

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

---

## PANORAMA

### ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

---

## TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

---

## ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

---

## MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Flores a Mansfield, *reescribir, releer, reutilizar el texto**Flowers to Mansfield, rewrite, reread, re-used the text*

Mar García Ranedo\*

**Resumen**

El presente artículo analiza el traslado de estructuras narrativas, propias de la encriptación y el velado, y elementos discursivos de género al territorio del arte. Desarrollados a través de una obra instalacionista articulada desde la apropiación e intervención de los relatos de la escritora Katherine Mansfield y la representación museal de arreglos florales dispuestos como sedimentos sobre pilas de libros de autoras modernistas. De tal forma, que rasgos estructurales de la narración modernista, tales como la fragmentación textual y el final abierto, se conjugan con otros más controvertidos como el pastiche, la apropiación y el plagio. Así, la obra -cuyo eje se sitúa en la crítica ante los modos de producir conocimiento, desde la diferenciación sexual y de género- produce *contrahistorias* basadas en prácticas expandidas de lectura y escritura.

*Palabras Clave:* Katherine Mansfield, flores, género, apropiación, narrativa, modernista.

**Abstract**

The present article analyzes the transfer of narrative structures, specific for encryption and the veiled, and discursive elements of gender to the art field. Developed through an installationist art work articulated from the appropriation and intervention of the stories writer Katherine Mansfield and from the museistic representation of the flower arrangements deposited as sediments on a stack of books of modernists women writers. Thus, structural features of the modernist narrative, such as textual fragmentation and open-ended, are then conjugated with others features more controversial as pastiche, appropriation and plagiarism. In this way, the art work -whose axis is situated in the critic to the ways of producing knowledge, from the sexual and gender differentiation- creates *counter-histories* based on expanded practices of reading and writing.

*Palabras clave:* Katherine Mansfield, flowers, gender, appropriation, narrative, modernist.

**Reescribir, releer, reutilizar el texto**

El que lee mis palabras está inventándolas<sup>1</sup>. (Borges 1982: 44)

Un libro es *más* que una estructura verbal ... es el diálogo que entabla con su lector ... Ese diálogo es infinito ... <sup>2</sup> (Borges 2015a: 341)

La reescritura, la citación de fragmentos de los relatos de Katherine Mansfield, es una maniobra textual que forma parte de los dispositivos visuales de la obra instalativa titulada *Flores a Mansfield*. El libro como *ready made* y la flor como elemento

1 Véase en el poema *La dicha* incluido en el poemario *La cifra* publicado por primera vez en 1981.

2 Véase en *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* incluido en el volumen titulado *Inquisiciones* publicado por primera vez en 1925.

\* Universidad de Sevilla, España. [ranedomar@gmail.com](mailto:ranedomar@gmail.com)  
*Artículo recibido: 1 de julio de 2016; aceptado: 15 de septiembre de 2016*

iconológico son claves estratégicas para poner en práctica una idea de obra y provocar un juego relacional con el espectador a través de: por una parte, la lectura de unos textos descontextualizados del relato original de la escritora recolocados como si de imágenes se tratasen y, por otra, la compilación de libros de escritoras modernistas como soportes de arreglos florales. Un “ejercicio de edición” que busca combinar extractos de un relato para provocar un nuevo desarrollo prosódico. Se genera así un bucle entre literatura y arte, en el que los textos engranan la construcción del sujeto posmoderno bajo la controversia entre los opuestos: la apariencia y la esencia, lo visible y lo no visible, lo auténtico y la copia o la parodia y la crítica. La reescritura, en este caso, se descubre como un modo de dismantelar, de denotar los recursos narrativos tan característicos de la autora modernista: el empleo del enmascaramiento o cierta artificialidad alegórica cargada de veladuras críticas a los convencionalismos sociales de la época. De hecho, es obvio que la escritora ha meditado el efecto de su estrategia narrativa sobre los lectores, dado que la que escribe y reescribe son, a su vez, dos lectoras. Discurso y escritura son desplazados, de este modo, al contexto del arte. Los textos hacen y deshacen significados relacionales respecto a los papeles que se adjudican socialmente al género; significados cuya provisionalidad y mudabilidad se articulan respecto al orden social y cultural del momento. En ese traslado, la intencionalidad significante la marca la escritora de origen y también la que reescribe, conscientes de que el propio lenguaje, ya en sí mismo, significa al margen de nuestras intenciones.

Jacques Derrida señala que todo sentido en la escritura es inestable debido a la arbitrariedad del significante (2012: 12-13). Las palabras son los signos o significantes y son, por sí solas, manipulables, alterables, polisémicas y promiscuas, por lo que su esencia, es decir, el significado subyacente, debe ser forzado para ser extraído. La orquestación entre significante y significado articula la intención del que escribe y reescribe junto con la exégesis. Umberto Eco en su ensayo titulado *Interpretación y sobreinterpretación* hace referencia a la naturaleza del sentido del texto, y a las posibilidades y los límites de la interpretación de éste como “dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (1997: 68). Reconoce que el concepto de deconstrucción derridiana ha permitido al lector un flujo ilimitado e improbable de “lecturas”. En cualquier caso, trascender las fronteras de la intención legítima, más allá de la pretensión de origen, ha sido un argumento que ha sustentado muchos de los giros o trasvases apropiacionistas que se han llevado a cabo en la posmodernidad.

Re-utilizar lo ya escrito y re-colocarlo en un orden diferente provoca que la cohesión interna del nuevo texto quede en manos del lector, aunque lo aparentemente incoherente sea provocado y se advierta como un premeditado ejercicio de coherencia. A fin de cuentas, toda escritura debería tener un destino de ampliación, el de elaborar otras lecturas que hagan visibles y comprensibles un inconsciente más oculto. El texto, así, redundaría en la importancia del lenguaje para registrar y comunicar significados, emociones y afectos de un inconsciente colectivo marcado por el “trauma” de la diferencia sexual. La instalación *Flores a Mansfield* pasa, de este modo, a ser un espacio simbólico de construcción identitaria en torno a las posibles subjetividades de lo femenino, más allá de lo socialmente determinado y a través del empleo que la escritora modernista hace de las flores en sus relatos. Cada uno de los elementos que conforman la instalación: textos, libros y flores, actúa como un *intertexto* de naturaleza semiótica que cuestione, como ya indicara Julia Kristeva, un orden simbólico que no nos significa excepto como signo de sus propios significados falocéntricos (Pollock

2006: 31). Quizá porque de lo que se trate no sea de dar la espalda al orden patriarcal que organiza el canon sino de situarse críticamente desde dentro, produciendo *contrahistorias* basadas en prácticas expandidas de lectura y escritura. *Contrahistorias* que nos recuerden lo operativo de entender la posibilidad de transformación de los significados en torno a lo femenino como una labor transgeneracional, de voces diversas culturalmente, mediante una constelación de conexiones vinculadas por el discurso de género. Conexiones, *encuentros*, en términos de Griselda Pollock (2010) o *lecturas conectadas*, concepto acuñado por Shoshana Felman (1993), como modelo dinámico, para las prácticas contemporáneas de producción de diferentes tipos de pensamiento, en el arte o la literatura, que trasciendan desde el pasado y vinculen las vidas de las mujeres desde diferentes momentos históricos y culturales. Se trata, por tanto, de plantear la producción de conocimiento como un viaje transgeneracional e interdisciplinar entre *conceptos viajeros*, término empleado por Mieke Bal (2009). Un viaje alejado de interpretaciones historicistas, involutivas, regresivas y verticales, capaz de producir «nuevas lecturas de imágenes, textos, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones» a través tanto de las dimensiones narrativas de lo visual como de las dimensiones visuales de la narrativa (Pollock 2010: 32).



Figura 1. *Flores a Mansfield*. Obra de carácter instalativo. 2016. ©margarciaranedo.

La obra, en cuanto dispositivo visual, cuestiona la relevancia de las categorías relativas a la autoría y la originalidad y su reemplazamiento por el plagio y la copia a través de una veintena de fragmentos textuales extraídos de los relatos de Mansfield. Al mismo tiempo, indaga en el referente biográfico y la parodia narrativa como procesos creativos, críticos y reflexivos, utilizados por la narradora para estructurar la escritura acerca del mundo que la rodeaba. La dimensión narrativa de la obra visual es interpretada como un espacio donde se dan cita un conjunto de revelaciones a través de la recuperación y circulación de elementos que conforman un marco intertextual.

Por otra parte, el carácter subversivo y simbólico que el lenguaje adquiere en la obra literaria de Katherine Mansfield, y de gran parte de la literatura modernista del siglo XX escrita por mujeres tales como Hilda Doolittle, Mina Loy, Mary Roberts Rinehart, Marianne Moore, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Djuna Barnes, entre otras, indica la necesidad de una disposición discursiva que no disgregara y diferenciara a la mujer respecto al orden lingüístico imperante del canon. En cierto modo, estas escritoras buscaron escapar de la opresión que el propio lenguaje imponía. Para ello recurrieron a giros lingüísticos que les permitiera utilizar el lenguaje como elemento subversivo, al mismo tiempo que dicho empleo las incorporaba al dissentimiento y la diferencia.

La idea que Flann O'Brien traslada en su obra *En Nadar-dos-pájaros* acerca de que los personajes deberían poderse intercambiar entre sí en diferentes libros tiene que ver con la creencia de que toda la literatura existente es un espacio común desde el cual poder extraer personajes, historias, anécdotas según convenga e inventar otras nuevas en el caso de no encontrar las adecuadas (O'Brien 2016). Las interpolaciones de textos ajenos, los continuos juegos con el lector: falsear lo verdadero, convertir la mentira en verdad, mezclar datos reales con otros falsos, hacer humor de lo trascendente; estrategias narrativas, todas ellas, seguidas por O'Brien, que aparecen en las obras de las escritoras modernistas, así como en los trabajos de creadoras posmodernas tales la artista plástica Sanja Ivekovic, cuya obra artística incide en la prevalencia de un discurso representacional de la mujer como sujeto social. En la serie titulada *Double Life*, Ivekovic propone una narración visual, de fuerte carga subversiva, construida desde la parodia y la imitación, mediante yuxtaposiciones de realidades aparentemente contrarias: la verdad "real", la tergiversada y la remedada. *Double Life* está compuesta por 66 pares de fotografías, cada una de estas sociedades recoge una foto propia, extraída de su álbum privado, que es yuxtapuesta a otra foto apropiada de la revistas del corazón. Incidiendo en los paralelismos y mimetismos, a través de las poses, los gestos y la indumentaria entre la vida de una mujer anónima y otra pública. Es decir, resalta en la paridad del posado obtenido para el recuerdo doméstico y la pose espectacularizada lograda para la divulgación del arquetipo del deseo de evasión. Una doble vida: la empírica y la sublimada, esta última entendida como ejemplar modelo de éxito, sólo intercambiables desde el deseo de ingreso en la imaginaria perfectibilidad. Una narrativa visual construida como crítica ante el emplazamiento banal y estereotipado de la mujer como sujeto mediático. El hecho de que en el arte se incluya abundantemente el relato, el documento y el testimonio tiene que ver con el análisis de esa frontera porosa que sitúa la actividad artística entre la vida y la obra.<sup>3</sup>

### Las disyunciones del lenguaje

En este escrito hemos partido de la idea de que el lenguaje, en tanto que aparato ideológico del estado, no es inocente. Es un sistema cuyo funcionamiento no sólo responde a una estructura interna sino que funciona como una herramienta de comunicación social que lo convierte en un instrumento que más allá de describir el mundo, lo interpreta y lo construye. Su materialidad, es decir, el lenguaje escrito, convierte a éste en una estructura compleja en constante tensión entre la dimensión semiótica y la simbólica por lo que requiere del análisis de la filosofía, de la

3 Jean-Francois Chevrier comenta en su libro *Formas Biográficas* la confluencia de relatos, testimonios, documentos que forman parte de las actuales estrategias museísticas y discursos expositivos.

antropología, del psicoanálisis, de la sociología y de las distintas disciplinas lingüísticas (Kristeva 1988). Este sistema ha obedecido a transformaciones estructurales a lo largo de diferentes épocas. El lenguaje es *multiforme y heteróclito*<sup>4</sup> (Saussure 1916: 51), se organiza mediante los códigos característicos de cada cultura en relación temporal con determinado momento cultural. La lengua, como un código de comunicación, actúa de forma viva; a la vez retiene, sujeta y fija lo dicho, y afirma y construye gregariamente. “No vemos el poder que hay en cada lengua porque olvidamos que toda lengua es clasificación, y que toda clasificación es opresiva...” (Barthes 2007: 53). Barthes apunta que solo es posible encontrar libertad fuera del lenguaje. Foucault, en el prefacio de su libro titulado *Las palabras y las cosas*, analiza esta idea recurriendo a un texto de Borges que alude a lo intolerante que resulta la clasificación de las cosas en base a una enciclopedia como criterio universal de verdad, imposibilitando otras posibles taxonomías más subjetivas (Foucault 2010). El lenguaje es restrictivo y limitativo, si bien; lo concreto es fácil de traducir a palabras, los conceptos abstractos, afectos o pensamientos relacionados con lo emocional se opacan, quedan ocluidos en un intento elemental de descripción.

La expansión y el *continuum* masculinista propios al lenguaje son utilizados por las escritoras modernistas como argumentos estratégicos para trazar narrativas capaces de actuar en varios niveles de significación. En cierto modo, conscientes de que todo significado está en lo cultural, y que estar fuera de todo significado no es posible, pues sería como estar muertas, establecen un juego de relaciones con un lector activo y predispuesto a formar parte del proceso de significación. Hemos pasado de una lectura unidireccional de la narrativa moderna, y una actitud pasiva del lector, a un estado posmoderno en la relación entre el texto y el público lector. La intención concienciadora está directamente relacionada con el goce en la lectura; el placer del texto, requiere una participación activa del que lee; “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (Barthes 2007: 13).

Por otra parte, el lector no es inocente, en ningún caso, y establece conexiones con el texto a partir de códigos ideológicos que él ha desarrollado. Umberto Eco afirma en el *Lector in fabula* que “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (1993: 116). Este hecho permitió a Jorge Luis Borges apropiarse de la obra del Quijote para llevar a cabo una citación total en su cuento titulado *Pierre Menard, autor del Quijote*. Borges aclara que el texto en su relato no es más que la lectura que Pierre Menard hizo de la obra de Cervantes, si bien, aparece como transcripción literal, una rescritura idéntica (2015b: 108).

Escritoras como Katherine Mansfield o Virginia Woolf codificaron un estilo narrativo propio, que bien pudiera parecer una escritura de resistencia para revitalizar el lenguaje de la narrativa inglesa moderna replegada sobre una élite literaria de orden masculinista. Escritoras que, desde una posición marginal, se camuflan bajo una escritura velada y dual cargada de simbolismo en la que las representaciones individualizadas de sus personajes y de las formas de vida alcanzan el valor del estereotipo.

Mansfield recurre al empleo de la ironía, la parodia y el pastiche, elementos todos

4 Dado el carácter heteróclito y multiforme del lenguaje, Saussure, en su *Curso de lingüística general*, distingue entre lengua y lenguaje. La lengua como parte esencial, a la vez que producto social, de la facultad del lenguaje.

ellos que describen un orden posmoderno en su escritura, para, de este modo, revelar la ideología del sistema y emplazarse marginalmente. Su sutileza obliga a leer sus textos entre líneas. Su perspicaz empatía con las estructuras jerárquicas tradicionales es un ejercicio de inversión leve e ingenioso cuya verdadera intención la coloca en el discurso del margen. Recurre a la fragmentación y la intertextualidad empleando un tono paródico y satírico para ridiculizar y burlarse del orden patriarcal imperante, a la vez que perfila como estrategia una redundante artificialidad femenina en todas sus protagonistas. La escritora es capaz de trascender los juicios de valor para subvertir la ya sabida exclusión de las mujeres del lenguaje y conducir, así, al lector a la concienciación. Sin embargo, en este dismantelamiento de los roles relativos al género emplea una posición que se presta a la ambigüedad.



Figura 2. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield, 2106*. ©margarciaranedo.

### Claves en flor para un discurso contrahegemónico

(...)el carácter vivo del arte que constantemente trasciende las fronteras de su momento histórico inicial de creación, para solicitar activamente la interpretación en nuevos encuentros con y nuevos efectos en espectadores que funcionan productivamente en la obra de arte para generar significados en lo que Walter Benjamin denominó *Jetztzeit*: el tiempo ahora. (Pollock 2010: 33)

Para las escritoras modernistas, la flor, además de recuperar todo el simbolismo romántico, encarna el ciclo de la vida tan importante en una época de posguerra

caracterizada por la muerte, como recogen los siguientes versos del poema titulado *O infierno* recogido en el poemario *Breve Baedeker lunar* de Mina Loy (2009: 131): "Y enterrar los archivos subconscientes / bajo flores impávidas". Una poeta, pintora y dramaturga que buscó continuamente contrarrestar cualquier mito o definición que apartase a la mujer o la desposeyera de autoridad, competencia, pujanza o poder. Al igual que la obra de la artista Taryn Simon<sup>5</sup>, titulada *These flowers sat between powerful men as they signed agreements designed to influence the fate of the world*, 2015, reproduce los bouquets florales ideados como ofrendas en importantes tratados internacionales negociados por hombres, para, posteriormente, fotografiarlos. Sólo que los arreglos florales de Simon recuerdan a los *bouquets impossibles* en los que los ramos son una fantasía artificial de flores que nunca podrán florecer de forma natural en la misma estación y ubicación geográfica. De esta forma, la artista anula la idea común que interpreta lo femenino como receptor, ingreso y recibo de ofrendas florales, mientras los hombres arreglan el mundo.

Las flores han representado, recurrentemente, lo femenino, lo fragilizado y lo inestable, dadas su alterabilidad formal y vital, en la modernidad. Las analogías entre mujer y flor, entre la superficialidad y la belleza efímera, entre la inoperancia y el ornato, han sido utilizadas como argumentos de depreciación en los discursos sexistas. No se puede obviar que el psicoanálisis, a través de la interpretación que el propio Sigmund Freud hacía de los sueños de sus pacientes mujeres en relación a las flores, vinculaba a éstas con los ideales de belleza y virginidad pero también de sexualidad y desfloración. Freud estableció conexiones entre tipos de flores y estereotipos femeninos, como el caso de *La dama de las camelias*, Marguerite Gautier, la heroína de la novela de Dumas, una dama perfecta de la sociedad, que poseía belleza corporal, era bella por dentro y por fuera, y evocaba con "pulcra" exactitud la percepción sexualizada de una camelia. (Tessler 2015: 4-5)

Si bien, las flores nos conducen a un espacio marginal vinculado al concepto de belleza kantiano, un espacio acrítico, despolitizado y estetizado, han sido objeto de representación para las pintoras de las primeras décadas del siglo XX. Linda Nochlin (1972) analiza la ausencia de mujeres artistas, que respondan al canon establecido, en el mundo del arte. Sin embargo, existe, fuera del canon, una recurrencia a pintar flores por parte de las artistas, como si de un lenguaje reflejo e identitario se tratase. "¿Puede la flor, vista con tanta frecuencia como analogía del interior femenino, convertirse en significativo del deseo por el mismo sexo?" (Pollock 2010: 224). Quizá, en ese tipo de representaciones, debemos entender que prevaleció una intención de inferir y provocar la diferencia desde un modelo de pintura que identificase lo femenino con lo discrepante. Lo cierto es que en la modernidad, el cuerpo y las flores se emplearon como argumentos para combatir un modelo ideológico panorámico, integral y simplista. Ana Wagner, en su libro: *Three Artist (Three Women): Modernism and the art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, analiza la obra de las pintoras de la primera mitad del siglo XX como un accidentado camino que, sin embargo, les permite negociar con la modernidad sus propias intervenciones y prácticas (Wagner 1996). El significado de sus obras es visto, por tanto, no ya como una contribución ilativa sino como una aportación diferencial del canon de la modernidad.

---

5 <http://www.tarynsimon.com/>

La significancia de la imagen de la flor respecto a la feminidad y la sexualidad, en la historia del arte, se afianza en las antiguas culturas de Egipto, Grecia y Roma. La iconografía cristiana ha influenciado determinantemente la manera en la que la cultura occidental representa a la mujer. Pero, es en las primeras décadas del siglo XX cuando aparecen investigadores y científicos que analizan curiosos paralelismos entre la sexualidad del hombre y la mujer y las plantas, incluso han establecido analogías formales entre los órganos sexuales de las plantas y los de la mujer.<sup>6</sup> El cuerpo de la mujer es visto como un conjunto de orificios y corporeidades idóneo para la proyección de la fantasía y el deseo, un *continente oscuro*, en términos freudianos. Lo femenino, por tanto, adquiere, en este sentido, una connotación psicosexual. Sin embargo, lo femenino entendido más allá de lo otro no masculino, es decir, más allá de la negación, puede invocar un posicionamiento psicolingüístico que posibilite una dimensión de subjetividad articulada como diferencia sexual. En cualquier caso, lo femenino no sólo ocupó un régimen visual representado por la ciencia y el arte; en la literatura, de forma diferida y singular, las escritoras modernistas desarrollaron una tendencia vinculante entre lo floral y la construcción de las subjetividades femeninas.

En los relatos de Mansfield las flores son elementos sustanciales de la estructura narrativa. A través de las flores explora todas aquellas identidades de género en las que las subjetividades más subversivas vinculadas a lo femenino adquieren forma. La componente simbólica de estos elementos sirve a la autora para construir los estereotipos y roles codificados por una estructura social completamente jerarquizada y de orden patriarcal. Las flores la proveen de claves para canalizar el placer, el deseo, la apetencia, lo íntimo, lo familiar o lo correcto en valores morales e ideológicos y ocupar un esquema de lo corporal habitado por la propia mujer. Los nombres de las flores: lirios, rosas, camelias, etc., evocan imágenes del deseo femenino.

Gertrude Stein se sentía cada vez más atraída por el empleo de las palabras sin intención descriptiva, más allá del automatismo que traza una determinada correspondencia entre la palabra y su imagen. Stein imaginaba palabras que pudieran sugerir ideas o conceptos y evitasen el empobrecimiento del lenguaje en su esfuerzo mimético de ser lo semejante (Stein 1935). René Magritte cuestiona “el sordo trabajo de las palabras” (Foucault 1999: 53) o la *tiranía* de éstas en un juego *infinito* de semejanzas y similitudes que repliega continuamente sobre sí mismo a través de la pintura (Magritte 1986). El lenguaje es delimitador y coartador, la relación entre la palabra y su imagen, por tanto, no responde a una intención sobre lo que queremos decir sino que estamos condicionados por la propia estructura del sistema con el que nos comunicamos, es decir, por el lenguaje. Foucault señala al discurso como la armadura conceptual que posibilita el vínculo entre palabras y cosas. El complejo juego de miradas, interpretaciones, ocultamientos y apariciones que se gestan en la relación entre las palabras y las cosas están condicionados por el discurso, es decir, por la manera de ver y entender el mundo y por los valores culturales de cada época, en definitiva, por lo que Foucault define como *episteme* (Foucault 2010).

Katherine Mansfield se ubica dentro del discurso modernista en una sociedad caracterizada por un sistema patriarcal y un estilo de vida y desarrollo económico capital marcado por el proceso de la industrialización. Su narrativa actúa desde el margen, trasciende lo moderno, podríamos identificarla como una escritora

---

6 En 1978 Alec. Bristow publica *The sex life of plants*.

posmoderna, dentro de una acentuada estructura socio-política dominada por lo masculino.<sup>7</sup> La narradora imagina un modo constructivo de escritura que le permita superar la imposibilidad de racionalizar desde el proceso narrativo una ideología o un pensamiento inconvenientes. La escritura se revela como un compromiso de género tanto a nivel estructural como de contenido. Plantea textos en los que recurre a las flores para describir hechos, aludir acontecimientos y formular comparaciones que le posibiliten proyectar, bajo el camuflaje de un estilo formalmente correcto, el esfuerzo de las mujeres por vivir una vida plenamente autónoma. Diseña un ritmo narrativo de resistencia lingüística al canon literario dominante. Las flores evocan imágenes, más allá de lo simbólico, posibilitan otros significados no limitados a lo descriptivo. Hilda Doolittle en su poemario *Jardín junto al mar*, al igual que Mansfield, recurre a las flores para recrear un imaginario de lo femenino alejado del concepto de flaqueza, inconsistencia o debilidad. En sus poemas, la virginidad y la belleza son rasgos que connotan un pensamiento fuerte, auténtico, con poder emocional y conciencia de deseo. En *Rosa marina*, no se refiere a la rosa como una flor idealizada, símbolo de belleza y juventud, el atractivo de esta flor es el ser justamente una rosa que prevalece a cualquier interpretación o apariencia: “Rosa, áspera rosa / ajada, desnuda de pétalos / escasa flor delgada / desprovista de hojas / más preciosa que una rosa húmeda sola en un tallo / (...)” (Doolittle 2001: 27-28)



Figura 3. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield*, 2106. ©margarciaranedo.

7 Gerardo Rodríguez Salas analiza, en la narrativa de Katherine Mansfield, rasgos considerados más próximos al posmodernismo que al modernismo canónico de escritores coetáneos como T.S.Eliot o D.H.Lawrence.

En la instalación *Flores a Mansfield*, 2016, el traslado de fragmentos de relatos de la escritora a nuevos textos, que se articulan, desde su extractada naturaleza, como significantes dentro de una nueva contextualización apoyada por un dispositivo visual, es protagonizado, exclusivamente, por aquellas citas en las que aparecen las flores.

La rosa ha sido interpretada recurrentemente como símbolo de la sexualidad femenina. Su apertura es a la vez su decadencia, la caída final de pétalos simboliza la pérdida de la juventud. Tina Modotti fotografió en 1925 a la rosa, como una flor abatida, de pétalos replegados, debilitados en disposición de caída. Un primer plano repleto de rosas abiertas como una semblanza que antecede a la muerte y que al igual que en los relatos de Mansfield se aleja de cualquier connotación pasional. Se trata de un texto que alude entre líneas a la pérdida de belleza como un signo entendido socialmente como decadente.

-La edad la había rozado con exquisita delicadeza. Su largo cabello que fue negro y rizado y le llegaba hasta la cintura, era ahora gris, le llegaba hasta los hombros y enmarcaba la cabeza con una orla de plata.

-Las rosas de color rosa, con su cerco de pétalos caídos alrededor de los arbustos; las rosas como repollos sobre sus gruesos tallos; las rosas portulacas, siempre en flor; las rosas de delicada y suave belleza que se abren pétalo a pétalo y las de un rojo tan intenso que parecen volverse negras al caer, y esa variedad tan exquisita, de color crema con un tallo fino y rojo y brillantes hojas rojas. Kezia conocía el nombre de ese tipo: era el favorito de su abuela.

-Los restos de su cutis rosado, las rosas finales de los últimos años, ese tipo de rosa frágil que se resiste al caer, maravillosamente difícil de hallar, todavía florecía en sus mejillas, y detrás de sus grandes gafas con montura de oro sus ojos azules brillaban y sonreían.<sup>8</sup>

La necesidad de explorar el propio cuerpo, etiquetado socialmente como negativo, es, en el relato de la escritora, disfrazado de lirismo y belleza a través de los lirios. Esta flor es, junto con la rosa, la más ensalzada en la literatura, simbolizando la castidad, la pureza y la virginidad. Sigmund Freud popularizó en los círculos intelectuales el lirio cala a través de la interpretación sexual de su forma. Añadió nuevos significados que fueron explorados desde la pintura, el dibujo y la fotografía por artistas como Georgia O'Keeffe, Tina Modotti o Imogen Cunningham. En particular, Georgia O'Keeffe, a quien llamaban *la dama de los lirios*, examinó todas las posibles representaciones formales de esta flor. En la siguiente transcripción textual, los lirios son empleados por Mansfield como inscripciones psicolingüistas del deseo de la mujer sobre su propio cuerpo. Las mujeres también experimentan el deseo carnal, pulsión que sólo podía ser manifestada abiertamente por el varón.

-Allí dentro enteramente al lado de la puerta, había una ancha y honda batea repleta de tientos de lirios rosados. Todos de la misma clase.

-Lirios y nada más que lirios; grandes flores rosáceas que, sobre los tallos de un brillante carmín, se abrían sin reservas, radiantes, con una vivacidad casi aterradora.

8 Texto compuesto por frases extraídas del relato titulado *El áloe*. Del mismo modo que en el poema *Rosa marina*, incluido en *Jardín junto al mar*, de Hilda Doolittle, la belleza no es tratada como un concepto vinculado a la juventud y lo carnal, es, sin embargo, espiritual y poderosa, síntoma de reconocimiento de la verdad (Mansfield 2012: 9-91)

-Se arrodilló en el suelo como si quisiera calentarse con aquella fogarada de lirios; los sentía en las manos, en los labios; le llegaban hasta el pecho.

-Entonces se me ocurrió de pronto que por una sola vez en mi vida quería tener todos los lirios que se me antojaran. Y la fiesta en el jardín era un pretexto magnífico.<sup>9</sup>

Mansfield deconstruye la imagen de la mujer tradicionalmente representada como objeto pasivo y la traslada a un discurso que reafirme su identidad como sujeto ideologizado y libre. A través de los lirios la autora asocia cierto temblor simbólico a la delicadeza y la sensibilidad masculinas y cómo estas no son vinculantes a la clase social.

-Éste se inclinó, cogió un brote de espliego, se lo llevó a la nariz con el índice y el pulgar y olfateó su aroma. Cuando Laura vio aquel gesto, se olvidó de los barakos, asombrada de que pudiera interesarse por aquello.

-Bueno, ¿qué tal donde los lirios?

-Es el que trae las flores, señorita.

-¿Cuántos de los que ella conocía hubieran hecho una cosa semejante? Se entendería mucho mejor con hombres como éstos.<sup>10</sup>

Las siguientes frases extractadas del *Diario* nos revelan su ambivalente identidad femenina, una mezcla intencionada de espiritualidad e intelectualidad frente a la irracionalidad del placer. De hecho, la escritora no abandona en ningún momento el autodomínio, el control sobre el deseo que siente por su marido, John Middleton, con el que admite tener una doble relación: la relación como admirado compañero y como deseado amante. Sin embargo, esta dicotomía no resuelve cierto vacío existencial que no consigue enmascarar la soledad de la autora. Las frases seleccionadas no siguen la ordenación o sintaxis del relato del que proceden y se señalan por estar llenas de alusiones a lo decorativo, lo accesorio y lo floral: la cesta de narcisos que porta una mujer, el perfume de las flores y la magnolia conspicua florecida. Se generan dos niveles de lectura, característicos de la narrativa de la escritora: la lectura literal en la que se aprecia una artificialidad surgida del propio lenguaje y la lectura subyacente e insinuada, mediante giros encriptados y metafóricos.

-Cuando la gente nunca aparece bien enfocada:

-Estaba ahora mismo pensando que apenas me atrevo a dar rienda suelta a mis pensamientos sobre J. y a mi deseo de J.

-Y alegremente serio -ya lo conocéis- habla con plantas y campánulas a continuación pega algunas hojas de helecho en su libro.

9 Frases extraídas del relato "Fiesta en el jardín", incluido en el volumen titulado *Fiesta en el jardín y otras narraciones* de Katherine Mansfield, todas ellas alusivas a lo floral, rescritas sin seguir el orden en el que aparecen en el relato y reorganizadas para generar un texto menos descriptivo y más alegórico. Este texto, junto con otros 19, articulados del mismo modo, extractados de diversos relatos de la escritora, forman parte de la instalación artística *Flores a Mansfield* expuesta en mayo de 2016 en la Fundación Cajasol, Sevilla (Mansfield 2007: 14-20).

10 Frases extractadas de los relatos *Fiesta en el jardín*, *En la bahía* y *Las hijas del difunto coronel*. El gesto del hombre hacia la flor genera una imagen. La escritora pretende a través de dicha imagen vincular lo "auténtico" con la delicadeza que también se da en la identidad masculina, habitualmente asociada a lo hermético y lo convencional (Mansfield 2007: 9-78).

-No tengo ninguna duda de que es un genio: solo que hay una extraordinaria cantidad de artificios y un destello sorprendentemente *raffiné*.

-He viajado con dos mujeres morenas. Una tenía una cesta de pamplinas colgada del brazo, la otra una de narcisos.

-Veo una casita con tiestos de flores bajo las ventanas y la masa suave de un almiar de heno en la parte de atrás.

-¿Te acuerdas, Katie? Oigo su voz en árboles y flores, en perfumes, en la luz y en la sombra.

-El suelo está húmedo y parece que se estuviera acabando el invierno; la hierba larga y verde entre las flores pisoteadas.

-Capullos grandes y blancos como pájaros en los castaños y árboles chatos salpicados de verde.

-Quiero estar sola. La magnolia *conspicua* está empezando a florecer.<sup>11</sup>

La represión del placer sexual y el deseo en las mujeres son explorados como experiencias del cuerpo subjetivado a través de las flores. En cierto modo, la construcción del placer estético o narrativo se encuentra vinculado al placer carnal y posibilita un modo de subvertir los patrones socio-culturales atribuidos a las mujeres. La risita finita de Eve revela la intención de disimular un placer prohibido.

- Hoy era un clavel. Llevó el clavel a la clase de francés, uno muy rojo, de un rojo intenso.

-¡Ah, qué cruel era esa risa finita! En aquellos días calurosos Eve –la singular Eve– siempre llevaba una flor. Aspiraba y aspiraba, la retorció entre sus dedos, la apoyaba contra su mejilla, la acercaba a sus labios, le hacía cosquillas en el cuello a Katie y concluía arrancándole sus pétalos y comiéndoselos uno por uno.

-Coraje, mi cielo –dijo Eve, besando el lánguido clavel. Con los dedos formó una taza tibia, blanca...con el clavel dentro. ¡Ah, ese perfume!

-Algunas chicas tenían la cara muy roja y algunas estaban pálidas.<sup>12</sup>

Lo trascendente de la narrativa de Mansfield es la construcción y representación paradigmáticas de la sociedad en términos narrativos. Los textos posmodernos escritos por mujeres escapan a las características empleadas en la narratología tradicional, se señalan como estructuras de lenguaje más expresivas en las que el discurso se centra en lo íntimo y personal como modelo de resistencia a la tradición patriarcal dominante.

Lo cierto es que la profusión, el ornato, la fantasía floral y sus delicadas descripciones, operan en Mansfield como observatorios microscópicos donde se establecen formas primarias de conjunción. Entre los pétalos, los filamentos, la epidermis, los flujos, los vaivenes, la naturaleza fragilizada de lo bello, se esconde un

11 Las frases que aparecen en este texto provienen del *Diario*. Las frases seleccionadas del relato original, y recolocadas a modo de un *collage*, nuevamente aluden a los narcisos y a las magnolias para componer un imaginario idealizado, al margen de los grandes conflictos universales, centrado en pretender acercar lo femenino, no como lo otro disociado de lo masculino sino como lo complementario (Mansfield 2009: 17-287).

12 Las frases extraídas del relato titulado *Clavel* aluden nuevamente a imágenes plenas de color, olor y sonido para referir la burla del deseo enmascarado y socialmente inconveniente (Mansfield 2005: 203-212).

denso patrimonio de exigencias que la mujer reclama más allá de las conductas, los procederes, los comportamientos, la virtud y la afectación que lo social establece como normas pautadas inobjetables.

Dentro de ese mundo floral de regeneración, en ese parnaso antológico de la geometría de las formas, donde imperan los capullos, los pistilos, la corola, el labelo, el cáliz, todo es nectario. Todo es aparente labilidad en un territorio reclamado no por su afeminación ni por su engolamiento o pudibundez, sino por su naturaleza plenamente emancipadora, por su carácter abiertamente sexuado, dominador, engendrador, creador. Es un espacio donde se puede abundar en la lujuria, en el color, la densidad, la transparencia. Un mundo minúsculo donde procede la desnudez y el ayuntamiento de los cuerpos de una forma salvaje y plural. Ante la prosopopeya y la pose, el desbarate y la sexualidad. El roce, el erizado de la piel, la necesidad de expresión de un cuerpo mutilado por dogmas masculinizantes. Las flores, de este modo, en los relatos de Mansfield, son antidogmáticas. Formulan un espacio donde someterse al proceso de reproducción, ocupando un lugar en la super-obra, que se asocia con el campo expandido del posmodernismo y que se organiza a través de un universo de formas que se consideran en oposición dentro de una situación cultural preponderante. Es la búsqueda de reconocimiento, desde descripciones narrativas de la indiferencia y lo reducido.

Reconocimiento y compromiso por reconstruir la escritura como legado, como un patrimonio formado por escritoras, artistas, es decir; creadoras señaladas, criticadas y descartadas del sistema patriarcal. Mujeres comprometidas con la modernidad, con la cultura de vanguardia al mismo tiempo que se encuentran negociando los convencionalismos epocales que se le adjudican al género.



Figura 4. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield*, 2106. ©margarciaranedo.

## Re-conocer

Reconocer la(s) genealogía(s), insertarse en ellas supone enfrentarse a uno de los códigos patriarcales básicos: la tendencia a percibir cada contribución realizada por una mujer ... como si saliera de la nada, dando valor exclusivamente a la mirada viril, masculina y heterosexista. (Aliaga 2013: 49)

La descripción de esta experiencia artística es a la vez una nueva representación de la obra de arte. En cierto modo, representar cualquier práctica artística es un ejercicio de continua narración, descripción y reordenación de referencias, imágenes y objetos seleccionados. Los libros que forman parte de la exposición son el legado del esfuerzo de las mujeres escritoras modernistas. Ellas contribuyeron a reformular la idea de la “mujer nueva” en la modernidad. Al nombrarlas a través de sus obras les damos presencia, las reconocemos no como ese *lapsus* intelectual y marginal de la literatura canónica sino como un corpus referencial, imprescindible para crear conexiones entre pasado y presente. Con ellas y a través de la instalación artística *Flores a Mansfield* hemos entablado un diálogo entre literatura y arte. Virginia Woolf señalaba el esfuerzo de la mujer artista o escritora para reafirmar su identidad como tal y poder escribir o hacer arte, y la lucha para acceder al propio cuerpo como un legado legítimo desde el que generar subjetividad e interpretar la sexualidad. La evolución del arte moderno podría ser leída como una narrativa de la sexualidad, en la que la idea de libertad se representa en términos de libertad sexual. Una carrera de obstáculos en la que el esfuerzo y el *continuum* nos permiten avanzar y ganar altura, como nos recuerda Estíbaliz Sádaba con su obra videográfica titulada *Step* en 2003<sup>13</sup>.

Mansfield murió de tuberculosis a los 35 años de edad en plena madurez creadora. Su pasibilidad plenamente atenta a conceptos como el instante y la intimidad, entendidos desde una sensualidad polimorfa, resaltaba que lo implícito es anormalmente importante, al punto que lo explícito no es necesariamente descifráble ni indispensable. Su lenguaje abusivo parecía comunicarnos una impresión inmediata, cuando en realidad la duplicidad del lenguaje se proyectaba ante el lector como complicidad. Las flores nunca dejaron de representar una identidad diferida o un desdoblamiento de carácter. Para Mansfield las flores irradiaban, procuraban que cada uno se multiplicase en otro. Esta multiplicación, esta reproducibilidad es también propiamente posmoderna. No hay un original y si lo hay es el fruto de su contingencia con los demás. La capacidad de expresar lo mayúsculo desde lo intrascendente.

Su *locus amoenus*, en latín *lugar placentero*, era una extraña nostalgia visionaria de jardines en flor. “Que insoportable sería la muerte y dejar “fragmentos”, “restos”... nada de verdad terminado” (Mansfield 2016: 105). Porque el jardín como génesis bíblico es el avance de una acción, el relato amoroso, pero inextenso, porque nunca es posible su conclusión. Su extensión está profusamente abonada de interferencias, es un territorio pleno de intermitencias, de lugares comunes y lugares por desarrollar. “Restos”, dice Mansfield sabedora de su concepción restringida; el tiempo impide ser presencia plena, el tiempo nos trocea y no sabemos si es fruto de la multiplicación en la diversidad o de la división de un ente común en subpartes, en fragmentos. Toda

13 El vídeo muestra una pila de libros, todos ellos sobre feminismo, arte y teoría, que hace las veces de plataforma sobre la que practicar un ejercicio aeróbico, conocido como *step*, que va dificultándose a medida que la altura de la pila crece al sumarle nuevos libros.

la vida no será sino una larga meditación sobre el espacio que está peligrosamente cercano al cuerpo y que, a su vez, le obliga a diferirse. Lo normal parece lo contrario y lo contrario es el efecto del relato sobre uno mismo y los demás.

Mansfield prefigura el posmodernismo porque impugna movimientos anteriormente subversivos como la gran poesía modernista de Pound, Eliot o Wallace Stevens, porque en sus relatos, que tanto deben a Chejov<sup>14</sup>, se difuminan los límites y se erosionan las distinciones entre alta cultura y cultura popular y porque no requiere de habilidades de lectura entre sus iniciados, lo cual no significa que lo expuesto y descrito sea lo necesariamente comprendido. Más bien, significa que la lectura de sus relatos y cuentos breves deben ser necesariamente interpretados.

## Bibliografía

- Aliaga, J.V. 2103. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: Tslibros.com.
- Bal, M. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Barthes, R. 2007. *El placer del texto y lección inaugural de cátedra de semiología literaria del college de France*. México, Madrid, Argentina y Bogotá: Grupo editorial siglo XXI.
- Borges, J.L. 1982. *La cifra*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J.L. 2015a. *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Borges, J.L. 2015b. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bristow A. 1978. *The sex life of plants*. Henry Holt and Company Inc.
- Chevrier, J.F. 2014. *Formas biográficas*. Madrid: Siruela.
- Derrida, J. 2012. *De la gramatología*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Doolittle, H. 2001. *Jardín junto al mar*. Tarragona: Igitur poesía.
- Eco, U. 1993. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Pres.
- Felman, S. 1993. *What does a woman want: Reading and sexual difference*. Baltimore: John Hopkins University.
- Foucault, M. 2010. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Foucault, M. 1999. *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kristeva, J. 1988. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Loy, M. 2009. *Antología Poética*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Magritte, R. 1986. *Las palabras y las imágenes*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Nochlin, L. 1972. "Eroticism and female imagery in Nineteenth Century Art", en *Woman as sex object*. *Art News*, Annual XXXVIII.
- Mansfield, K. 2005. *Un viaje imprudente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mansfield, K. 2007. *Fiesta en el jardín y otras narraciones*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Mansfield, K. 2012. *El álamo*. Ediciones Barataria.
- Mansfield, K. 2016. *Diario*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- O'Brien, F. 2016. *En nadar-dos-pájaros*. Madrid: Nórdica.
- Pollock, G. 2006. *Differencing the canon*. Londres y New York: Routledge.
- Pollock, G. 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rodríguez Salas, G. 2009. *Katherine Mansfield: El posmodernismo incipiente de una modernista renegada*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Saussure, F. 1916. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Versión de Editorial Losada 1945.
- Stein, G. 1935. "Portraits and repetition" en *Lecturas in America*, New York: Random House.
- Tessler, N. 2015. *Flowers and towers. Politics of identity in the Art of the american "New woman"*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Wagner, A. 1996. *Three artist (three women): Modernism and the art of Hesse, Krasner and O'Keefe*. Los Ángeles: University of California Press.

14 Anton Chéjov, a quien la autora se refiere de forma paródica como: "I am the English Anton T. God forgive me, Tchehov, for my impertinence" (Rodríguez-Salas 2009: 142).

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA   
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>