentes son la señorita Mansfield, todas hablan con su voz, piensan como ella, son rápida, estáticamente conscientes como ella, comparten sus gestos y su genio, y representan, en breve, no muchas vidas y personajes, sino muchas proyecciones mentales de la personalidad de la señorita Mansfield, en las casas y cuerpos de otras gentes. ¡Qué excitante disfrazarse a sí mismo, para una mañana, como Ma Parker, o, para un atardecer, como la maestra cantante! Y la destreza de la señorita Mansfield en la materia es extraordinaria. Casi nos engaña por completo, y aun cuando ha dejado de engañarnos continúa deleitando.

El secreto de esta prestidigitación está simplemente en el dominio que la señorita Mansfield tiene del color local, de una circunstancia crepuscular, de la inflexión del momento. Es la canción de una sensibilidad estáticamente consciente de las superficies de la vida. Su gente no es gente real, en el sentido de ser individuos, con la apariencia de tener,

como los personajes de Chejov, vidas enteras, más allá de la historia que se está narrando, y las cuales el autor no toca; y sin embargo, dan la ilusión de realidad, primero, porque la señorita Mansfield las dota con toda su sensitiva y febril (y quizá sentimental) conciencia y, segundo, (que se deriva del primero) porque, por lo tanto, las pequeñas circunstancias de ánimo y escena son así dadas a nosotros con la febril vivacidad de los objetos vistos bajo un relámpago. La señorita Mansfield pone ante nosotros una cocina con su descripción de la sopa en el caño del fregadero, nos deja desolados cuando, describiendo los pisos desnudos de una casa abandonada, nota las huellas de la alfombra en una hebra de lana. Lo ve todo, ve milagrosamente, siente las texturas donde otro menos sensitivo vería tan sólo una superficie lisa, escucha ritmos y entonaciones donde otros sólo notarían la persistencia y monotonía de un sonido. Sí, es la escena, la escena como aprehendida por la más hambrienta de las sensibilidades, lo que, por encima de todo, recibimos de la señorita Mansfield, ¿pero debemos contentarnos con eso? Porque si la señorita Mansfield tiene poca destreza respecto a caracterizaciones —sustituyendo al “personaje” por una combinación de vívidas externalidades y ánimos— uno también debe observar que incluso en el “ánimo”, su alcance también es muy pequeño. En cierto sentido el estado de ánimo es la escena —es la eterna respuesta a la escena. Ya sea que el peculiar estado mental presentado sea alegre o melancólico, amargo o resignado, es siempre, por parte de la señorita Mansfield, el mismo; el contenido puede cambiar, pero el *tiempo* nunca. Todo es *staccato* y exclamatorio, todo es intenso, incluso la pena es de alguna manera sibilante. Si podemos utilizar una metáfora que no roce con el escrutinio psicológico, pero que no contraríe nuestra impresión, diríamos que la señorita Mansfield, en vez de sumergirse en sus personajes, sumerge sus personajes en ella. Emergen resplandecientes, ciertamente, y coloridos como la cola de un pavorreal; se incendian y centellean en el aire brillante, vierten sus plumas sobre la flama, pero continúan siendo la señorita Mansfield.

Bien, esta clase de vivacidad es algo que hay que agradecer profundamente. El cuento corto creado de esta manera se aproxima a lo poético en proporción cuando su tema es largo y emocionalmente significativo y de ejemplar colorido. Cuando el tema es descuidado, la historia tiende a convertirse meramente en un triunfo de colorido. En “Preludio” y en uno o dos casos más, la señorita Mansfield nos ha dado poesía. Pero la mera inteligencia —inteligencia al nivel de la brillantez— muy frecuentemente la traiciona y la lleva a darnos un colorido que, aun con toda su vivacidad y verosimilitud, es, comparativamente, hueco. El deleite que muchas de estas historias producen en la primera lectura es intenso, declina un poco en la segunda, y notamos la





inteligencia — ¡signo fatal! Y en una tercera lectura —¿pero es posible una tercera lectura? Uno no puede alimentarse de arcoiris. (1922)

III

Sólo dios sabe lo que es el genio; los psicólogos han, y por mucho, fracasado en darnos una explicación adecuada de este singular y desgraciado fenómeno, pero, cualquier cosa que sea, no cabe duda que Katherine Mansfield lo tenía, y que con su muerte, ocurrida en enero de 1923, la literatura inglesa sufrió quizá la más grande pérdida de este siglo.

Tomados como un todo, sus cuentos cortos forman el mejor grupo de cuentos jamás escritos en lengua inglesa. Tal vez cuentos aislados superen los suyos, en profundidad o belleza o intensidad, y es posible encontrarlos. Pero mientras más consideramos su obra, comparada con la obra de otros escritores en lengua inglesa, pasados o presentes, más llegamos a la conclusión de que ella era *sui generis*.

Es verdad que su alcance, en cierto sentido, no era muy grande. Tendía a repetirse a sí misma —los mismos tonos reaparecían, los mismos tipos de personajes; uno sentía a la propia Katherine Mansfield, una y otra vez, en la neurótica, intensa, febrilmente sensitiva joven que ella se deleitaba en presentar; uno la siente, sobre todo, en la brillante conciencia disasociada de los niños que tan exquisitamente dibujaba, y si uno la compara con su indiscutible maestro, Chejov, se advierte rápidamente su inmensa influencia. Pero dentro de sus límites, Katherine Mansfield tenía un genio tan puro e inconfundible como ningún otro. Primero y principalmente; uno piensa en su característica intensidad —una clase de calor blanco de sensibilidad y conciencia, por lo que cualquier posible analogía nos conduce inmediatamente a John Keats. ¡Qué curiosamente parecidas eran estas dos personas, y qué extrañamente paralelos sus destinos! Si Keats hubiera escrito cuentos cortos, uno puede aventurar que hubiesen sido exactamente de la clase de ardiente y prismática desnudez, emocional y sensual, que Katherine Mansfield tenía. Y si Katherine Mansfield hubiese sido poeta. . .

Pero, en el mejor sentido, ella *era* una poeta: su naturaleza era esencialmente poética. Sus cuentos eran poemas, eran tan característicamente productos del inconsciente como cualquier poema que haya sido escrito; tenían la alucinante vivacidad y velocidad, el sentido mágico y la caleidoscópica brillantez verbal de los sueños. Ella era una excelente crítica, y muy perspicaz además. Su facultad crítica (e incidentalmente sus reseñas en la ahora desaparecida *Athenaeum*, cuando su marido la editaba, eran un deleite) fue de enorme ayuda para ella al esbozar el

material con que su extraordinaria inconsciencia la mantenía alimentada; y uno debe ser cuidadoso en hacerle plena justicia. Pero sobre todo está su remarcada sensibilidad, y en la inconsciencia con que tan ricamente la acumulaba, uno busca alguna clase de explicación para su genio.

El *diario* que llevó intermitentemente por trece años y que ahora ha sido publicado, ahonda pero no altera esta impresión. Es un fascinante, un extraordinario, y en algunos casos, un aterrador libro. Y nuevamente uno recuerda a Keats. Porque aquí como en las cartas de Keats, se encuentra un incomparable registro del sufrimiento. Como Keats, Katherine Mansfield nació con una sensibilidad tan aguda, tan expuesta, tan llana, que inevitablemente condenaba a su dueño al dolor, a la agonía del espíritu y a la tragedia. Como Keats, ella era excesivamente egocéntrica; como Keats, era ininterrumpida y terriblemente consciente; era incapaz de vivir a la deriva en un confortable y sencillo fluir de los sentidos despiertos a medias, como el ser humano normal lo hace —cada minuto se presentaba a sí mismo ardiente y único para su conciencia. Cada facultad, aquí, está alerta en extremo; su sentido del humor no menos que su sentido de la moral y del dolor. ¡Y que delicioso era su sentido del humor! Si en su diario difícilmente existe una página que no contenga el testimonio de un espíritu en agonía, difícilmente hay una página en que su indomable sentido de lo ridículo no irrumpa. Podía ser extravagante e incomparablemente divertida. Su prosa en este libro es tan milagrosa como siempre. Ya se trate del fragmento de un cuento, o de una nota para la construcción de una escena, o una carta sin enviar, o un trozo acerca de su amada Nueva Zelanda, o tan sólo de una descripción del clima o de su estado de ánimo —no importa— su ojo elige lo esencial, su infalible instinto del lenguaje le concede la palabra justa, la frase rápida de camaleón, y convivimos con ella tan íntimamente como si estuviera presente. Uno podría robar frases, párrafos, páginas, citar abundantemente —pero no tiene caso. El libro debe ser leído, uno debe seguir a su atormentado espíritu por todos los sitios recorridos, en busca de salud, observar el crecimiento en su mente de su curiosa obsesión de culpa, su deseo por una suerte de conversión mística —porque se trata, sobre todo, de la *persona* que nos cautiva en estas páginas, y no de la autora; y una frase o dos, una página o dos, no nos contentarían.

Una extraordinaria mujer, no una mujer con la cual, en un encuentro casual, podría uno sentirse tranquilamente cómodo. Ella era demasiado directa, demasiado verdadera, por ello, una criatura demasiado ardiente y llena de odios y amores. Farsas y cortesías convencionales se desvanecían en su presencia, uno discutía sólo lo esencial con ella, o no discutía nada. Uno la conocía íntimamente, o no la conocía en absoluto.