

# Suffragette Fatale

## La representación paródica del sufragismo femenino en la obra de Hector H. Munro (Saki)

Autor:

**Araujo, Facundo**

Tutor:

**Sverdloff, Mariano**

**2020**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Posgrado

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Secretaría de Posgrado**

**Maestría en literaturas en lenguas extranjeras  
y en literaturas comparadas**

***SUFFRAGETTE FATALE:***

**La representación paródica del sufragismo  
femenino en la obra de Hector H. Munro (Saki)**

**Maestrando: Lic. Facundo Araujo**

Expediente de matricula: 905.468/15

**Director: Dr. Mariano Sverdloff**

Año: agosto de 2020

# ÍNDICE

## Agradecimientos

### **CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN**

- 1.1. Introducción
- 1.2. Estructura de la tesis
- 1.3. Estado de la cuestión
- 1.4. Las mujeres en la vida de Saki

### **CAPÍTULO 2. SAKI Y LA PRENSA GRÁFICA: “UN TOQUE DE REALISMO”**

- 2.1. Sus inicios literarios: entre la historia y la parodia política
- 2.2. La construcción de lo femenino en la revista *The Bystander*

### **CAPÍTULO 3. LA MISOGINIA EN LA LITERATURA BRITÁNICA**

- 3.1. El antecedente estético de la *femme fatale*: ascenso y parodia
- 3.2. La cuestión antifeminista en la literatura Eduardiana
- 3.3. Contexto histórico y desarrollo de los movimientos sufragistas en Gran Bretaña

### **CAPÍTULO 4. “MUJERES INSOPORTABLES”, VOTO CASTIGO**

- 4.1. El problema sufragista y las “soluciones” políticamente sakistanas en “A Young Turkish Catastrophe” y “Hermann, the Irascible: A Story of the Great Weep”

### **CAPÍTULO 5. LA FATAL IMAGINACIÓN FEMENINA**

- 5.1. El arte del vandalismo femenino en “The Threat”
- 5.2. “The East Wing: A Tragedy in the Manner of the Discursive Dramatist”: entre Oscar Wilde y el agotamiento de la estética del *fin-de-siècle*

### **CAPÍTULO 6. CRISTIANISMO Y AFEMINAMIENTO EN EL IMPERIO DECADENTE**

- 6.1. Una lectura nietzscheana del relato “The Gala Programme: An Unrecorded Episode in Roman History”
- 6.2. “The Metamorphoses of Lobelia Jabb, Suffragette”: el desenlace bestial

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## **Agradecimientos:**

Estoy agradecido a mi director Mariano Sverdloff por todo el sostén intelectual y anímico que siempre me ha brindado incondicionalmente con esta tesis, orientando y apuntalando cada una de las decisiones que fui tomando en el largo devenir de esta producción académica. Siempre estuvo dispuesto a compartir conmigo todos sus conocimientos y experiencias, además de dedicar con extraordinaria paciencia su tiempo en las correcciones y comentarios. Su seminario de tesis sobre la decadencia fue revelador para encarar al autor de esta tesis

Quiero recordar todo el apoyo que me han brindado desde la Comisión de la Maestría: Lucas Margarit supo escuchar atentamente mi tema de tesis y me ofreció gentilmente sus opiniones al respecto y Miguel Vedda me brindó su ayuda y guía en toda ocasión.

A lo largo de todo este tiempo pude contactarme con académicos y fanáticos “sakianos” de diversos lugares, con ellos compartí dudas y debates que me abrieron nuevas miradas sobre este tema: Bruce Gaston, Tim Connell, Nick Freeman y Brian Gibson.

Al Departamento de Bibliotecología y Ciencia de la Información de la UBA por permitirme la ausencia de mi Cátedra para cumplir con mi estadía en el Reino Unido.

Quiero agradecer a los diversos bibliotecarios que me ayudaron en la tarea de buscar y recolectar información: Mariel Romani de la Biblioteca de Udesa y el personal de la British Library.

A mi amigo Carlos Rozas, en cada charla de café siempre estuvo la filosofía, el arte y la literatura. A Lucas Caramella, por brindarme espacio en su casa del Sur para concentrarme.

A mi familia, y en especial a mi madre, ella siempre incentivó mi amor por los libros.

Y, por último, no quiero dejar de nombrar a Virginia Vallina, siempre sostén, siempre escuchando mi pasión y dedicación por Saki, y siempre conteniéndome en momentos de extenuación.

## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Introducción:

La siguiente tesis pretende indagar en la representación paródica del sufragismo femenino británico durante el período Eduardiano (1901-1910) en la obra de Hector Hugh Munro, alias Saki. La adopción de su seudónimo literario proviene del poeta persa, Omar Khayyam (1048-1131). El corpus de cuartetos atribuidos a Khayyam bajo el nombre de *Rubaiyat* (en persa *rubā* significa series de cuatro versos) fueron traducidos por el poeta inglés, Edward FitzGerald, en 1859. En estos antiguos versos, *Saki* es un copero, un personaje hedonista enamorado del vino<sup>1</sup>.

Nuestro análisis se basará en una viñeta y cinco cuentos publicados en diferentes periódicos y revistas de su época: *The Westminster Gazette*, *Methuen's Annual* y *The Bystander*. Saki aborda la cuestión sufragista en: “A Young Turkish Catastrophe” (1909), “The Threat” (1910), “Hermann, the Irascible: A Story of the Great Weep” (1911), “The Gala Programme: An Unrecorded Episode in Roman History” (1913), la viñeta “The Metamorphoses of Lobelia Jabb, Suffragette” (1913) y “The East Wing: A Tragedy in the Manner of the Discursive Dramatist” (1914)<sup>2</sup>.

Se examinará la imagen que Saki traza de los movimientos por el voto femenino a través del recurso paródico, entendido aquí como una forma de intertextualidad. Linda Hutcheon afirma que “la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (1981:177). Su carácter dual, en este caso, se refleja en una tensión histórica y estética. La parodia representa la desviación de una norma literaria, a la vez que incorpora a ésta como material interiorizado. Esa reformulación supone, al menos, dos cuestionamientos a la tradición literaria: una crítica de la norma y una revisión de sus orígenes. Saki reformula la figura literaria de la *femme fatale* del *fin-de-siècle* a través de sus personajes femeninos *suffragettes*. Históricamente, el término *suffragette* se utilizó particularmente para estigmatizar al célebre movimiento sufragista WSPU (*Women's*

---

<sup>1</sup> Cfr. Tim Connell. *The Grinning Shadow that Sat at the Feast: In Commemoration of Hector Munro*, Saki, 2006. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-grinning-shadow-that-sat-at-the-feast-in-commemoration-of-hector-munro-saki>

<sup>2</sup> Todas las traducciones al español de las obras de Saki y Oscar Wilde son del tesista.

*Social and Political Union*) fundado por Emmeline Pankhurst en 1903. Esta denominación peyorativa fue instaurada por el periódico *Daily Mail* en 1906.

La *femme fatale*, en tanto imaginario y construcción estética, tuvo particular difusión en la literatura europea del *fin-de-siècle* y dejó su huella en el antifeminismo literario de la era Eduardiana. Las mujeres en la obra de Saki no disfrutaban del mismo estatus que sus afamados antihéroes dandis (Reginald, Clovis, Bertie o Comus Bassington). Sin embargo, los personajes masculinos sakistanos mejor logrados estéticamente, alcanzan ese nivel cuando se relacionan, se burlan, menosprecian o desbaratan retóricamente a los personajes femeninos con los que interactúan. Cuanto más frontal es la disputa, más cruel se presenta la contienda y la venganza. En la obra de Saki es capital el juego narrativo en base a la animadversión. Como destaca Joan Aiken: “His writing is concerned with Nemesis, rather than the culpabilities and developments of human nature” (1978:5).

Más allá del desprecio y de la relación corrosiva entre sus personajes masculinos y femeninos, definir a éstos últimos solo como resultado de la propia misoginia de Saki nos conduce a simplificar el análisis de su literatura. La obra de Saki también empatiza con algunas posiciones feministas, tales como el rechazo al rol doméstico de la mujer, la denuncia de la opresión del matrimonio burgués o la reivindicación de la soltería como forma de emancipación. No obstante, se hace imperioso puntualizar que, en su defensa del celibato femenino, Saki no adscribe a una militancia discursiva ni a un posicionamiento estético emparentado con los movimientos feministas de su época. Su mensaje nunca propone un nuevo orden de género, pero tampoco se agota en los significados heteronormativos. Por lo tanto, no existe en Saki una nueva moral sexual. Sin embargo, plantearlo desde el siglo XXI *solamente* como un autor misógino nos aleja de su contexto histórico y, especialmente, de la característica más interesante de su literatura: la *ambivalencia*. Saki supo mofarse de su propia homosexualidad, de sus propias influencias estéticas y de la sociedad Eduardiana para explorar una serie de contradicciones hilarantes que su narrativa expresa con singular maestría.

Para fundamentar esta propuesta teórica analizaré, en principio, la figura de la *femme fatale*. Recurriré a los textos de Beatrice Grandordy (2012), Heather Braun (2012), Silke Binias (2007) y Jennifer Hedgecock (2008), entre otros. Con respecto a la problemática del antifeminismo en la literatura del período Eduardiano, me serviré de los conceptos expuestos en las compilaciones por las ensayistas Ann Heilmann (2006) y Lucy Delap (2006).

Finalmente, para definir el alcance del término “parodia” se trabajarán autores tales como Linda Hutcheon (1981; 2000) y Dennis Denisoff (2001).

Analizaré también los orígenes socio-históricos de los diferentes movimientos en favor del voto femenino en Gran Bretaña con el fin de comprender e interpretar el mensaje paródico que Saki enuncia. Esto me permitirá, además, realizar una lectura que conecte las diferentes alusiones paródicas que Saki va desplegando con respecto a este episodio histórico de suma importancia para los movimientos feministas en Gran Bretaña.

## 1.2. Estructura de la tesis

La organización de esta tesis responde a un doble propósito. Por un lado, contextualizar al autor y tema dentro de las coordenadas teóricas y estéticas pertinentes para este trabajo de investigación. Se analizará el contexto de producción, la complejidad teórica en torno al concepto *femme fatale* y las principales características históricas del sufragismo femenino británico. Por otro lado, esta estructura de tesis se corresponde con un cierto *in crescendo* en el rechazo que la ficción sakiiana va plasmando en contra del movimiento sufragista entre los años 1909 y 1913. En sus primeras narraciones de esta serie de cuentos - la cual denominaremos como serie *antisufragista* - Saki esboza un abordaje más “político”, afable y que no busca el aniquilamiento de los personajes femeninos. Cronológicamente, sus últimos cuentos son más bien una reformulación de un discurso socio-cultural colmado de violencia y rechazo contra las *suffragettes*. Una de las últimas crisis que opacaron a la era Eduardiana se exteriorizó en las sórdidas ansiedades frente al declive del imperio británico. Ante este escenario de declive político, la solución al “problema sufragista” da lugar en la obra de Saki al exterminio de los personajes femeninos a través de un agente bestial.

El **capítulo 2** analiza los inicios en la carrera literaria de Saki y su contexto de producción. Para esto, se abordarán las principales peculiaridades de los tabloides y revistas que divulgaron la obra de Saki. Esto permitirá esbozar aquella imagen que la prensa gráfica británica de principios de siglo XX construyó en torno al ideal de mujer. El **capítulo 3** delimita los distintos debates y formulaciones conceptuales sobre la *femme fatale*. Conocer sus antecedentes teóricos nos permitirá alcanzar un cabal aproximamiento de la retórica antifeminista en la literatura Eduardiana. Por último, este capítulo analiza -además- el desarrollo histórico de los movimientos sufragistas en la esfera pública británica. El **capítulo**

4 presenta y examina las dos primeras narraciones cortas que darán inicio a esta serie *antisufragista*. El **capítulo 5** abordará la presencia femenina frente a las consideraciones sobre las artes plásticas y el agotamiento decadente *post-Wilde*. Saki ubica sus personajes sufragistas en medio de su postrera crítica paródica a la estética del *fin-de-siècle*. A través del cuento, “The East Wing”, Saki trastorna las tradiciones estéticas que Oscar Wilde ha instalado en su literatura. Saki pretende superar los mandatos de su maestro y busca nuevos tipos personajes femeninos capaces de alcanzar una sensibilidad superior al hombre. Por ende, la literatura de Saki satura una estética finisecular agotada. En este capítulo, la comparación es primordial y las obras de Wilde que cotejaremos serán principalmente dos: *The Picture of Dorian Gray* (1890) y el ensayo *The Decay of Lying* (1891). Por último, el **capítulo 6** cierra la serie *antisufragista* evidenciando un mismo resultado transversal en las dos narraciones que están allí presentes: la violenta caída de los personajes sufragistas. Tanto las hipótesis de Edward Gibbon sobre la declinación y caída del imperio romano, como las apreciaciones de Nietzsche sobre el cristianismo, nos permitirá analizar las ansiedades sakianas frente a la decadencia finisecular del imperio británico.

### 1.3 Estado de la cuestión

La literatura británica de la era Eduardiana ha sido catalogada como un hueco superfluo entre la estética Victoriana y el modernismo. Ciertamente, su destino fue de transición: fue relegada por décadas y considerada intrascendente para el paladar crítico. En su ensayo, *Character in Fiction* (1924), Virginia Woolf denunció que los escritores Eduardianos dependían fuertemente del mundo externo al libro, no sabían construir personajes sólidos y sus novelas dejaban sumamente insatisfecho al lector<sup>3</sup>. Esta visión negativa expresada por ciertos modernistas logró imponerse. La diatriba de Woolf contra este colectivo de autores cosechó

---

<sup>3</sup> “The most prominent and successful novelists in the year 1910 were, I suppose, Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy. Now it seems to me that to go to these men and ask them to teach you how to write a novel—how to create characters that are real—is precisely like going to a bootmaker and asking him to teach you how to make a watch. Do not let me give you the impression that I do not admire and enjoy their books. They seem to me of great value, and indeed of great necessity. There are seasons when it is more important to have boots than to have watches. To drop metaphor, I think that after the creative activity of the Victorian age it was quite necessary, not only for literature but for life, that someone should write the books that Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy have written. Yet what odd books they are! Sometimes I wonder if we are right to call them books at all. For they leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction. In order to complete them it seems necessary to do something—to join a society, or, more desperately, to write a cheque” (Woolf, 2008:44).

sus frutos y la crítica literaria desestimó por largo tiempo a la literatura Eduardiana. Se les indilgó cierto provincianismo y el apego a formas literarias conservadoras<sup>4</sup>. Se los acusó (injustamente en ambos casos) de estar muy ligados a la literatura Victoriana y muy alejados de las nuevas vanguardias emergentes. Los autores Eduardianos parecían convertirse, desde la sesgada mirada del modernismo, en un depósito infinito de reproches. Saki se encuentra en esa legión de escritores relegados, al igual que E. M. Forster, H. G. Wells, John Galsworthy, Arnold Bennett, Ronald Firbank, entre otros.

Saki ha recibido una cierta dosis de elogios y descréditos por parte de la crítica literaria a lo largo del tiempo. Tomemos de ejemplo el juicio del escritor y periodista norteamericano, Christopher Morley, uno de los primeros críticos con opiniones ambiguas frente a Saki. En una introducción del año 1930, Morley alaba su técnica narrativa y la califica como “delicada, imaginaria, lúcida, precisa, con una desapercibida agilidad de estilo”<sup>5</sup>. Sin embargo, pocas líneas más tarde, el propio Morley parece menospreciar la obra de Saki, evidenciado una cierta ambigüedad:

The fact is that there are few writers less profitable to write *about*. Saki is only to read. The exquisite lightness of his work offers no grasp for the solemnities of earnest criticism. He is of those brilliant and lucky volatiles who are to be enjoyed, not critic-handled (1930: v-vi).

No obstante, para el crítico especializado en la obra de Saki, Simon Sterne, el dictamen de Morley pretende evitar comentarios banales, con el objeto de lograr que *la obra* de Saki pueda revelarse por sí misma al lector de forma autónoma.

Oblivious to the wisdom of remaining silent, the critic rash enough to speak for Saki merely becomes his mouthpiece, as if the need for a response in kind were so compelling in this case that the only appropriate rejoinder to the author must be his very own words (1994:287).

Adam Frost, primer académico británico en escribir una tesis doctoral sobre Saki, convalida la hipótesis de Sterne al enfatizar el daño y el estigma que han provocado ciertas reseñas sobre la

---

<sup>4</sup> “The Modernist writers’ bravado in defining themselves as a new creative and cultural aristocracy was in fact a compensation for their underlying anxiety that they stood outside the culture and audience for which they wrote” (Kaplan, 1996: xv).

<sup>5</sup> “Delicate, airy, lucid, precise, with the inconspicuous agility of perfect style, he can pass into the, uncanny, the tragic, into mocking fairy-tales grimmer than Grimm. His phrases are always urbane and usually final” (Morley, 1930: vi).

ficción sakiana. “Saki was used to bad reviews. [...] Perversely though, it is Saki’s admirers that have done more damage to his cause.” (2000:44)

En cierta forma, el mejor legado de Morley fue su presagio. La opacidad crítica sobre la obra de Saki hasta nuestros días ha convalidado su premonición. Pese a esta marginalidad en los estudios literarios, varios escritores han elogiado expresamente la obra de Saki y reconocieron su influencia estética. Podemos destacar en un ligero inventario a Noël Coward, Graham Greene, L.P. Harthley, Evelyn Waugh, G. K. Chesterton, Raymond Chandler, A.A. Milne, V.S. Pritchett, P.G. Woodhouse, Tom Sharpe, A. N. Wilson y Will Self.. Chesterton destaca esa complicidad tan sakiana con el lector a través de la risa, una comicidad que articula una crítica del mundo sin transformar el mensaje en un panfleto tedioso y moralista. En cierta manera, Chesterton lo define como un escritor acorde al mundo moderno:

He succeeded better than most modern writers in doing something that is becoming increasingly difficult in the modern world; and that is really making fun of that world. For the world is really growing too funny to be made fun of (1926: xiv).

Prosiguiendo en esta línea, el escritor A. N. Wilson ubica a Saki como un faro para toda una generación posterior de escritores cómicos. “Saki was indeed the inspiration not only for Wodehouse but for a whole generation of English comic writers” (2007: vii). Neil Francis Brenna pondera a Saki como una figura destacada dentro de la tradición estética de la novela cómica británica:

Because Hugh Hector Munro, or “Saki”, wrote only two novels, and because both of them apparently end in tragedy, one might hesitate to class him as a comic novelist. But no consideration of the modern comic novel can neglect him (1959:259).

En Argentina, varios escritores han apreciado también su obra. Borges le dedicó comentarios favorables en el prefacio al cuento, “La reticencia de Lady Anne” perteneciente a la colección *Biblioteca de Babel* (1986). “Con una suerte de pudor, Saki da un tono de trivialidad a relatos cuya íntima trama es amarga y cruel. Esa delicadeza, esa levedad, esa ausencia de énfasis puede recordar las deliciosas comedias de Wilde” (2000: 4). Previamente, Rodolfo Walsh había incluido el cuento “Laura” en su *Antología del Cuento Extraño* (1956). En su breve prólogo, Walsh coincide con Borges en equiparlo con Oscar Wilde. “Su humorismo brillante, comparable al de Oscar Wilde, suele esconder un fondo de amargura; a veces se desliza hacia lo patético, y aún lo terrorífico” (2014: 83). Adolfo Bioy Casares tuvo el mérito de ser el primer

traductor al español de su obra con el cuento, “Sredni Vashtar” (1910). Dicha traducción fue publicada en el número 70 del año IX (julio de 1940) de la revista *Sur* e incluida posteriormente en el libro *Antología de la literatura fantástica* (1940). Como se sabe, en la formación de un nuevo canon literario nacional que proponía *Sur*, la literatura fantástica se planteaba como una renovación frente al realismo. Al incluir a Saki en esta antología, se reconoce su cualidad como autor capaz de intervenir en esta renovación estética.

A pesar del legado que dejó en generaciones posteriores, afirmar que Saki se encuentra en el firmamento del canon literario es una presunción por demás riesgosa. Seguramente, el ascenso a ese tipo de pedestal le hubiese causado mucha gracia y pudor al propio Saki. Él jamás se esforzó por trascender o convertirse en un escritor – digamos - de culto. Tampoco se codeó con los *literati* de su época en pos de conseguir cierto reconocimiento entre sus pares.

Although he was a contemporary of Proust and Joyce, H. H. Munro (or Saki) seemed to have no interest in sharing his thoughts. He was a resolutely private man with few friends and a dislike of small talk. He preferred bird-watching to party-going. When asked about his past or his plans, he would change the subject [...] When he became a full-time writer, he was similarly unforthcoming. He kept no notebooks; he got rid of old manuscripts. He rarely, if ever, talked about his fiction. He was not interested in mixing with other writers and discussing his technique (Frost, 2001:199).

Saki careció de relaciones con otros escritores de su época, excepto por aquellos colegas con los que compartía su rutina laboral en los diarios y revistas donde solía publicar sus textos. En el ambiente literario se lo consideraba un *comic writer*, una especie de rango menor dentro del escalafón literario<sup>6</sup>. Más allá de su propia reticencia por tratar socialmente con otros intelectuales, esta designación peyorativa lo llevó también a ser *outsider* en cierta manera de los círculos literarios de su época. Su segundo editor, John Lane (insigne figura que dirigió la revista *The Yellow Book*) en un banquete que ofrece para Anatole France, lo descarta de su lista de invitados, que incluía los nombres de Rudyard Kipling, J. M. Berrie, Bernard Shaw, Conan Doyle, Thomas Hardy y Arnold Benett. Por lo tanto, Saki no perteneció a ningún círculo intelectual de prestigio. El editor del *Westminster Gazette* se quejaba sobre el mutismo de Saki en torno a su vida personal: “Saki left most of the talking to Gould, and at the beginning one

---

<sup>6</sup> “By now, he knew what he was accomplishing, and yet officially he was only a comic writer. In the business of literature, comic writers ranked with haberdashers and florist; they provided the equivalent of a pocket handkerchief or a boutonniere” (Langguth, 1981:182).

had to dig hard to get a word out of him” (Spender, 1939:293). A diferencia de Oscar Wilde, Saki nunca quiso promover su personalidad como un hecho estético.

Durante su niñez, Saki experimentó el aislamiento en la casa de sus tías en las afueras de Barnstaple, Devon. *Broadgate Villa*, el hogar donde Saki y sus dos hermanos recayeron después de la muerte de su madre a manos de una vaca fugitiva, tenía un parecido con el *Gateshead Hall* de Jane Eyre. Un lugar oscuro, miserable, lúgubre. La casa estaba rodeada de jardines, sin embargo, el régimen marcial de sus tías les prohibía a Saki y sus hermanos salir a caminar por fuera de la casa. Su homosexualidad, o su total negativa a declarar ante el público sus preferencias sexuales, también supusieron otro motivo de aislamiento. Después del juicio a Wilde en 1895, la homosexualidad se consagró socialmente como una forma aberrante de “perversión, femineidad, desviación y sodomía”. Saki aplanó totalmente su exposición pública. La condena a Wilde consolidó en la opinión mayoritaria de la sociedad Eduardiana una rabiosa homofobia que llevó a ocultar cualquier indicio del deseo prohibido.

The Wilde trials were a festival of homophobia. The severity of the punishment that destroyed Wilde, the man, set an example that drove homosexuality in England and in America back to the closet, back into the subculture of the secret life until the later twentieth-century (Sussman, 2012:145).

Su hermana, Ethel Munro, decidió quemar todos sus papeles personales y correspondencia, acentuando aún más el silencio en torno a la biografía de Saki. Sin embargo, hay algo en común que Saki comparte efectivamente con los escritores canónicos: su obra sigue publicándose aún en este siglo XXI. Es un autor traducido a más de 26 idiomas y asiduamente aparecen nuevas reediciones de sus principales obras. También es incluido en diversas antologías de variadas temáticas bajo los rótulos de relatos de humor, góticos, de terror y hasta infantiles. Por lo tanto, Saki siempre se renueva y reencuentra nuevos lectores que disfrutan de su maestría impecable en el cuento corto. Jeremy Dyson señala: “[...] he has remained in print constantly since his death ninety old years ago. I know that the latter fact probably tells us more about the actual quality of an author’s output than everything the critics have ever said about him” (2006: viii).

Se lo puede considerar entonces a Saki como un autor *demorado* por los estudios literarios. Su biblioteca crítica en español es casi inexistente, solamente disponemos de someros comentarios en algunas de sus reediciones o traducciones, pero no encontramos hasta el momento ninguna tesis o texto que aborde en profundidad los problemas de su obra. Su bibliografía crítica en inglés también es escasa comparada con otros autores de su época tales

como Bernard Shaw, H.G. Wells o Rudyard Kipling. El académico norteamericano, Robert Drake, fue uno de los primeros en protestar sobre el desdén con que la crítica literaria trató a la obra de Munro.

Few writers of the twentieth century who have brought so much pleasure to discriminating readers have suffered the same critical neglect as Saki (Hector Hugh Munro). No books have been written about him, and the serious critical essays on his work may be numbered on the fingers of two hands. He has always enjoyed a small but intensely devoted following, his stories are still included in both "trade" and textbook anthologies, some of his stories have been translated into languages as different as German and Turkish, and some have now been adapted for television. But few critics have taken Saki seriously [...] (1962:6).

Nuevamente, aquel augurio de Christopher Morley parece cumplirse. La obra de Saki hasta el siglo XXI fue víctima de comentarios superficiales, breves reseñas, algunos artículos académicos y escasas biografías. Los primeros estudios sobre la literatura sakiana han sido efectuados en el ámbito académico norteamericano antes que en el británico. Ciertamente, un dato más que llamativo. La primera tesis sobre Saki se intituló *The Satiric Art of Hector H. Munro (Saki)* (1956) de George James Spears. Ese trabajo tuvo la audacia de ser el primer estudio académico, aunque hoy su análisis nos pueda dejar disconformes, debido a que pensar a Saki en términos puramente satíricos presupone una focalización unilateral. La sátira suele derivar en una idea de reforma social o de cambio estructural de aquella realidad que se desnuda. En cambio, la parodia está en relación con un código discursivo y estético previo. Esto mismo indica Linda Hutcheon: "parody's target text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse" (2000:16). La parodia se encuadra en el ámbito de la autorreflexividad, no se detiene únicamente en cuestiones morales. "Parody is more appropriate here than satire as the analytical model precisely because its traditional association with the intramural realm of coded discourse rather than social and moral concerns [...]" (Denisoff, 2001:4).

Saki no subvierte el orden, lo contempla, se burla y expone sus fallas. En Saki no hay reforma ni atisbos de nuevos mandatos sociales. Además, centrarse exclusivamente en la sátira conduce a descartar otros temas de interés que Saki contempló de forma paródica. Miriam Cheikin afirma que Saki no es un escritor satírico; disiente con la tesis de Spears y argumenta incluso que ésta ignora la complejidad de temas que se muestran en la obra sakiana:

George Spears, as the name of his book *The Satire of Saki* indicates, attempts to relegate Saki to the solitary role of a satirist, overlooking the complexity of Munro's focus. Munro, despite all these assertions, is not a satirist – his interests are elsewhere. [...] Although Munro's stories are saturated with criticism of British high society and often have a satiric tone, they are not satires because his interest centers on the people, not on the exposure of follies (1978:122).

En los Estados Unidos, también se presentaron dos tesis más: *The Development of Method and Meaning in the Fiction of Saki (H.H. Munro)* (1969) de Don Henry Otto y *Saki, a Literary and Critical Study* (1973) de Dean Longabill. Recién al finalizar la década del '70 se publicó en la Universidad de Oxford la primera tesis sobre Saki en Inglaterra. La misma fue escrita por William Chapman y tiene como título: *Aspects of literary dandyism from 1881: Wilde, Beerbohm and Saki* (1979). Más tarde, pero esta vez en Sudáfrica, María Katrakis insiste con el tema de la sátira en la obra sakiana: *The Satiric Art of H.H. Munro (Saki)* (1980).

El siglo XXI ha renovado y producido una serie de estudios más variados, profusos y atractivos, entre los que podemos mencionar las tesis de Adam Frost, *Saki, his Context and Development* (2000), Nooshin Elahipannah, *Saki's Beastiary: an Aesthetic of Contradiction* (2006) y los libros de Sandie Byrne, *The Unbearable Saki* (2007) y Brian Gibson, *Reading Saki* (2014). A su vez, estos textos tienen el valor de indagar sobre su literatura más allá del prisma biográfico, contextualizándola dentro de los problemas de la ficción Eduardiana y apelando a su importancia estética en un momento de ruptura con la literatura Victoriana.

Probablemente, en la actualidad tengamos más recursos y herramientas teóricas para analizar a Saki y los temas de su ficción puedan resultar atractivos desde nuestro horizonte de lecturas. Uno de estos puntos de interés podría ser pensar a Saki como autor de un período en transición, algo que destaca Lambert: “a one-man bridge between the Victorian world (of, for example, W. S. Gilbert) and the nervous vivacity of the post-war world (of, say, Noël Coward) which he did not live to see” (1963:6).

En síntesis, el camino crítico hacia la obra de Saki, agotada la exploración biográfica, ofrece hoy nuevas posibilidades. Si la vida de Saki ha sido suficientemente explorada por las biografías de Charles Gillen (1969) y A. J. Langguth (1981), quedan todavía una serie de temas y procedimientos literarios en los que la crítica aún no ha profundizado. Adam Frost añade también el misticismo, el imperio, la crisis nacional, el surgimiento del socialismo y el cristianismo.

There is no analysis of his thoughts on mysticism, imperial service, Christianity, the future of fine art, national identity, suffragettism, the aristocracy, the rise of socialism, the Oscar Wilde trial and the purpose of education. He remains a marginal and harmless figure. He is spared the value judgments of the new literary establishment (2000:34).

Brian Gibson tuvo la audacia de plantear una lectura de Saki en base a nuevos ejes críticos y posicionar el lugar de su obra dentro de las categorías del *camp*, el orientalismo, los estudios post-coloniales y los estudios de género. El análisis de Gibson se detiene en la dupla *Saki-Munro*, es decir, la contienda entre el escritor como sujeto social y el escritor esteta plasmado en la obra. Ubica en paralelo ambas instancias, a partir de una lectura por momentos cercana al texto, pero que también recurre a la periferia biográfica e histórica. El juego que propone es interesante, aunque tiende en ciertos momentos, a establecer una continuidad demasiado estricta entre obra y vida privada. En el segundo capítulo de su libro, “The Threat: Saki’s Anti-Auntness, Misogyny and Anti-Suffragettism”, Gibson sostiene que no hay en la literatura sakiana ninguna simpatía con los personajes sufragistas, todo lo contrario, hay una reacción negativa (*backlash*) y su burla está inmersa en un total desprecio. Gibson postula, sin embargo, que Saki no desacuerda totalmente con el feminismo, algo que podemos observar especialmente con las mujeres solteras y las jóvenes rebeldes como el personaje de la sobrina en “The Mapped Life” (1914).

Las mujeres como grupo social tienen una jerarquía social inferior al hombre. La figura de las tías, por ejemplo, son un colectivo femenino paradójicamente patriarcal. Las tías en Saki mayormente son opresoras y dictan una moralidad sexual contraria al deseo homoerótico. Ellas no toleran las libertades de los niños ni de los hombres y hacen valer sus mandatos por intermedio de represiones verbales o censuras explícitas.

Why such a vicious reaction? While Saki supports single women (and, rarely, childless wives) as outsider figures, he still regards women as second-class and aunts as patriarchal oppressors and supporters of heteronormative society. His antisuffragette stance arises from his scorn for any forceful attempt by women to demand equality with men or concessions from the true patriarchy (Gibson, 2014:134).

Este patriarcado femenino también se inscribe en la figura de las sufragistas. Por ende, en la literatura sakiana no hay ninguna simpatía con estos personajes. Saki contempla que sus

reclamos son ciertamente insoportables. Reclamos que, también, pondrían en peligro al *status quo* del imperio británico, percibido como “decadente”.

#### 1.4. Las mujeres en la vida de Saki

Hector Hugh Munro nació el 18 de diciembre de 1870 en Sittwe, ciudad capital del Estado de Rakhine en Birmania, oficialmente *República de la Unión de Myanmar*. Antiguamente, Sittwe fue una pequeña aldea de pescadores, que luego se transformó en un puerto dedicado a la exportación de arroz hacia Londres durante el régimen colonial victoriano. Los británicos también modificaron su nombre original por Akyab y ocuparon Birmania hasta su independencia en 1948. El padre de Saki, Charles Augustus Munro trabajó como teniente coronel de la policía imperial británica, *Burma Police*. Augustus Munro continuó con una larga tradición familiar vinculada al servicio militar. El apellido Munro estuvo fuertemente enlazado a un largo linaje de militares que construyeron las bases coloniales en la India. En 1792, el único hijo del General Munro, miembro de la *East India Company*, fue devorado salvajemente por un tigre. Esta escena quedó plasmada en un exquisito juguete mecánico del siglo XVIII, *Tipu's Tiger*, encargado por el sultán Tipu y exhibido actualmente en el museo *Victorian & Albert*. La madre de Saki, Mary Frances Mercer, fue hija incluso de un oficial de la Armada Británica. El hermano mayor de Saki, Charles Arthur Munro se desempeñó como oficial de la policía imperial al igual que su padre en Birmania y posteriormente, en 1908, ascendió como director de la prisión *Mountjoy* en Dublín. Saki también incursionó en este camino marcial en Birmania durante su juventud, pero una serie de ataques de fiebre producto de la malaria lo hicieron retornar rápidamente a su casa en Devon. De estos datos se desprenden dos marcas que moldearon la literatura sakiana: el apego por el imperio británico y la bestialidad animal como forma de aniquilación humana. Saki murió en 1916 en una trinchera cerca de Beaumont-Hamel, Francia, durante la batalla más cruel de la Primera Guerra Mundial. Se enroló como voluntario veterano en el *22nd Battalion of the Royal Fusiliers*. Cumplir tareas como soldado a sus 44 años suponía un riesgo fatal.

Su veta política conservadora *tory* tuvo su anclaje en su hogar. Saki nació en el seno de un *establishment upper-class*, no tanto por su fortuna familiar sino por su pertenencia de clase. Para nuestros estándares actuales esto podría suponer una incompatibilidad. Pero, en el contexto victoriano, ubicarse en la parte superior de la pirámide social podía ser un resultado del servicio y la entrega en pos del imperio. Esto selló las tendencias políticas de Saki, y explica en gran medida su desprecio por las *suffragettes*, el movimiento feminista iniciado por

Emmeline Pankhurst y sus dos hijas en 1903. “In obligato to these momentous issues of social change and religious controversy shrilled the voices of the suffragettes demanding the right of women to vote; and, as on the other great issues of the day, Munro took a firmly reactionary stand” (Gillen, 1969: 147). La base social de las *suffragettes* estaba compuesta, mayoritariamente, por mujeres de clase media y trabajadora. Los ingresos monetarios de Saki eran *middle-class*, pero su mentalidad más bien aspiraba al *upper-class*. Obviamente se oponía al socialismo, tal como lo expresa en el cuento “The Byzantine Omelette” (1914).

La bestialidad animal tuvo un impacto aún más profundo en Saki: la muerte temprana de su madre en 1872. Mary Frances decidió dejar a su marido en Birmania para retornar a Inglaterra y dar a luz a su cuarto hijo en un ambiente más apacible. Para ese momento, Saki tenía 2 años, su hermana Ethel 3 años y Charles, 4 años de edad. En un camino rural típico de la campiña de Devon, una vaca fugitiva atropelló violentamente a Mary. Este feroz impacto causó en ella un aborto inmediato y su propia muerte. El padre de Saki regresó al país y dejó a sus tres hijos bajo el cuidado y la custodia de las dos hermanas de su fallecida esposa. Según los criterios de Augustus Munro, llevar a sus hijos a vivir con él a Birmania no era conveniente debido a sus aspiraciones *upper-class*: en las colonias sólo les restaba a sus hijos el “infierno” de las enfermedades como la malaria, un clima tropical anual, una red social “inconveniente” y escuelas “indecentes” para sus estándares de formación intelectual.

Ambas tías solteras, Charlotte (mejor conocida como Tom) y Augusta impusieron sobre Saki una férrea disciplina que aplacó cualquier indicio de rebelión y libertad mediante una serie de reglas de comportamiento arbitrarias, reforzadas a través de castigos psicológicos tales como la frialdad en el trato cotidiano, la culpa y la eliminación de juegos y privilegios. El personaje femenino principal en “Sredni Vashtar”, Mrs. De Ropp, parece describir esta espinosa infancia bajo el régimen de sus tías. Como recalca el escritor Graham Greene: “La infelicidad es un maravilloso auxiliar del recuerdo, y los mejores relatos de Munro son los de la infancia, su humor y su anarquía, así como su crueldad y sus desdichas” (1951: 90). Esta disposición tiránica debe ser inscripta asimismo en el contexto victoriano, cargado de resentimiento hacia el mundo infantil. La propia reina Victoria no ocultaba su fastidio ante su próximo heredero, Eduardo VII. Aquella displicencia que el imperio británico enseñaba ante sus dominios coloniales tenía su correlato interno frente a los sujetos más vulnerables de la sociedad: los niños. La opresión infantil era un hecho socio-cultural con fuerte arraigo en la cultura Victoriana; Augusta y Tom eran hijas de ese veneno. Saki amplifica la figura femenina despótica de las tías, ellas son sinónimos de domesticidad, son calcos de la densa maquinaria

Victoriana que construyó los patrones de lo “correcto”. Saki intuyó como un hecho maligno ese artificio emparentado con lo femenino y ejercitó, en consecuencia, su rebelión estética contra esas embajadoras *par excellence* de lo convencional.

Ethel Munro, su hermana, suplió ese rol ligado al amparo y el cariño materno. Ella se convirtió en un sostén afectivo a lo largo de toda la vida de Saki. Aún más, Ethel también despreciaba a esas tías opresoras. Pero, Ethel también tuvo un costado amargo: ella no toleraba la vida disipada de su hermano menor. Siempre negó la homosexualidad de Saki. Por ende, una vez muerto, Ethel eliminó todas aquellas cartas “indecorosas” que Saki había escrito o recibido. Asiduamente, ella se encargó de construir una imagen pública complaciente con los estándares heteronormativos que la sociedad indicaba. Señala Adam Frost sobre el epistolario sakiano destruido por Ethel: “He would sometimes write to his sister, but she obediently burnt all their correspondence after his death in the trenches.” (2001:199) El archivo Saki es nulo, las ausencias de documentos personales transmiten un desolador mutismo. Ethel se arrogó el derecho de hablar sobre Hector y, en consecuencia, escribió sus primeras memorias bajo el somero título de *Biography of Saki* (1924). Ethel allí justifica su elipsis alegando que al lector de su biografía poco y nada podía interesarle la vida social de Saki: “In writing all I have cared to tell of Hector’s life [...] I have not touched upon his social life, visits to country house parties, etc., because they would not be of interest to the general reader” (1958:702).

Posteriormente, en *Saki: a Life of Hector Hugh Munro* (1981), A. J. Langguth basó su búsqueda mayormente en datos que la propia Ethel le fue suministrando durante sus encuentros en Inglaterra. La relectura multiplica el texto en su diversidad y en su pluralidad; para Ethel Munro, por el contrario, releer a su hermano supuso homogeneizar su ficción a partir de sus propios prejuicios morales. Lo único que comparten aquella *representación* que fabricó Ethel y la verdadera existencia de Saki son una íntima opacidad. Como Langguth declara al final de su libro:

Anyone who writes a biography of H.H. Munro will have divided feelings about his sister, Ethel. She set out to destroy all traces of her brother’s life that did not accord with the view of him that she chose to present; and since she was as resolute as the aunts who raised her, she did a thorough job (*ibid*: 316).

## CAPÍTULO 2. SAKI Y LA PRENSA GRÁFICA: “UN TOQUE DE REALISMO”

### 2.1. Sus inicios literarios: entre la historia y la parodia política

Saki comenzó su destino de escritor a través del relato histórico. El devenir de la historia admite una dificultad que él pretendió resolver de dos maneras: una objetiva y otra paródica. La primera forma contempló el método histórico; la otra, el ficcional. Indisputablemente, la alternativa metódica está vinculada con su primera publicación en vida: *The Rise of the Russian Empire* (1900). Este libro sobre la historia rusa desde el Medioevo hasta Pedro I fue publicado por la editorial *Grant Richards*, el mismo sello que divulgó la primera edición del controvertido *Dubliners* (1906) de James Joyce o *Mrs. Warren's Profession: A Play in Four Acts* (1893) de Bernard Shaw.

Como diletante, Saki se permitió explorar un tema poco estudiado en el ámbito intelectual londinense sin tener que rendirse a las exigencias de la academia. Uno de los rigores personales que supo Saki cultivar fue la autodisciplina; una cualidad requerida para el oficio de historiador, especialmente para uno *amateur* como él. No obstante, su obra no representó hito alguno en la historiografía. El tema ruso era más un punto en el mapa de su imaginario más que un objeto de estudio. Saki elabora un texto carente de metodología erudita, donde traza una *historia romántica* de la antigua Rusia y donde los conflictos sociales son barnizados con una pátina naif. A Saki siempre lo fascinó oriente y la vida en la lejana estepa rusa. Sin embargo, Saki escribió su libro en la comodidad de la sala de lectura silenciosa del *British Museum*, leyendo bibliografías de corte orientalista en inglés, francés y alemán, pero muy poco en ruso<sup>7</sup>.

Su libro cosechó magros comentarios y exiguas ventas. Podemos considerar entonces que su mejor “relato histórico” se sitúa en el plano de la parodia. La trama de los acontecimientos contemporáneos produce en Saki un mayor efecto cuando roza el artificio que cuando persigue la búsqueda de la “verdad histórica”. Si entendemos a la parodia como un diálogo con el presente del artista, Saki aborda los hechos que marcaron el movimiento sufragista femenino para desmitificar su inherente retórica política. Por lo tanto, se establece

---

<sup>7</sup> “In writing his history of an unseen land in the heart of the British Empire, Munro was prejudging, creating, and colonizing Russia in his own imagination. [...] Munro only studied historical texts (some of dubious scholarship, no doubt) and Oriental authorities before writing his romantic *The Rise of the Russian Empire*, and such supposedly authoritative texts often only confirm, circumscribe, constantly perpetuate, and reproduce stereotypes for and in their readers. Books like Hector H. Munro's 1900 work and those histories he read in the British Museum created an Orientalism that “overrode the Orient” and such preconceive truths, continually reconfirmed” (Gibson 2014: 15).

un diálogo intertextual que exige al lector (de cierta manera) recomponer la sustancia de aquello que se está parodiando. Así, para comprender plenamente esta dimensión de su literatura, se hace necesario explorar el contexto histórico del sufragismo británico. Los personajes femeninos sufragistas están ubicados bajo el aura de la aversión, carecen de un rol positivo. Aún más, el grado de virulencia en la descripción de estos personajes femeninos se irá incrementando paralelamente al grado de violencia discursiva que ofrecerá la férrea oposición del *establishment* británico al movimiento sufragista. Su reinterpretación paródica de los acontecimientos sufragistas estará enmarcada en un contexto de producción acorde a esta elección. La prensa gráfica tuvo un rol destacado en el antisufragismo.

Al poco tiempo de instalarse en su departamento del número 97 *Mortimer Street* en pleno centro de Londres, Munro ensambló su vida urbana con una carrera profesional en el periodismo. Trabajó como corresponsal en el extranjero para el diario *The Morning Post*. Para un autor casi ignoto como él, escribir en un diario como éste le resultaba algo sumamente atractivo ya que varios escritores notables habían publicado en dicho tabloide: Thomas Hardy, Samuel Coleridge, Wordsworth, Rudyard Kipling. El otro aliciente, era la posibilidad de viajar por el mundo cubriendo noticias. Este trabajo le permitió recorrer Francia, Turquía, los Balcanes, Polonia y Rusia cubriendo los principales acontecimientos políticos en esos países. Saki recaló en San Peterburgo durante la Revolución de 1905. Su hermana destaca la fascinación que le produjo esta violenta trifulca callejera a Saki. “He always lunched at the Hotel de France, which was quite a club for journalist, being close to the Nevsky Prospekt, it was the hub of St. Petersburg. Knowing that there was likely to be trouble, Hector settled that we must go early to the Hotel de France that Sunday, which by its close proximity to the Palace was the best centre from which to watch the events” (Gillen, 51).

Recordemos que la obra de Saki se inicia y se desarrolla en la prensa escrita, un lugar rentable para un oficio que requiere de un mecenas o de un ingreso fijo para alcanzar la ansiada independencia económica que anhela cualquier escritor. Saki precisaba dinero para solventarse como autor *full-time*. Publicar cuentos en los matutinos de la época le resultaba más rentable aún que publicar novelas. “For whether Saki wrote short stories (which he did well) or novels (which he did less successfully), he needed them to make money” (Frost, 2001:201).

Ciertas amistades de Saki que residían en aquel Devon de su infancia le presentaron a Francis Curruthers Gould (1844-1925), caricaturista y dibujante que solía colaborar asiduamente para *The Pall Mall Gazette* y *The Westminster Gazette*. Este valioso contacto le permitió abrirse camino en el mundo de la prensa escrita, refugio clave para los escritores

ignotos de la época. Junto con Francis Gould a cargo de las ilustraciones, Saki publicó una colección de viñetas satíricas en el periódico *The Westminster Gazette* llamada *The Westminster Alice* (1902).

El título -palpablemente- es una parodia a la obra de Lewis Carroll. El editor del *Westminster Gazette* supo destacar el éxito y la originalidad de esta obra<sup>8</sup>. En estas viñetas, Saki critica ferozmente a las principales figuras de la clase dirigente Eduardiana: Robert Cecil (Primer Ministro Conservador entre 1895-1902), Joseph Chamberlain (miembro del Partido Liberal), Arthur Balfour (Primer Ministro Conservador entre 1902-1905) y Frederick Temple (Arzobispo de Canterbury). El mensaje político detrás de esta mordaz parodia tiene su anclaje en un conflicto bélico de larga data iniciado en la era Victoriana: la Guerra de los Bóeres. De 1880 hasta 1902, la cruenta lucha por el control del territorio sudáfricano dejó un importante saldo de muertos del lado británico, un hecho que acarreó severas críticas sobre la “ineptitud” del gobierno conservador para lidiar con este asunto<sup>9</sup>.

Un hecho llamativo de esta sociedad de Saki con Francis Gould es el desencuentro ideológico. Saki comprendía al mundo desde la óptica conservadora *tory*. En cambio, Gould era simpatizante del Partido Liberal y el periódico *The Westminster Gazette* era considerado su vocero principal entre los medios gráficos ingleses. Este tabloide se inició en 1892 y, para aquel entonces, ya existían en Londres otros 6 matutinos que repetían el mismo formato. En ese listado también se encontraban el ya mencionado *The Morning Post* y *The Pall Gazette*, dos periódicos que publicaron regularmente sus cuentos. Saki era un escritor adecuado para ese formato de prensa gráfica. Estos tabloides denominados “Clubland Papers”<sup>10</sup> o “diarios de club de caballeros”, estaban destinados a un tipo de lector muy particular: hombres de alta sociedad, hombres burgueses con ciertas aspiraciones sociales, hombres con una educación formal alta, hombres urbanos y, algo más sustancial aún, hombres mayoritariamente conservadores. Esos clubes de caballeros que surgieron en el siglo XVIII en la acomodada zona del *West End*

---

<sup>8</sup> “Parodies of the famous original had several times been submitted to me (as I suppose to most editors) and nearly all had been dismal failures. [...] Political parodies are generally dead within a few months of their appearance, but *The Westminster Alice* is alive and sparkling after twenty-five years” (Spender, 1939:293).

<sup>9</sup> “The Boer War had lost its original hysterical popularity in Britain and was now undergoing a phase of unpopularity because the disparity in size of the antagonists, and the incompetence (“ineptitude”) with which it was conducted by the British. Munro himself might reasonably have been expected to serve in the war – he was thirty years old and his health was now much stronger – but he preferred to criticize it from London” (Gillen 1969: 37).

<sup>10</sup> “In the early 1880s London already had six morning papers: *The Times*, the *Morning Post*, the *Standard*, the *Daily Telegraph*, the *Daily Chronicle*, the *Daily News*, so-called “Clubland” papers. These were joined by the *Evening News*, (1881), the *Star* (1887), and another “Clubland” paper, *The Westminster Gazette* (1892)” (Stokes, 1989:17).

londinense, necesitaban de una prensa gráfica que los informase sobre los asuntos del mundo y, los entretuviese al mismo tiempo. Saki cumplía ambos requisitos.

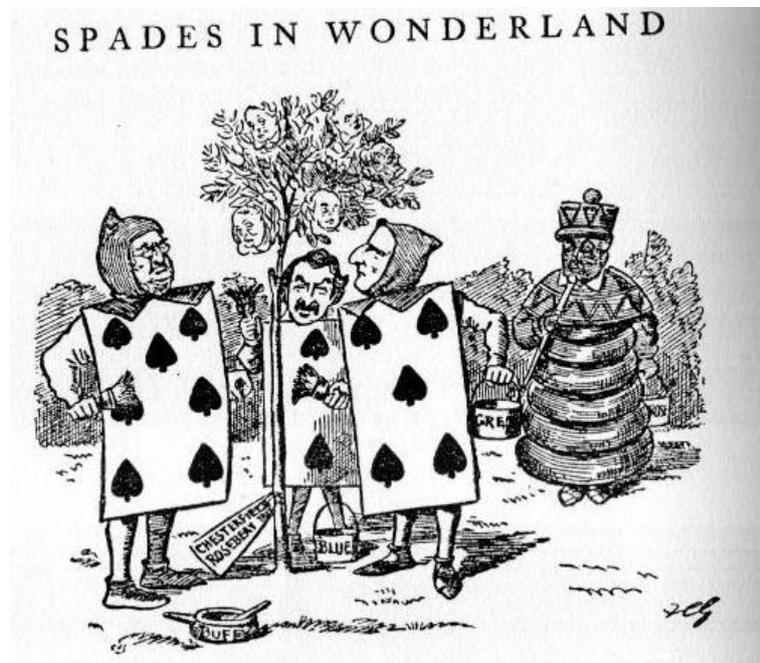


Fig.1. "Spades in Wonderland". En: Saki: *The Westminster Alice*.

## 2.2 La construcción de lo femenino en la revista *The Bystander*

Por el contrario, la revista *The Bystander* tenía un sesgo más frívolo. En las páginas del *Bystander* se divulgaban artículos de actualidad, notas variopintas sobre la farándula y la alta sociedad Eduardiana, reseñas de libros literarios, *comics*, *sketches* y cuentos cortos. La revista se fundó en 1903 en plena *Fleet Street*, cuna de los principales tabloides y editoriales de la época. Su propietario, George Holt Thomas (1869-1929) fue el séptimo hijo de William Luson Thomas (1830-1900), quien mantuvo una estrecha amistad con Charles Dickens y dio origen a varios periódicos de la era Victoriana como el *Illustrated London News*. La revista *Bystander* tenía una periodicidad semanal y desapareció finalmente en 1940. Varios caricaturistas e ilustradores famosos aportaron sus obras para el tabloide: H.M. Bateman, Bruce Bainsfather, W. Heath Robinson y Will Owen. Los primeros cuentos de la escritora y dramaturga Daphne du Maurier engrosaron también sus páginas. La materialidad y el formato del *Bystander* resultan igualmente destacables: el papel satinado, el formato de página, el tipo de gramaje y las fotografías coloreadas eran elementos que la convertían en una publicación excepcional para su época. Los anuncios inmobiliarios ofrecían casas de campo, palacetes, mansiones y

demás residencias suntuosas típicas de la era Eduardiana. Las publicidades apuntaban a un sector acomodado de la población británica y construían una imagen ambivalente de la mujer. Por momentos, se ponderaba a un estereotipo femenino ligado al matrimonio y los deberes del hogar burgués. A veces se mostraban imágenes de mujeres en territorios reservados a los hombres, tales como el mundo del deporte.

The Bystander, October 15, 1913 149

The "Bystander" Series of Short Stories

**A SACRIFICE  
TO NECESSITY**

By SAKI



where the southern frontier of Albania should be drawn or whether it should be drawn at all; if there had ever been a combative strain in her nature it had never been developed.

Mrs. Pevenly had finished her breakfast at about half-past nine, by which hour her daughter had not put in an appearance; as the hostess and most of the members of the house-party were equally late, Beryl's slackness could not be regarded as a social sin, but her mother thought it was a pity to lose so much of the fine October morning. Beryl Pevenly had been described by someone as the "Flapper incarnate," and the label summed her up accurately. Her mother already recognised that she was disposed to be a law unto herself; what she did not yet realise was that Beryl was extremely likely to be a law-giver to any weaker character with whom she might come in contact. "She is only a child yet," Mrs. Pevenly would say to herself, forgetting that seventeen and seventy are about the two most despotic ages of human life.

"Ah, finished breakfast at last!" she called out in mock reproof as her daughter came out to join her in the rose-walk; "if you had gone to bed in good time these last two evenings, as I did, you would not be so tired in the mornings. It has been so fresh and charming out here, while all you silly people have been lying in bed. I hope you weren't playing bridge for high stakes, my dear!"

There was a tired defiant look in Beryl's eyes that drew forth the anxious remark.

"Bridge? No, we started with a rubber or two the night before last," said Beryl, "but we switched off to baccarat. Rather a mistake for some of us."

"Beryl, you haven't been losing?" asked Mrs. Pevenly with increased anxiety in her voice.

"I lost quite a lot the first evening," said Beryl, "and as I couldn't possibly pay my losses I simply punted the next evening to try and get them back; I've come to the conclusion that baccarat is not my game. I came a bigger cropper on the second evening than on the first."

"Beryl, this is awful! I'm very angry with you. Tell me quickly, how much have you lost?"

Beryl looked at a slip of paper that she was twisting and untwisting in her hands.

"Three hundred and ten the first night, seven hundred and sixteen the second," she announced.

"Three hundred what?"

"Pounds."

"Pounds?" screamed the mother; "Beryl, I don't believe you. Why, that is a thousand pounds!"

"A thousand and twenty-six, to be exact," said Beryl.

Mrs. Pevenly was too frightened to cry.

"Where do you suppose," she asked, "that we could raise a thousand pounds, or anything like a thousand pounds? We are living at the top of our income, we are practising all sorts of economies, we simply couldn't subtract a thousand pounds from our little capital. It would ruin us."

"We should be socially ruined if it got about that we played for stakes that we couldn't or wouldn't pay; no one would ask us anywhere."

"How came you to do such a dreadful thing?" wailed the mother.

"Oh, it's no use asking those sort of questions," said Beryl; "the thing is done. I suppose I inherit a gambling instinct from some of you."

"You certainly don't," exclaimed Mrs. Pevenly hotly; "your father never touched cards or cared anything about horse-racing, and I don't know one game of cards from another."

"These things skip a generation sometimes, and come out all the stronger in the next batch," said Beryl; "how about that uncle of yours who used to get up a sweep-stake every Sunday at school as to

*(All rights strictly reserved)*

Fig.2. Saki. "A Sacrifice to Necessity". *The Bystander*, 15 octubre de 1913



# The Pond

By "SAKI"

MONA had always regarded herself as cast for the tragic rôle; her name, her large dark eyes, and the style of hair-dressing that best suited her, all contributed to support that outlook on life. She wore habitually the air of one who has seen trouble, or, at any rate, expects to do so very shortly; and she was accustomed to speak of the Angel of Death almost as other people would speak of their chauffeur waiting round the corner to fetch them at the appointed moment. Fortune-tellers, noting this tendency in her disposition, invariably hinted at something in her fate which they did not care to speak about too explicitly. "You will marry the man of your choice, but afterwards you will pass through strange fires," a Bond Street two-guinea palm-oilist had told her. "Thank you," said Mona, "for your plain-speaking. But I have known it always."

In marrying John Waddacombe, Mona had mated herself with a man who shared none of her intimacy with the shadowy tragedies of what she called the half-seen world. He had the substantial tragedies of his own world to bother about, without straining his mental eyesight for the elusive and dubious distractions belonging to a sphere that lay entirely beyond his range of vision; or, for the matter of that, his range of interests. Potato blight, swine fever, the Government's land legislation, and other pests of the farm absorbed his attention as well as his energies, and even if he had admitted the possibility of such a disease as soul-sickness, of which Mona recognised eleven distinct varieties, most of them incurable, he would probably have prescribed a fortnight at the seaside as the most hopeful and natural remedy. There was no disguising the fact, John Waddacombe was of the loam, loamy. If he had cared to go into politics he would have been known inevitably as honest John Waddacombe, and after that there is nothing more to be said.

Two days, or thereabouts, after her marriage, Mona had made the tragic discovery that she was yoked to a life-partner with whom she had little in common, and from whom she could expect nothing in the way of sympathetic understanding. Anyone else, knowing both her and John and their respective temperaments, could have advanced her that information the moment that the engagement was announced. John was fond of her in his own way, and she, in her quite different way, was more than a little fond of him; but they trafficked in ideas that had scarcely a common language.

Mona set out on her married life with the expectation of being misunderstood, and after a while John arrived at the rather obvious conclusion that he didn't understand her—and was content to "leave it at that." His wife was at first irritated and then disheartened by his attitude of stolid unconcern. "Least said, soonest mended," was his comfortable doctrine, which failed woefully when applied to Mona's share of the reticence. She was unhappy and perturbed about their lack of soul-fellowship; why couldn't he be decently distressed about it also? From being at first theatrically miserable she became more seriously affected. The morbid strain in her character found at last something tangible to feed on, and brought a good appetite to the feeding. While John was busy and moderately happy with his farm troubles, Mona was dull, unoccupied, and immoderately unhappy with her own trouble.

It was at this time, in the course of one of her moody, listless rambles, that she came across the pond. In the high chalky soil of the neighbourhood, standing water was a rarity; with the exception of the artificially made duck-pond at the farm and one or two cattle pools, Mona knew of no other for miles round. It stood in a clay "pocket" in the heart of a neglected beech plantation on the steep side of a hill, a dark, evil-looking patch of water, fenced round and over-spread with gloomy yews and monstrous decaying beeches. It was not a cheerful spot, and such picturesqueness as it possessed was all on the side of melancholy; the only human suggestion that could arise in connection with the pool was the idea of a dead body floating on its surface. Mona took to the place with an instantaneous sense of fascination; it suited her temperament, and it mightily suited her mood. Nearly all her walks led her to the beechwood, and the Mecca of the wood was always the still dark pond, with its suggestion of illimitable depths, its silence, its air of an almost malignant despondency. If one could indulge in such a flight of fancy as to imagine a hill rejoicing, or a valley smiling, one could certainly picture the pond wearing a sullen, evil scowl.

Mona wore all sorts of histories about the pool, and in most of them there was some unhappy, fate-buffed

(All rights strictly reserved)

The British Library

Fig. 3. Saki. "The Pond". *The Bystander*, 21 febrero de 1912.

The Bystander, December 7, 1910 483

# Filboid Studge

*The Story of a Mouse that Helped*



By "SAKI"

"I WANT to marry your daughter," said Mark Spayley with faltering eagerness. "I am only an artist with an income of two hundred a year, and she is the daughter of an enormously wealthy man, so I suppose you will think my offer a piece of presumption."

Duncan Dullamy, the great company inflator, showed no outward sign of displeasure. As a matter of fact, he was secretly relieved at the prospect of finding even a two-hundred-a-year husband for his daughter Leonore. A crisis was rapidly rushing upon him, from which he knew he would emerge with neither money nor credit; all his recent ventures had fallen flat, and flattest of all had gone the wonderful new breakfast-food, Pipenta, on the advertisement of which he had sunk such huge sums. It could scarcely be called a drug in the market; people bought drugs, but no one bought Pipenta.

"Would you marry Leonore if she were a poor man's daughter?" asked the man of phantom wealth.

"Yes," said Mark, wisely avoiding the error of over-much protestation. And to his astonishment Leonore's father not only gave his consent, but suggested a fairly early date for the wedding.

"I wish I could show my gratitude in some way," said Mark with genuine emotion. "I'm afraid it's rather like the mouse proposing to help the lion."

"Get people to buy that beastly muck," said Dullamy, nodding savagely at a poster of the despised Pipenta, "and you'll have done more than any of my agents have been able to accomplish."

"It wants a better name," said Mark reflectively, "and something distinctive in the poster line. Anyway, I'll have a shot at it."

Three weeks later the world was advised of the coming of a new breakfast food, heralded under the resounding name of "Filboid Studge." Spayley put forth no pictures of mass'ive babies springing up with fungus-like rapidity under its forcing influence, or of representatives of the leading nations of the world scrambling with fatuous eagerness for its possession. One huge, sombre poster depicted departed celebrities



"One huge, sombre poster depicted departed celebrities suffering a new torment from their inability to get at the Filboid Studge"

*(All rights strictly reserved)*

Fig. 4. Saki. "Filboid Studge: The Story of a Mouse that Helped". *The Bystander*, 7 dicembre de 1910.

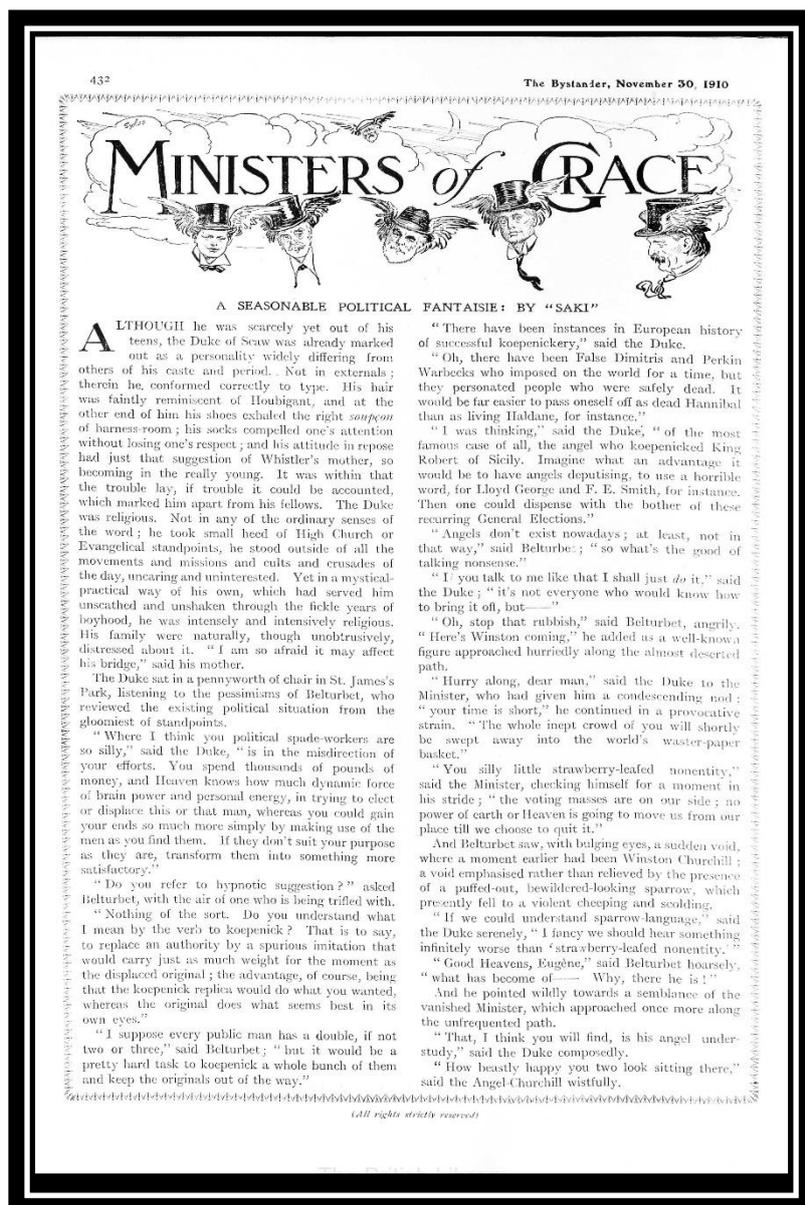


Fig. 5. Saki. "Ministers of Grace". *The Bystander*, 30 noviembre de 1910.

Las notas de actualidad pivoteaban alrededor de la vida social de la realeza británica y europea: diversas celebridades de la época, aristócratas y nuevos ricos. Los deportes que se destacaban eran la caza de animales, el golf, el turf, el polo, el cricket, el remo y el rugby. Entre sus páginas se respiraba esa atmósfera refinada del dorado jardín Eduardiano: un perfecto verano que transcurría entre gente glamorosa, casas de campo, *cocktails parties*, exóticas infusiones calientes, vestidos elegantes y opiniones políticas mesuradas<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> "To later generations the Edwardians were people who lived in a Golden Age of long hot summers, summers of crackling hay and crisping leaves that fell drought-stricken from the trees, summers that seemed to be epitomised by L. P. Hartley's *The Go-Between*, summers of the country-house and diablo, of cucumber sandwiches and tea on the lawn" (Crow, 1978:16).

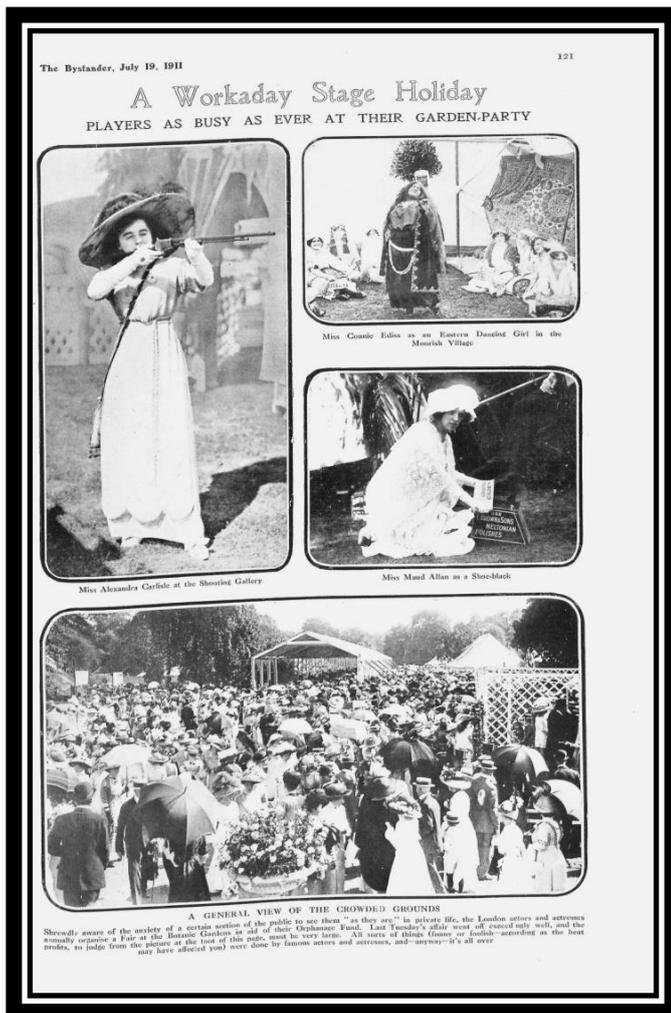


Fig.6. “A Work Stage Holiday: players as busy as ever at their Garden-Party”. *The Bystander*, 19 de Julio 1911. Este montaje de fotos es un perfecto ejemplo visual del dorado y glamoroso verano Eduardiano.

En ese universo no se presenciaba la mano de obra fabril ni los pobres. La lucha de clases era un tema tabú. Cuando alguna noticia o columna de opinión abordaba el tema de las sufragistas, su tratamiento siempre resultaba irónico o despectivo.

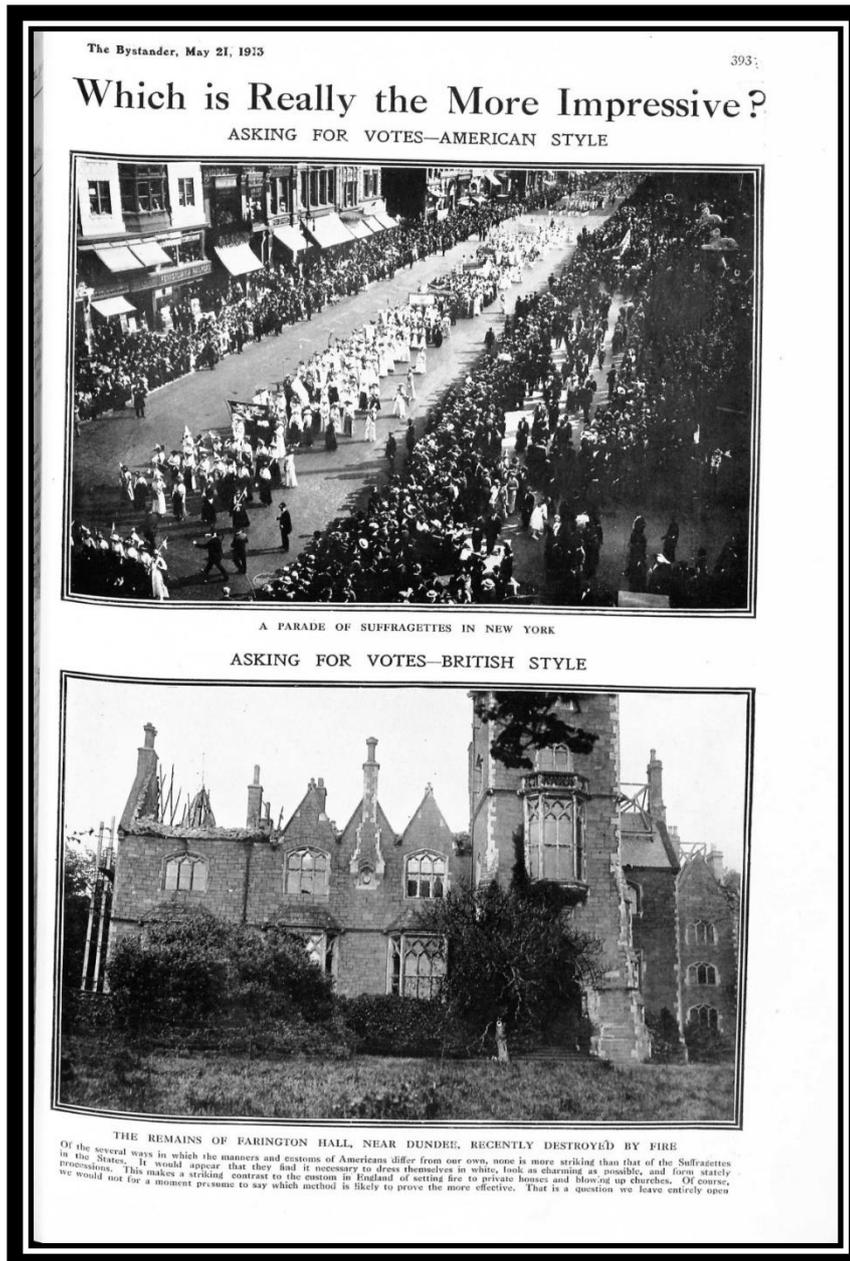


Fig. 8. "Which is Really the More Impressive?" *The Bystander*, 21 de mayo de 1913. En la primera imagen se observa una manifestación de mujeres sufragistas en Nueva York. En la imagen de abajo se muestra una mansión incendiada por un atentado de las sufragistas inglesas.

The Bystander, May 14, 1913 335

## The Burning Question

SUPPOSED SUFFRAGETTE OUTRAGES ILLUSTRATED AT ALL COSTS



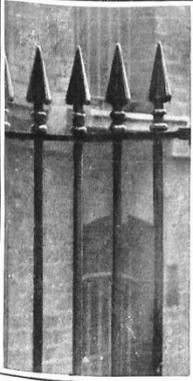
Reproduced above will be found an interesting photograph of the dome of St. Paul's Cathedral (marked with a cross) which might have been blown off had the bomb, recently found there, exploded



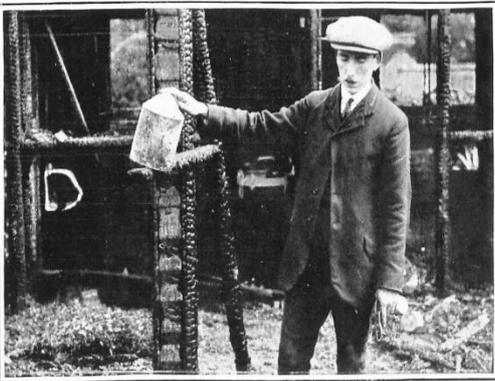
The Home Office expert who—at no risk of his life—examined the bomb found in St. Paul's



One of the constables present at the police station when the expert examined the bomb



The railings of Bridewell Police Station photographed immediately after the departure of the expert



The very latest portrait (we hope) taken of the Tin Can found in the wrecked Bowling Green Pavilion at Fulham—specially posed by an attendant for our photographer



The broom and pail, near which was found the Tin Can supposed to be vitally concerned in the Suffragette outrage at Fulham

It has long been recognised that the Press plays an important part in the detection of crime. It is therefore highly essential that photographs be obtained of everything and everybody connected, however remotely, with a crime. We reproduce above what we are led to believe is Damning Evidence against the Suffragettes in two recent outrages supposed to have been committed by them. We leave our readers to judge of its value for themselves

Fig.9. "The Burning Question: supposed suffragette outrages illustrated at all costs". *The Bystander*, 14 de mayo de 1913. Serie de imágenes mostrando diversos atentados de las sufragistas en el Reino Unido.

En la edición del 2 de abril de 1913, Saki publica, "Toothless Lion, a Fable in Diplomacy". En este *comic* ilustrado por "Pat", Saki recurre a los animales para burlarse nuevamente del contexto político Eduardiano. Este es un recurso que utiliza en varios de sus cuentos, junto con la construcción de estereotipos fáciles de interpretar para sus lectores. El león sin dientes (*toothless lion*) es una clara personificación del Reino Unido, un felino dubitativo e inactivo, sujeto a la burla de sus amigos europeos: el gallo francés, el águila esteparia rusa, el jabalí alemán y el águila austro-húngara.

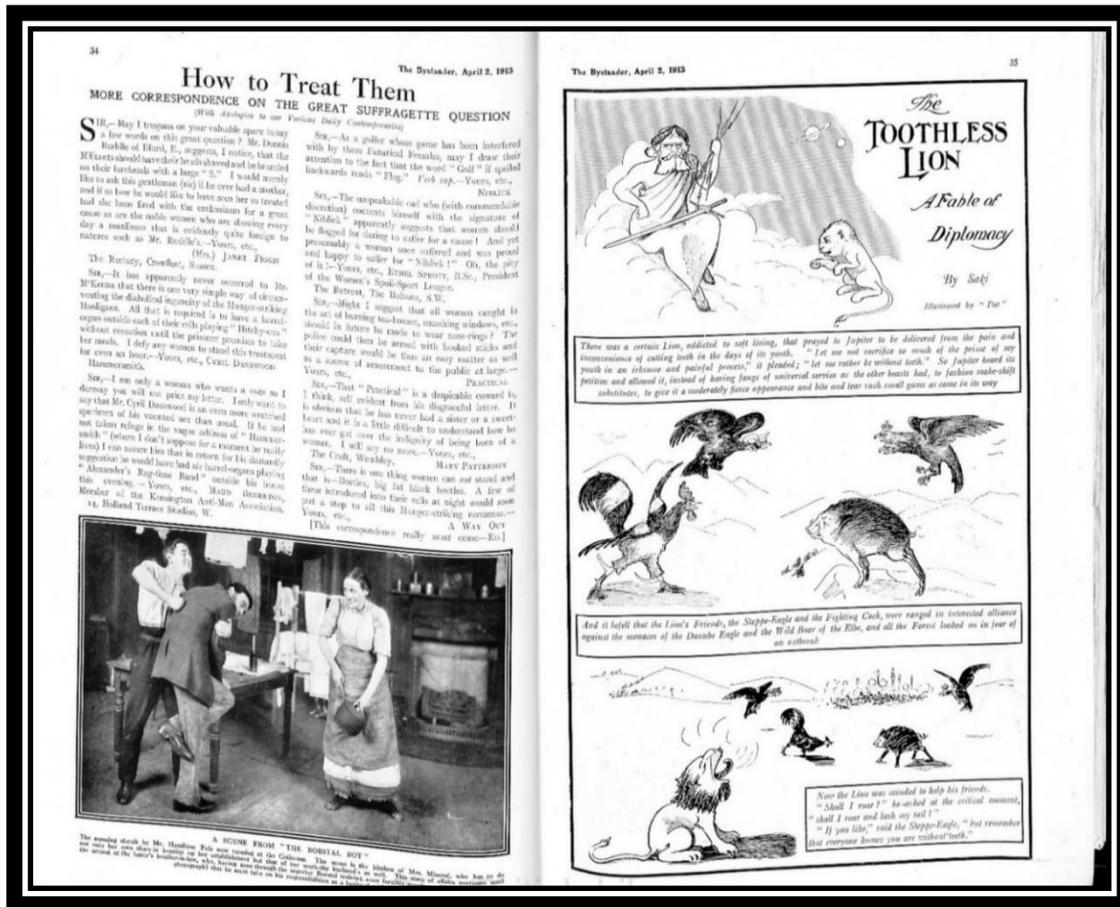


Fig. 10. Saki. "The Toothless Lion: a Fable of Diplomacy". *The Bystander*, 2 abril de 1913.

En ese mismo número de la revista, tan sólo en la página anterior a esta caricatura, se encuentra un apartado con la carta de lectores bajo el peculiar título "How to Treat Them: More Correspondence on the Great Suffragette Question". Allí, un grupo de lectores que firman sus declaraciones bajo seudónimos absurdos como "Practical", "Niblick" o "Way Out" exponen una serie de soluciones ciertamente malintencionadas contras las sufragistas. Lo interesante aquí es observar cómo en el espacio textual de una misma página se conjugan el rechazo verbal rabioso por la figura femenina y el terror sakiano frente a un imperio británico amenazado por

otras naciones. La publicación vehiculiza la inquietud de la época y habilita la siguiente exégesis del *comic* de Saki: la política interna británica cruje por el clamor sufragista y debilita a ese “león decadente británico” frente a los adversarios externos.

Saki interpreta que la campaña sufragista slo puede tener como resultado una decadencia en los valores de la sociedad británica y una debilidad corrosiva en las fronteras del imperio. Si bien su crítica mordaz a la sociedad Eduardiana es incisiva, si bien es pesimista en cuanto al “progreso” del capitalismo y las menudencias del mundo *middle-class* son objeto de su mordacidad, Saki no concibe un cambio posible de la realidad social. Su postura es inflexible y su rechazo a los reformistas sociales como Bernard Shaw o cualquier tipo de movimiento obrero organizado como las sufragistas, parece intransigente. Su costado de dandi sumergido en el *ennui*, la atmósfera *tory* de los tabloides que lo publican y su militarismo lo convertirán en un autor que podría calificarse de reaccionario. Saki se integra a ese linaje de antimodernos que condenaron la democracia y consideraron al sufragio universal como una insoportable estupidez política. Thomas Carlyle y Henry Maine fueron sus más memorables exponentes británicos. El crítico francés Antoine Compagnon cita el siguiente sarcasmo de Flaubert con respecto al sufragio: “La fuerza bruta, el derecho de la mayoría, el respeto a la masa ha sustituido a la autoridad del apellido, al derecho divino, a la supremacía del espíritu humano” (2007: 50). El elitismo antimoderno no toleraba el supuesto vicio de una “fuerza bruta” colectiva que habría surgido en detrimento de los “sabios” y “grandes hombres”. Baudelaire apeló a la metáfora marítima: la democracia es una marea creciente que ahoga a los últimos representantes del orgullo humano: los dandis<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “Pero, ¡ay!, la marea creciente de la democracia, que lo invade todo y que todo lo nivela, ahoga día a día a esos últimos representantes del orgullo humano y vierte ola de olvido sobre los rastros de esos prodigiosos mirmidones” (Baudelaire, 56: 2009).

## CAPÍTULO 3. LA MISOGINIA EN LA LITERATURA BRITÁNICA

### 3.1. El antecedente estético de la *femme fatale*: ascenso y parodia

Is an element, the female,  
is a chaos, an octopus,  
a biological process and we seek to fulfill...  
*XXX Cantos*, Ezra Pound

El año 1912 fue sumamente productivo para Saki. Escribió unos 36 cuentos para los medios gráficos *The Morning Post* y *The Bystander*. Nuestro autor, ya profesional, daba lo mejor de sí. Posteriormente, Saki publicó algunos de estos textos en *The Bodley Head*, la editorial “del gusto decadente” fundada por John Lane y Elkin Mathews en 1887. Bajo el título, *Beasts and Super-Beasts* (1914), Saki optó por parodiar maliciosamente a su némesis predilecto: el dramaturgo irlandés Bernard Shaw y, específicamente, su obra de teatro, *Man and Superman* (1903). Lo que tanto le irritaba de Bernard Shaw era su compromiso social, su utopía Fabiana y su defensa de la mujer. Langguth agrega a ese listado político, un asunto más personal: el éxito y la fama que Shaw obtenía entre los círculos literarios Eduardianos. La envidia dominaba a Munro. “[...] and when Hector parodies Shaw as *Sherard Blaw*, one has the feeling that Shaw’s offense lay not being a Socialist but in being successful” (1981:193).

En el primer cuento de la célebre colección, “The She-Wolf” (1912), Saki rechaza los mandatos de la sociedad filistea, enfrascada en sus monótonas fiestas ostentosas. La anfitriona de la celebración, Mrs. Hampton, le pide al esotérico y recién llegado de Siberia, Leonard Bilsiter, que la convierta en una *loba*. Le aclara enfáticamente: “A she-wolf of course, continued Mrs Hampton; it would be too confusing to change one’s sex as well as one’s species at a moment’s notice” (235)<sup>13</sup>. Nuevamente, la elección sakiana del término *she-wolf* no es inocente. La ambivalencia de su significado se pone en juego a través del característico andamiaje irónico con el que Saki formula su ficción. Al igual que la *femme fatale*, la figura de la *she-wolf* es una mujer rapaz, furiosa y voraz: una mujer hiperfeminizada que inspira temor en los hombres<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> “En una mujer loba, por supuesto, continuó la señora Hampton, sería demasiado confuso cambiar de sexo y de especie sobre la marcha”.

<sup>14</sup> “The dangerous (hyper) sexuality and attractiveness of the female werewolf can be read as a form of hyperfeminisation, particularly given the consistent focus on (exaggerated) female corporeality” (Priest, 2015:17).

Mary Hampton decide convertirse en una bestia femenina, pero no precisamente ese día; no quiere arruinar la fiesta que se está brindando en el interior de su hogar. Su condición de *hiper-mujer* puede esperar para otro momento, un retardo que Saki convierte en un elemento de mofa. Saki rebaja la peligrosidad típica de una figura gótica, la del licántropo, y convierte a Mrs. Hampton en una reescritura paródica de la *femme fatale*, un camino que por lo demás ya había iniciado Oscar Wilde en su obra *Salome* (1891). Según Heather Braun la *femme fatale* concluye su recorrido estético a finales del siglo XIX cuando empieza a ser ridiculizada:

After a century of unprecedented fame, the nineteenth-century femme fatale began to lose her elusive charms. This suddenly obvious and overdone cultural icon – unlike other popular icons such as the virtuous woman – was ridiculed and transformed into a parody of her former elusively seductive self (2012:109).

El relato de Saki nos lleva a la discusión sobre el antecedente estético de la *femme fatale* y a su reapropiación por parte de la enmarañada discursividad antifeminista que se advierte en la literatura del período Eduardiano. Ese cuerpo femenino, feroz, violento, supernatural se construye y habita en el imaginario masculino de la época. Saki, tal como veremos, parodia y relocaliza la tradicional *femme fatale*. La mujer, como postula Hans Mayer es la sombra indomesticable que opaca el firmamento masculino<sup>15</sup>. Entre los personajes femeninos sakianos, las *suffragettes* sintetizan la amenaza femenina a causa de su fuerza desmedida y la perturbación violenta que impacta en los otros personajes masculinos de los relatos sakianos; también representan ellas el caos que tanto atrajo a los escritores de finales de siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, cabe aclarar que Saki no construye un único modelo de mujer en su obra. El giro misógino en esta serie *antisufragista* no debe entenderse solamente como una evidencia inapelable de su antagonismo frente a la mujer. La complejidad de los personajes femeninos en Saki esquivan las etiquetas y la repetición. De hecho, no todos los personajes femeninos sakianos son negativos. Según comenta Brian Gibson: “Saki’s apparent misogyny and obvious anti-suffragettism are more complex, contradictory, paradoxical, and puzzling than they seem” (2014: 91).

De algún modo, este mismo grado de complejidad atañe también al origen y al significado del tópico de la *femme fatale*. El origen del término *femme fatal* es difícil de rastrear y ubicar en el tiempo. “Le terme de *Femme Fatale* se répand à la fin du XIX siècle, sans qu’il soit possible d’en préciser la date, ni l’origine exacte” (Grandordy, 2013:13).

---

<sup>15</sup> “Lo femenino-fatídico es imposible de domesticar [...] La mujer acabó por arrojar la sombra humana” (Hans Mayer, 1982:33).

Esta figura proliferó en las obras de diversos escritores y artistas plásticos *fin-de-siècle*. Saki, al igual que Wilde, perciben un cierto desgaste, un agotamiento del tópico, al que transcriben en parodia. A finales de siglo XIX, el mito se ha convertido en un *cliché* que llega incluso a la publicidad y a las imágenes consumidas por la sociedad de masas: ese excesivo grado de exageración vuelve al imaginario de la *femme fatale* difícil de circunscribir. Es una figura que parece desbordar al inventario y la clasificación.

Hans Mayer describe tres figuras literarias marginales (*Außenseiters*): la mujer (Judit y Dalila), el homosexual (que relaciona con Sodoma) y el judío (cuyo exponente más conocido es Shylock). El crítico alemán postula que el fracaso de la Ilustración burguesa deriva en el corrimiento del velo que se erige en torno al principio de igualdad. Al descubrirse el engaño, se evidencia una verdad opaca: la Ilustración ha creado *monstruos* que la justifican y la reafirman<sup>16</sup>.

Saki en su obra aborda estos tres marginales: un velado antisemitismo en el cuento “The Unrest-Cure” (1910), el homosexual en toda su gama de personajes masculinos dandis (Reginald, Clovis, Comus Bassington, etc.) y, finalmente, la mujer por intermedio de sus *suffragettes-femmes fatales*. Claro que en Saki, los marginales más elaborados y atractivos son los “monstruos sexuales”.

El dandi hace de su cuerpo y su vestuario una obra de arte, su pose reclama admiración a causa de la belleza de sus modales, actitudes y discursos. En cambio, la *femme fatale* es una construcción estética que tiende a asociar al erotismo con el dolor físico y psicológico. Esta valoración es un fantasma recurrente en las manifestaciones artísticas de la época.

En 1895, comienza a circular por vez primera en el diccionario de inglés *Oxford*, el término *femme fatale*, importado del francés y definido como “an attractive and dangerous woman”. Al igual que el término *suffragette*, la predilección por la voz netamente francesa establece una distancia, digamos “británica”, con aquello de lo que el diccionario intenta adueñarse.

---

<sup>16</sup> “Este libro parte de la afirmación según la cual la Ilustración burguesa ha sido un fracaso. Apenas hay razón para ponerlo en duda si se piensa en los postulados de igualdad. La igualdad formal ante la Ley no ha de confundirse con la igualdad material de oportunidades. Como demuestra la historia de la sociedad burguesa, la primera es más bien un obstáculo para esta última igualdad. [...] Pero que la Ilustración permanente tenga todavía oportunidades en la actualidad y en el futuro, es algo que ha de demostrarse a aquellos marginados de la sociedad que han nacido como *monstruos*. Para ellos no luce la luz del imperativo categórico porque su actuar no puede convertirse en norma de validez universal. Pero precisamente por eso, ¡la Ilustración ha de justificarse y reafirmarse ante ellos!” (ibid, 1982: 13).

Patrick Bade describe a la *femme fatale* como una mujer maligna, amenazante, destructiva y fascinante<sup>17</sup>. No obstante, como ya dije, este tópico desborda toda definición rigurosa que pretenda capturar su esencia. La *femme fatale* es una zozobra para la crítica literaria que despierta más traumas que conciliaciones<sup>18</sup>.

Mary Ann Doane puntualiza su indeterminación: “For her most striking characteristic, perhaps, is the fact that she never really is what she seems to be” (1991:1). Su carácter equívoco reside en una variada y compleja hermenéutica, las interpretaciones multiplican los aspectos que permitan encuadrarla. Uno de los primeros teóricos en aproximarse a una definición posible fue Mario Praz. En *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), el crítico italiano afirma que la mujer fatal alcanzó su más alta ocurrencia en Inglaterra y, especialmente, en los versos de Algernon Swinburne. Praz marca una tradición en la literatura inglesa, a la que Saki reescribirá a su modo en sus fatales personajes *suffragettes*.

Praz afirma que no hay un único arquetipo de mujer fatal, ya que existen desde mediados del siglo XIX, variadas formas de *femme fatale* en la literatura. La *femme fatale* en la literatura británica puede tomar la forma de una mujer-vampiro, *dark-lady* o una criatura etérea como en los versos de Keats, *The belle dame sans merci* (1819):

El sentido mágico, metafísico, que Keats hallaba en el canto del ruiseñor (*Oda a un ruiseñor*), los estetas, comenzando por Gautier, lo aplicarán a la belleza femenina, como se verá enseguida. Pero Keats mismo dio un indicio de semejante aplicación en la *Belle Dame sans merci*, un poema que en el misterio mágico y doloroso que expresa (el tema es evidentemente el de Tannhäuser), contiene en embrión todo el mundo de los prerrafaelistas y de los simbolistas (Praz, 1969: 218-219).

A falta de un modelo conceptual que pueda englobar a todas las *femme fatales*, una amplia constelación de rasgos y caracterizaciones podrían sin embargo orientarnos. Ciertamente, la mujer fatal inspira temor y amenaza en la conciencia cultural masculina. La misoginia se incrementa como resistencia a los avances de las mujeres en lo sexual, lo social y lo laboral. El cuerpo de la mujer se transforma en un *tropo* predilecto dentro de la cultura capitalista.

La *femme fatale* ocupa entonces el espacio de lo perverso, aquello que está por fuera de esa “lógica” masculina, capitalista, cartesiana y acreditada por modelos científicos e

<sup>17</sup> “[...] women as malignant, threatening, destructive and fascinating” (Bade, 1979:9).

<sup>18</sup> “Por supuesto, antes de cualquier cosa, es la mujer *fatal-al-hombre*, que encarna el destino de la humanidad masculina sacrificada en el altar de la Especie [...] Encarna un aumento incesante de la feminidad, misterio insondable – es sabido- tanto para sí misma como para el hombre” (Dottin-Orsini, 1996:16).

intelectuales. Esta imagen fue reafirmada por la apropiación de las teorías darwinianas que hicieron diferentes corrientes pseudocientíficas hacia finales del siglo XIX como la frenología, la eugenesia, la fisiognomía y el etnocentrismo racial. Bajo el manto legitimador de la ciencia, se enuncia y se declama la superioridad de la raza blanca europea en el esquema evolutivo de la humanidad. Estas pseudociencias son más el producto de una imaginación que toma ropajes positivistas que el resultado de un método científico riguroso. A pesar de la falta de validez empírica de estas teorías, la circulación de estas ideas no fue marginal y gran parte de la sociedad Victoriana y Eduardiana las aceptó. En particular, en el caso de Saki, Nooshin Elahipanah asegura que su ficción está impregnada por una particular hermenéutica post-darwiniana, bastante extendida en su época. “Saki’s stories reflect the prevalent post-Darwinian ideas which made the British concerned about their dominance over the colonies as well as reflecting upon the relationship between humans and animals” (2005:90).

La “degeneración” es el reverso de este modelo de superioridad. Lankester, discípulo de Darwin, establece que la degeneración evolutiva no sólo atañe al campo de la zoología, sino que también puede ser traspuesta a los campos cultural y social. Lankester abre la posibilidad al *cultural drift*, el miedo creciente por el declive de la raza blanca. Otro autor destacado en este campo fue el médico de Budapest, Max Nordau. Su libro, *Entartung* (1892), fue traducido al inglés tres años más tarde del original alemán. Dato esperable, su publicación en Londres coincide con los juicios a Oscar Wilde. Para Nordau, el degenerado es una clase de sujeto anormal y perverso, clasificación en la que incluye criminales, homosexuales, prostitutas o artistas decadentes. Los artistas e intelectuales que Nordau analiza en su obra para justificar este precepto son Wilde, Ibsen, Wagner y Nietzsche, entre otros. Este espectro de artistas y ensayistas condenados por *degenerados* gracias a la “perspectiva médica de Nordau”, sitúa a la mujer, como es de esperar, en un rango evolutivo inferior. La medicina se configura como un informante encargado de transmitir los misterios de las sexualidades anormales con el privilegiado fin de revelar “sorprendentes” anécdotas acerca de la degeneración<sup>19</sup>.

Ante este catálogo de modelos pseudocientíficos y definiciones inconducentes, la definición finisecular de la *femme fatale* acude primariamente a la lógica de los adjetivos calificativos. Nada puede comprobarse empíricamente, la *femme fatale* es un producto puramente imaginario. Es calificada y distinguida por aquellas cualidades que despiertan la

---

<sup>19</sup> “El circuito es inmutable y lógico: el gran médico es un hombre, por lo tanto, pertenece doblemente al clan de los observadores del animal femenino. Es el depositario de los enigmas de la fisiología, de las curiosidades de la anatomía, de los descubrimientos perturbadores de la ovología, del catálogo enloquecedor de las perversiones sexuales inéditas” (Dottin-Orsini, 278).

atracción en el otro, no se contempla de ninguna forma su propia voz ni su naturaleza. Al ser juzgada por una mirada externa, pierde su propia subjetividad para convertirse en objeto de rechazo y admiración al mismo tiempo. Aunque el temor siempre prevalece. La subordinación al discurso calificativo masculino es total: la mujer pierde su lugar en el enunciado, ella sólo puede ser lo que el otro quiere que ella sea.

Desde esta perspectiva imaginaria, la mujer fatal no sólo aspira a la posesión física del hombre, sino también al control espiritual sobre su víctima. Esta mujer de belleza maldita anhela el dominio sobre la sexualidad masculina y el monopolio de su espíritu; es capaz de controlar su propia sexualidad para seducir al hombre y drenarlo de sus “poderes vitales”. El hombre es la víctima. La *femme fatale* a fines del siglo XIX es un fantasma que recorre Europa: materializa y condensa las sombras del progreso capitalista y la “feliz promesa” del utilitarismo de Bentham. “For the most femmes fatales, the outcome is death, a fact that reaffirms and preserves *ex negativo* the social order and the very cultural norms which constructed the fatal woman as a moralising warning and deterrent” (Binias, 2007:37).

Esta proliferación de mujeres fatales en el arte del siglo XIX en Gran Bretaña puede interpretarse en términos históricos como una reacción al incipiente ascenso del feminismo y a la visibilización de los reclamos sociales de las mujeres. La legislación Victoriana lentamente fue incorporando estas demandas en su agenda. En 1870, se aprueba en Gran Bretaña la denominada “Married Women’s Property Act”, una ley que establecía una serie de derechos mínimos para las mujeres casadas, tales como producir legalmente sus propias ganancias y heredar propiedades. En 1877, las mujeres ingresan a las escuelas de medicina. El primer reclamo parlamentario por el voto femenino se da sin éxito en 1867 y en 1869, John Stuart Mill publica sus ensayos en defensa de la mujer bajo el nombre *The Subjugation of Women* (1869). Sin embargo, la cabeza del Estado británico, la reina Victoria, no comparte en lo más mínimo sus reclamos, y denuesta el accionar de las mujeres en la arena política<sup>20</sup>.

Si entendemos a la literatura no sólo como un mero reflejo social e ideológico sino también, como un mecanismo estético que inscribe, modela, (de)forma y construye imaginarios sociales, entonces la *femme fatale* no debe interpretarse únicamente como una imagen de las ansiedades sexuales de la época, sino también como un cruce entre la ideología del discurso

---

<sup>20</sup> “I am most anxious to enlist everyone who can speak or write to join in checking this mad, wicked folly of 'Women's Rights', with all its attendant horrors, on which her poor feeble sex is bent, forgetting every sense of womanly feelings and propriety. Feminists ought to get a good whipping. Were woman to 'unsex' themselves by claiming equality with men, they would become the most hateful, heathen and disgusting of beings and would surely perish without male protection” (Epístola dirigida a Sir Theodore Martin 1870. La reina Victoria se encontraba enfurecida con la vizcondesa Amberley al ser nombrada como presidenta de la sociedad sufragista de Bristol).

sexual dominante y la trama literaria. “The Femme fatale is one of the inhabitants of an imaginary realm. As all images of Otherness, she is a stereotype and the origin of the stereotype is in manufacture of texts” (Stott, 1992:31). Puede tomar varias formas: mujer-araña, reina de África, prostituta, sufragista, cazadora de hombres, vampiresa, esposa o asesina, ya sea en poemas, narraciones, artes plásticas, leyendas bíblicas o mitológicas. En la lectura finisecular de la Biblia, las figuras predominantes son las de Eva, Judith, Salome y Jezebel. Según la tradición judía, Lilith fue la primera mujer de Adam que luego fue transformada en un demonio. En la reforma protestante, la imagen de la mujer como un ser abyecto se puede observar en la edición de la Biblia de Lutero del año 1545. Allí, el enemigo a destruir encarnado en el Papa está representado como la “La puta de Babilonia”.

La ficción postula una realidad en vez de reflejarla. La *femme fatale* manifiesta, en gran medida, la necesaria indeterminación de esa realidad postulada. Su categorización elusiva cautivó a una serie de adeptos por demás heterogéneos a lo largo de la historia literaria occidental. Sin embargo, aquí nos interesa algo más microscópico llamado Inglaterra; según Praz “no es un Francia sino en Inglaterra donde este tipo de mujer fatal halla su más completa fórmula [...]” (Praz, 228).

La crítica literaria británica parece haber hallado, ya en el siglo XVIII, una mujer fatal en las páginas de Shakespeare. Samuel Johnson en su *Preface to Shakespeare* (1765) percibe que el dramaturgo Isabelino se dejaba dominar por el personaje femenino de Cleopatra, una creación que lo excedía y lo controlaba. Johnson traza un paralelismo entre el lenguaje y la fatal figura de Cleopatra como dos fuerzas que se descontrolan en esa pieza teatral. La *femme fatale* personificaba con su rasgo supernatural y sensual, la alianza entre el miedo a la sexualidad femenina y una estructura narrativa que intenta encauzarla a través del lenguaje.

Mucho tiempo después de Shakespeare, la mujer fatal muta. Ya no es un problema situado en un lejano Egipto y en un lejano tiempo histórico. Los escritores victorianos traen a esa mujer fatal al presente, a su presente cotidiano y urbano. Su representación se encuentra, en consecuencia, ligada a lo doméstico. Para los victorianos, la *femme fatale* simboliza un complejo escenario social emergente en la época: el cambio de roles y la reivindicación femenina en alza a mediados del siglo XIX. Particularmente, las mujeres de clase media comienzan a organizarse, denunciando los ideales de una burguesía que las ha relegado al ámbito doméstico. En los confines del hogar burgués no hay Edén para ellas, puertas adentro solamente tienen una serie de reglas definidas de antemano por el hombre. Obedecer su mandato.

En *Vanity Fair* (1848), Thackeray retrata a Becky Sharp como un personaje que detesta ese rol burgués y patriarcal. “In many ways, the image of Becky Sharp is a precursor of the women who later would forge more radical middle-class feminist movements” (Hedgecock, 2008:3). Becky es una mujer lúcida y consciente de sus poderes de seducción. Thackeray promueve allí una de las mejores *femme fatale* victorianas. Es una actriz que sabe perfectamente cómo sacar ventaja de su público, domina el arte de la manipulación y moldea a su antojo a los hombres, evitando que puedan perjudicarla. Los personajes femeninos emancipados como Becky Sharp pervierten la cultura victoriana. La *femme fatale* que surge de la novela de Thackeray interpela directamente a las estructuras familiares burguesas: un enemigo interno que se rebela en el ámbito doméstico. Cruje así el parquet de roble que decora al poder masculino<sup>21</sup>.

Los personajes masculinos personifican orden, estabilidad, esa autoridad que debe restablecer el régimen perdido al final de las novelas de Thackeray. Una parábola similar se advierte en los cuentos de Saki donde los personajes *suffragettes* acceden a una libertad efímera basada en el caos. Al final de estas narraciones, el retorno a la normalidad presupone que el poder masculino es el único agente de liberación. El orden imperante no puede ser alterado por las sufragistas, lo única que importa es controlarlas y así, conservar inalterada esa libertad masculina. La emancipación -irónicamente- la obtienen los hombres que se deshacen de las molestas sufragistas.

La mujer fatal victoriana pondrá en juego todo su arsenal seductor para quedarse con ese poder que tanto reclama. A pesar de intuir que en ese mismo horizonte se presenta una trampa, la mujer fatal no se detiene. Su protesta es ineludible, pero el éxito de su combate solo es una mera ilusión. Saki parodia ese amanecer femenino porque conoce y participa a través de sus narraciones del fracaso que se le destina a la mujer fatal en la literatura finisecular. Desde esta perspectiva, la *femme fatale* no puede construir una nueva norma social. La *femme fatale* tampoco aspira a una totalidad, más bien, saborea el fragmento, un mínimo triunfo producto de alguna amenaza, seducción o espanto que le permita penetrar en la mente y el cuerpo del hombre. Su éxito descansa en el momento y no en una larga duración<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “Thus, this feminine trope of the dangerous woman seems unabashedly to subvert the bourgeois ideology that disenfranchises a woman who transgresses social boundaries and exploits men for their power and wealth [...] femmes fatales take action against such conventional restraints by threatening men who represent the dominant Victorian ideology that oppresses women” (Braun, 2012:5).

<sup>22</sup> “Hence, femme fatale characters may indicate the need for social and political change or different alternatives for women; but unlike the revolutionary New Woman, the femme fatale really desires power without making any sacrifices” (*ibid*, 19).

A la *femme fatale* finisecular le interesa intimar con el poder mucho más que perpetuar su propia estabilidad en el tiempo. Saki percibe ese devenir histórico-estético y juega sus cartas en una partida que le deparará siempre el éxito. Saki construye personajes femeninos predestinados a la humillación. Asimilar a las sufragistas con la agotada figura de la *femme fatale* le ofrece, ciertamente, una trama perfecta: el engaño está establecido desde la primera palabra inscrita en sus relatos. Saki puede prescindir del panfleto político y puede disimular su diatriba personal *tory-conservadora* contra el movimiento sufragista feminista Eduardiano bajo la brumosa y afable marca de la *comicidad*. Esto se traduce en una operación paródica sumamente conveniente a la hora de evitar apologías ideológicas. A sus personajes femeninos *suffragettes* les calzó un traje paródico estilo *femme fatale*. Esta es la elegancia de la parodia sakiana: poner distancia. Ese es el logro que él supo conseguir. Toda fuerza vital implícita en sus *suffragettes fatales* contiene el germen de su propia capitulación.

### 3.2. La cuestión antifemenista en la literatura Eduardiana

En el cuento, “The Occasional Garden” (1919), Elinor Rapsley y la Baronesa discuten profusamente sobre el cuidado y decoración de sus jardines. Saki se mofa de las preocupaciones *upper-class*, tan banales e insoportables, de ambas mujeres, quienes compiten por hacer en sus propios hogares un jardín perfecto. Todo se trastoca cuando el vergel de Elinor Rapsley es arruinado completamente por las *suffragettes*. Esta escena metaforiza perfectamente las ansiedades de la era Eduardiana. Desde esta perspectiva, la lucha de las mujeres británicas por el voto femenino fue uno de los conflictos sociales que “arruinó” el idílico jardín. El grado de persistencia en sus demandas, la inquebrantable militancia y las diferentes estrategias para visualizar públicamente su causa, todos estos factores sacudieron e interpelaron a su manera a cada uno de los estratos políticos y sociales del período Eduardiano. Ciertamente, algo estaba podrido en ese Edén.

En los primeros años del siglo XX, la campaña por el voto se intensificó gracias a la emergencia de una nueva generación de líderes carismáticas *suffragettes* como Emmeline Pankhurst. Cuestionaban los antiguos métodos constitucionalistas utilizados por las sociedades sufragistas victorianas cuyas integrantes se denominaban *suffragists*. Este grupo, nacido en el siglo XIX, se había caracterizado por una cierta formalidad inconducente, esto es, por apostar a una serie de estrategias conciliadoras con el sistema legislativo masculino vigente en la época. Todos los caminos debían conducir a la norma, algo que resultó ser un fiasco total para las

*suffragists*. El antagonismo entre el grupo *suffragists* y *suffragettes* se construyó entorno a las estrategias utilizadas para alcanzar el éxito de sus demandas. Para las *suffragists*, debía seguirse la vía parlamentaria, respetando el protocolo legislativo, pero exigiendo a un cambio dentro de los límites, finalmente, de ese mismo sistema electoral que marginaba a las mujeres. Entre 1870 y 1884, una serie de debates sobre el voto femenino se realizaron casi ininterrumpidamente en el Parlamento. En ningún momento un proyecto a favor de las mujeres logró prosperar. El resultado fue un aletargamiento desgastante que las nuevas líderes como Emmeline Pankhurst no estaban dispuestas a tolerar.

Este descontento también se materializó en la ficción de finales del siglo XIX. Las heroínas de la literatura *New Woman*<sup>23</sup> eran conscientes de las nulas alternativas que tenían de alcanzar una vida mejor. En consecuencias, proliferaban los personajes femeninos anómalos, aislados y frustrados con el entorno íntimo familiar. El cuento de Saki, “The Pond” (publicado el 21 de febrero de 1912 en *The Bystander*) parodia esa trama narrativa que plantea a una heroína melancólica y engañada por la vida matrimonial, destinada al encierro y a la sumisión. La ficción Eduardiana inventarió una serie de personajes rebeldes que anhelaban luchar contra el problema conyugal, pero que no poseían lugar ni destino donde escapar. Mujeres solteras y mujeres casadas, atrapadas en los muros sociales masculinos, limitadas al rol que la sociedad les había impuesto, solitarias y sin un espacio público que las aglutinase, así eran las heroínas de la nueva ficción Eduardiana. Sólo les quedaba esperar. Sin embargo, este infortunio parecía llegar a su ocaso gracias al movimiento *suffragette*. La militancia sufragista introdujo en la ficción Eduardiana un sentido de comunidad femenina, un objetivo plausible como el voto femenino y la utopía de una esfera pública controlada por las mujeres.

La novedad era radical. Esta nueva generación no se limitaba únicamente al reclamo sufragista, la reforma política tenía que ser más amplia: se proponían una transformación de los clivajes sociales establecidos. El sufragio femenino fue a su vez el *fruto*, y también la *materia prima* para abonar aquellos debates en contra del *doble estándar* respecto de la mujer

---

<sup>23</sup> Este término fue acuñado por Sarah Grand en un artículo publicado en 1894 en la revista *North American Review*. El escritor Henry James popularizó este concepto a través de sus heroínas femeninas como Isabel Archer y Daisy Miller. Ibsen también representó en sus obras de teatro a esta nueva figura, tal como se advierte en *Hedda Gabler* (1890). Grand planteaba en su manifiesto un tipo de mujer emancipada de la figura masculina, formada dentro de los parámetros de la emergente clase media y capaz de cuestionar los roles tradicionales, especialmente en temas tales como la maternidad y el matrimonio. Grand defendía la igualdad de condiciones en la educación y la decisión autónoma en los asuntos personales, sociales, económicos y hasta físicos. El cuerpo se convierte en la primera propiedad que se reclama.

y la sexualidad femenina. La contienda por el sufragio femenino fue el resultado de la búsqueda incansable de las mujeres por obtener su legítimo lugar en la sociedad y dejar de ser “ciudadanas de segunda”. Más allá de la representación política, el doble estándar también se expresaba en la literatura. Particularmente, la construcción idealizada de lo femenino causó un fuerte rechazo tanto en Virginia Woolf como en Charlotte Perkins Gilman.

Lo que molestaba, lo que tanto perturbaba era aquel arquetipo denominado *The Angel in the House*. Eran el ángel de lo doméstico, alojado en el altar de un paraíso revestido por paredes empapeladas de color amarillo. Ese ascenso más bien representaba la forma poética del doble estándar. Coventry Patmore poeta y crítico originario de Essex concluyó su poema narrativo, *The Angel in the House* en 1862. Esta última fecha coincide con la muerte de su esposa, Emily Augusta Andrews Patmore. En estos versos, el poeta manifiesta la adoración a su mujer, a la vez que exige de ella debilidad, sumisión, elegancia, sacrificio y devoción. Ese “ángel” es el modelo de la más perfecta de las mujeres que la sociedad victoriana pudiese imaginar jamás, es decir, la mujer enunciada por la voz masculina:<sup>24</sup>

At any time, she's still his wife,  
Dearly devoted to his arms;  
She loves with love that cannot tire;  
And when, ah woe, she loves alone,  
Through passionate duty love springs higher,  
As grass grows taller round a stone (Coventry, 1892:35).

En su ensayo *Professions for Women* (1931) Virginia Woolf descubrirá que la heroína del poema de Patmore es una presencia perturbadora, una molesta carga que debe ser eliminada. Ese *ángel* del imaginario está maldito, trae en su cuerpo celestial la pesada herencia Victoriana de la mujer encerrada en el matrimonio y en el hogar. Para que la mujer pueda emanciparse, Woolf piensa en su ensayo una solución final y proyecta entonces su muerte; hay que asesinar a la heroína de Coventry.

And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. [...] I did my best to

---

<sup>24</sup> “Home was the temple of virtue. The Family became the shrine of Victorian life. So women, the guardians of home and family, were set up on corresponding pedestal of sanctity and idealisation, summed up in Coventry Patmore’s poem *The Angel in the House* and in the extravagant hyperbole of John Ruskin” (Phillips, 2003:22).

kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence (2009: 141).

Charlotte Perkins Gilman en su texto, *An Extinct Angel* (1891), también reescribe la muerte del *ángel*. En su texto, Perkins Gilman lo supone tan extinto como la antigua ave de las Islas Mauricio, el Dodo.

The species is now extinct. It is rumored that here and there in remote regions you can still find a solitary specimen – in places where no access is to be had to the deadly fruit; but the race as a race extinct. Poor dodo! (2009:145).

La retórica antifeminista se materializó en tres modalidades discursivas: estética, mediática y científica. La curiosidad por el género femenino en la era Eduardiana encontró sus cauces de expresión en esta tríada. Estos discursos fueron sumamente porosos. La circulación entrecruzada de ideas y la reproducción de prejuicios misóginos fue notoria. El imaginario estético se confundía con la retórica positivista y viceversa. La prensa escrita publicaba la ficción que contenía estos mensajes antifeministas, como en el caso de Saki. Una de las características de los medios gráficos Eduardianos fue la radicalización de los debates en sus artículos. Esto también se advierte en su oponente ideológico: el movimiento sufragista, también creó sus propios órganos de prensa, como *The Suffragette* editado por Christabel Pankhurst y *Votes for Women*, fundado por Emmeline y Frederick Pethick-Lawrence.

El antifeminismo fue una respuesta a las emergentes demandas y agitaciones por el voto femenino en alza durante las primeras décadas del siglo XX.

Their anti-feminism represented a rejection of the sentimental appeals to conventional femininity of the suffrage movement or a political rejection of the value of the vote within what was perceived as a corrupt mass-democratic system (*Ibid*, xxxvii).

Por otro lado, el antifeminismo respondió también al crecimiento de una alternativa ideológica descrita bajo el nuevo concepto de “feminismo”, el cual rescataba no sólo la emancipación política de la mujer, sino también su autodeterminación laboral, social, sexual, económica, cultural y estética. Chesterton, desde su óptica conservadora, lo definió irónicamente feminismo: “The Feminist as one who dislikes the chief feminine characteristics” (1910:178). En la misma línea, muchos críticos a este movimiento observaron con preocupación esa mujer “de avanzada y moderna” que supo trascender las barreras de lo *esperable* para el género.

Para el antifeminismo, ese tipo de mujer moderna era una *degenerada* que se había divorciado de la raza británica blanca y de su ámbito doméstico. Familia y nación no debían tolerar las secuelas de esa hemorragia femenina. Por consiguiente, el feminismo se concebía como una forma de atavismo, ya que intentaba subvertir la civilización occidental y el *status quo* social al equiparar en un mismo plano a la mujer con el hombre.

Si hubo un *continuum* entre el mundo victoriano y Eduardiano fue la poderosa ansiedad frente a la *extenuación* del imperio británico. Las sufragistas y el nuevo status social que las feministas reclamaban eran los bordes de un peligro puertas adentro del imperio. Frente a ese peligro femenino, lo que emergía como novedad entre los Eduardianos era la incansable búsqueda de justificar *científicamente* estas ansiedades. La idea evolutiva de la civilización se establecía como un tropo repetido en los discursos antifeministas. Uno de los textos más influyentes y de mayor circulación durante la época Eduardiana fue *Geschlecht und Charakter* (1903) del filósofo austríaco, Otto Weininger. Traducido al inglés en 1906, Weininger intentó sistematizar todo el conocimiento concerniente a la sexualidad binaria con el objetivo de criticar la idea de “civilización moderna”. En su libro, declaró que la mujer era un agente que desestabilizaba la civilización, en la medida en que tenía la capacidad natural de procrear y reproducir nuevos seres humanos. La mujer era un ser sin alma. La única forma de resolver la “cuestión femenina” para el austríaco consistía en convencer a las mujeres que abandonasen su sexualidad, se transformasen en hombres y dejasen de reproducirse. Indudablemente, Weininger estaba describiendo lo que interpretaba como “decadencia” de la virilidad moderna. Ante ese escenario, proponía superar la dualidad binaria a través del mimetismo femenino-masculino para esquivar así, la lucha entre géneros y establecer una nueva forma sexual semejante a una “tercera vía”. Su síntesis era claramente una solución homo-social:

Sólo así quedará aclarada la eterna objeción que se alza contra todas las tendencias antifeministas: que la mujer es como es, que no es posible cambiarla, y que por eso hay que llegar a un acuerdo con ella; la lucha a nadie beneficia porque nada resuelve. Ya hemos indicado que la mujer no existe [...] el problema de la mujer persistirá mientras haya dos sexos, y tampoco se resolverá antes el de la humanidad, la muerte continuará en tanto que las mujeres paran, y la verdad no alumbrará hasta que de los dos sexos hayan surgido un tercero que no sea hombre ni mujer (Weininger: 2004:533).

Una de las novedades que el período Eduardiano introdujo en la retórica misógina fue su diversificación en los nuevos medios de comunicación. Proliferaron una serie de artefactos

impresos paralelos al formato tradicional del tabloide, como la revista satírica *Punch*, postales, caricaturas, estereoscopios y naipes que circularon masivamente. La militancia sufragista también apeló a estos mismos formatos para hacer publicidad de sus reclamos.

A pesar de esta dispersión de soportes y formatos discursivos, la prensa escrita se consolidó igualmente como actor transcendental en la transmisión y edificación de estos discursos tanto antifeministas como profeministas. Entre 1850 y 1930 se editan en Gran Bretaña más de 150 periódicos feministas, entre ellos *Time and Tide* (gran parte de la escena literaria feminista se imprime en sus páginas), *The Hour and the Woman*, *Freewoman* y *Votes for Women* (aquí se publican los cuentos, poemas, obras cortas de teatro de autoras tales como Christopher St. John, Cecily Hamilton, Evelyn Shap, Elizabeth Robins, May Sinclair, Gertrude Colemore, entre otras). Saki publica sus cuentos en diferentes tabloides conservadores ubicados en las antípodas del feminismo.

Los escritores Eduardianos encontraron en el argumento antifeminista una forma ideal para narrar una literatura sentimental y romántica capaz de capturar el antagonismo sexual entre géneros y ubicar sus personajes en diversas tensiones sexuales. Entre esos escritores hubo una importante cantidad de mujeres que también se opusieron al sufragio femenino y fueron, además, novelistas *best-seller*: Marie Corelli (1855-1924)<sup>25</sup>, Eliza Lynn Linton (1822-98), Ouida (1839-1908), Mary War (1951-1920), Ellen Wood (1814-1930) y Charlotte Yonge (1823-1901).

Paralelamente, se consolidó un lector “femenino”, un constructo cultural victoriano que se afianzó nuevamente con la aparición entre 1880 y 1900 de más de 100 revistas orientadas a ese público. Por otro parte, a partir de 1894 el mercado editorial lanzó novelas encuadernadas en un volumen a menor costo. La oferta y la demanda por esta literatura se acrecentaron y resultó un negocio rentable y diverso<sup>26</sup>.

Estas escritoras antifeministas y antisufragistas no formaron un grupo homogéneo y, generalmente, trabajaban por separado y sin estar afiliadas a una organización en particular. En sus novelas se condensó la idea de una feminidad conservadora, vinculada al deber doméstico y a la marginación de la esfera del poder masculino, el cual se concebía como un lugar que no

---

<sup>25</sup> Curiosamente, Marie Corelli argumentaba que el sufragio femenino era algo innecesario ya que las mujeres ejercían “místicos poderes” sobre el *voto*, es decir, sobre los votantes masculinos: ellas eran las responsables de traerlos al mundo y, por ende, podían controlar su voluntad y espíritu. Las mujeres eran *deidadas domésticas* a cargo del “verdadero” gobierno de las cosas: el hogar (Casey, 1992).

<sup>26</sup> “Correspondingly, the suffrage campaign provided novelists with a new narrative desire for women (the vote), a new arena of activity (the public sphere of political meetings and demonstrations), and a new cast of characters (female comrades in the movement)” (Miller, 1994:127).

les correspondía a las mujeres y, puntualmente, como un espacio político que no las beneficiaba. Un ejemplo es la novela romántica de Adrienne Mollow, *A Fair Suffragette* (1909). Mary Ward también se pronunció en contra de otras de las preocupaciones antifeministas del momento en *Daphne; or, Marriage a la mode* (1909): el divorcio.

El antifeminismo Eduardiano, por un lado, repitió la visión de la mujer como un objeto de valor estético, que se constituía como tal gracias al proceso creativo masculino. Al mismo tiempo, ese objeto de admiración también se interpretó como una amenaza cuando esa misma mujer comenzaba a filtrarse en las esferas económica, social, estética o política. El antifeminismo atacó a la mujer como sujeto sentimental e independiente, capaz de cuestionar al poder masculino.

### 3.3. Contexto histórico y político del movimiento sufragista en Gran Bretaña

La ley promulgada en el año 1864, *Contagious Diseases Act* (reformada en 1866 y 1869) fue un primer quiebre en la historia feminista británica. Según esta normativa Victoriana, cualquier mujer sospechada de ejercer la prostitución podía ser detenida y trasladada por la autoridad policial a un hospital público, al fin de examinarle los genitales para determinar la existencia o no de enfermedades venéreas. Esta ley, por demás humillante, condensaba en su espíritu una serie de prejuicios de clase y género. Los arrestos, mayoritariamente, se efectuaban en barrios de clase obrera. Por otro lado, la sospecha de contraer enfermedades venéreas recaía únicamente sobre las mujeres, ya que los hombres quedaban exentos del examen médico. La ley tenía como fundamento principal la protección de las fuerzas militares del imperio contra cualquier tipo de enfermedad sexual. Una de las más fervientes feministas de la era Victoriana, Josephine Butler, denunció públicamente los atropellos contra las mujeres que resultaban de la aplicación de esta ley<sup>27</sup>. Ella dirigió personalmente una campaña política en contra de la ley y formó una liga, la *Ladies National Association for the Repeal of the Contagious Diseases Acts* (LNA).

Sin embargo, este acontecimiento generó la primera grieta dentro del movimiento sufragista femenino victoriano. El grupo que se opuso a la liga fundada por Butler estaba

---

<sup>27</sup> “Mrs Butler had set herself against not just the Contagious Diseases Acts but the entire concept of officially institutionalized vice and the state regulation of prostitution. Economics, she claimed, lay at the root of practical morality” (Phillips, 2003:85).

liderado por Millicent Fawcett, quien temió que el apoyo público a las prostitutas desacreditase las demandas del movimiento sufragista. La historia del movimiento feminista británico no estuvo exenta de antinomias entre las mujeres defensoras de sus propios derechos<sup>28</sup>.



Fig. 11. “No votes thank you. The Appeal of Womanhood” [1912]. Harold Bird. *Postal*. 40 cm. x 30 cm.

En abril de 1866, se gestó la primera campaña en pos del sufragio femenino encabezada por mujeres y hombres de clase media entre las que se destacaban Barbara Bodichon, Jessie Boucherette, Emily Davies y Elizabeth Garrett (primera médica graduada en el Reino Unido). Esta iniciativa fue producto de las discusiones generadas en el ámbito de la *Kensington Society*, un grupo de intelectuales feministas formado en marzo de 1865, que posteriormente derivaría en el movimiento NUWSS comandado por Millicent Fawcett (*National Union Women's Suffrage Societies*). La campaña de 1866 se focalizó en la recolección de firmas para impulsar un proyecto de ley (*bill*) que diese lugar a las crecientes demandas por el voto femenino. Para junio de ese mismo año, este grupo de mujeres llevaban recolectadas 1499 firmas, entre las cuales se destacaban rúbricas prominentes de la época como Florence Nightingale, Harriet Martineau, Josephine Butler y el filósofo liberal, John Stuart Mill. Éste último publicó en 1869, su libro, *The Subjection of Women*, donde se oponía tenazmente a la opresión de las mujeres y

<sup>28</sup> “The parliamentary vote was like a tree, on whose branches were hung the issues that arose from a society in constant flux and ferment and about which women, fighting for their public voice, were so often radically divided” (*ibid*, xi).

reclamaba por la igualdad derechos en varios aspectos, como ser la vida social, el matrimonio y la educación<sup>29</sup>. En 1865, Mill resultó electo parlamentario por el distrito londinense de Westminster y, rápidamente, accedió a llevar esta petición a la Casa de los Comunes (*The House of Commons*)<sup>30</sup>. En su reforma electoral, Stuart Mill proponía cambiar el término “hombre” (*man*) por “persona” (*person*) con la finalidad de incluir al colectivo femenino<sup>31</sup>. Su enmienda fue rechazada por 194 votos en contra y 73 votos a favor. Este hecho le valió a Mill una célebre viñeta satírica por parte de la revista *Punch* en marzo del año 1867.

---

<sup>29</sup> “*The Subjection of Women* became a bible for the feminist movement” (*ibid*, 101).

<sup>30</sup> “All give Mill credit as the official father of the women’s suffrage movement [...] Mill not only brought the question into the political arena, but also encouraged the development of an organized suffrage movement” (Pugh, 1980:399).

<sup>31</sup> “On March 19, the day after Disraeli’s presentation of the Second Reform Bill, Mill gave notice that he would move for the word “person” to be inserted in place of the word “man” in the fourth, fifth, and sixth clauses of the bill. The House greeted his notice in its usual fashion. The Times announced that Mill intended to effect a “grand social revolution” by the change of one word. Since Mill supported it, the Times admitted that the question deserved serious treatment but doubted that the women’s question could be solved by political action” (*ibid*, 409).



Fig. 12. “Mill’s Logic; or, Franchise for Females”. *Punch*, 30 de marzo 1867.

Pese al fracaso de Mill, el reclamo continuó ante los miembros del parlamento británico. El número de peticiones y firmas a favor del sufragio femenino creció con el tiempo llegándose a contabilizar en 1869 unas 255 peticiones presentadas (61,475 firmas), en 1871 unas 622 peticiones (186,976 firmas) y en 1872 unas 829 peticiones (350,093). Finalmente, entre 1866 y 1879 el número de peticiones en favor del sufragio femenino presentadas llegaron a 9563 y las firmas recolectadas se contabilizaron por más de 3 millones.

En 1884, con la reforma parlamentaria del código electoral (*Representation of the People Act*), las sufragistas tuvieron la esperanza de ser incluidas en el sistema democrático. Pero este intento, resultó en un fracaso rotundo para ellas. La mayoría de los miembros del parlamento que apoyaron la causa pertenecían al Partido Liberal. Paradójicamente, el mismo partido de manera orgánica decidió oponerse al sufragio femenino por creer que apoyar la causa feminista podía convertirse en un suicidio electoral. El Partido Liberal tenía la idea de que, si acaso la mayoría de las mujeres pudiesen votar, lo harían por su rival, el Partido Conservador.

Richard Pankhurst acompañó a Stuart Mill en la redacción de la *Reform Bill* de 1866. Pankhurst fundó en Manchester el *Committee for Woman Suffrage* y, a los 40 años de edad, contrajo matrimonio con Emmeline Goulden, posteriormente conocida como Emmeline Pankhurst, quien sería la fundadora a principios del siglo XX de la WSPU (*Women's Social Political Union*).

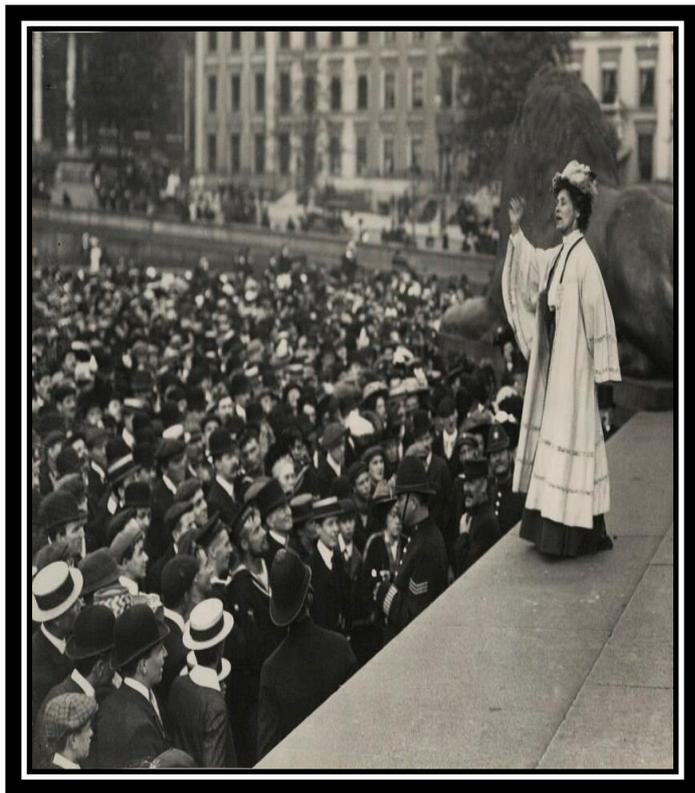


Fig. 13. Elizabeth Pankhurst hablando para una multitud en Trafalgar Square. Octubre 1908. Foto impresa en blanco y negro (177 mm X 226 mm). © National Portrait Gallery, Londres.

El descontento de las mujeres con las incesantes y fallidas reformas a lo largo del siglo XIX sumaría nuevas grietas dentro de los movimientos sufragistas. Lydia Becker, editora del diario *Women's Suffrage Journal*, propuso que el voto debía otorgarse únicamente a las mujeres solteras porque las casadas estaban más protegidas y eran menos vulnerables debido al amparo legal del matrimonio. Becker tejió alianzas con el Partido Conservador para alcanzar su propuesta. Los *torys* adhirieron a la idea de que el voto debía ser solamente para las mujeres solteras y viudas. Esta discriminación se convertirá posteriormente en una nueva fisura que dividirá el movimiento sufragista.

Las voces antisufragistas no se hicieron esperar. Una de sus representantes fue la novelista, Mary Augusta Ward, quién escribió *Appeal Against the Extension of the Parliamentary Franchise to Women* (1889). Mary Ward publicaba ficciones de moral conservadora y religiosa. También se convertiría en la carismática líder del *Women's National Anti-Suffrage League* (WNAL) fundada en Londres el 21 de julio de 1908. Esta organización fue financiada en gran medida por la dinastía Rothschild, junto con otros magnates, banqueros,

empresarios del carbón y del acero. Para el año 1914, la WNAL tenía más de 42.000 miembros. Las mujeres antisufragistas esgrimían una serie de argumentos basados en la idea de que el sexo femenino estaba incapacitado para los manejos de la política. Más allá de esto, el otro argumento de peso era que el ingreso de la mujer en la esfera política implicaba una pérdida de sus privilegios como guardianas del hogar<sup>32</sup>. La esfera parlamentaria suponía una defensa pública del imperio y la experimentada fuerza masculina era la única capaz de llevar adelante semejante tarea.

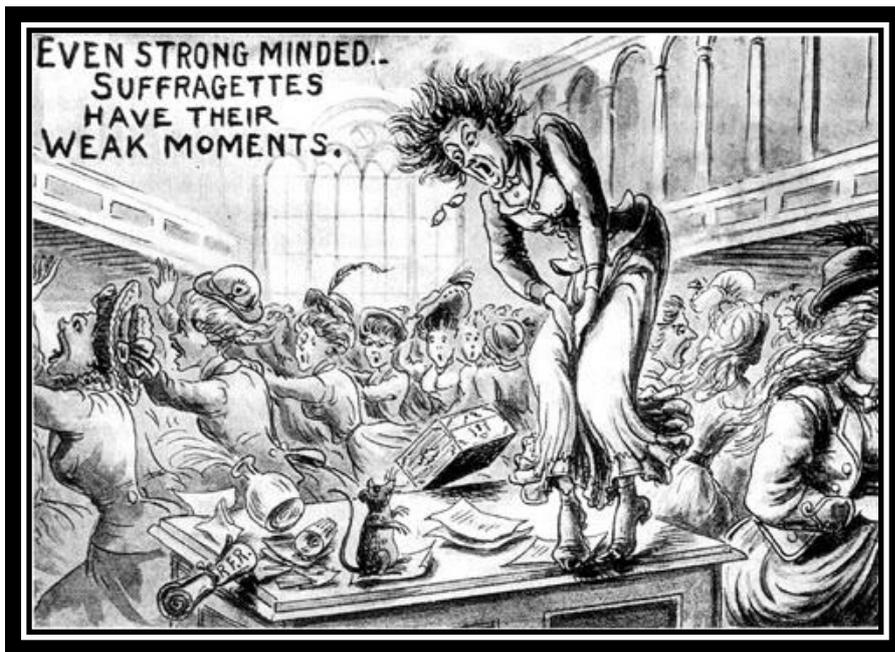


Fig. 14. “Even Strong Minded Suffragettes Have Their Weak Moments”. Postal. Anónimo. [s.f.]

En 1897, bajo el liderazgo de Millicent Fawcett se crea una de las más importantes sociedades sufragistas (citada anteriormente), la NUWSS. A los miembros de esta organización de corte pacifista se las conoció como *suffragists*.

<sup>32</sup> “Fundamental to the Women’s League manifesto was the belief that women themselves could provide the most effective defence against ‘the present suffrage agitation’. Seven reasons were listed for opposing the female franchise, headed by the ‘essentially different’ spheres of men and women. Familiar warnings were given on women’s incapacity to handle policy issues in the fields of war, diplomacy, finance, commerce and industry” (Bush, 2007:438).

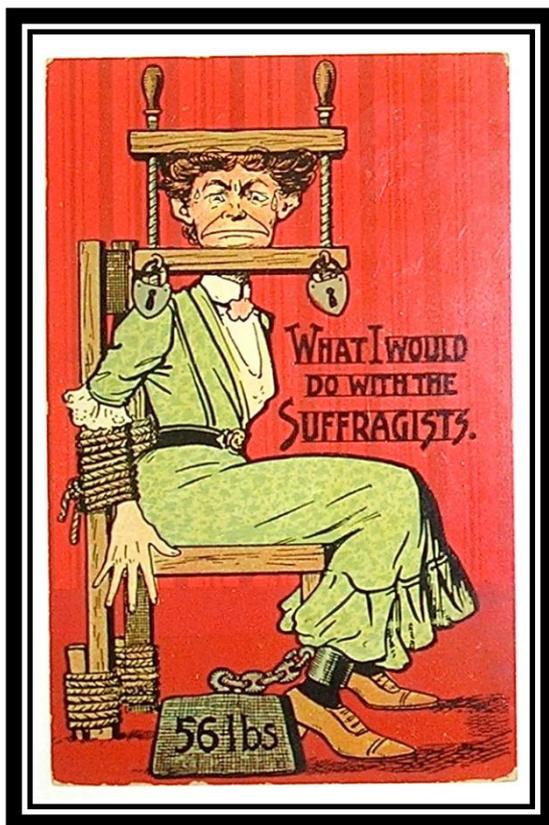


Fig. 15. "What I would do with the Suffragists". Postal. Anónimo.1900.

La NUWSS nucleaba a otras sociedades británicas relacionadas con la causa del sufragio femenino. Ese número de sociedades creció de 17 a 31 entre los años 1902 y 1906. La propuesta de la NUWSS era coordinar las actividades de todas las demás sociedades y servir de enlace entre éstas y el parlamento. La NUWSS consideraba a la vía legislativa como el único medio para acceder al voto femenino. Su táctica era intentar convencer a la mayor cantidad de miembros del parlamento. En 1906, un gran optimismo recorrió la NUWSS cuando la mayoría de los candidatos al parlamento del Partido Liberal decidieron apoyar la demanda por el voto femenino una vez electos. Si bien la NUWSS era un movimiento apartidario, consideraban las propuestas del Partido Liberal como las más adecuadas para alcanzar su propósito. Más allá del apoyo de sus miembros, el Partido Liberal decidió, nuevamente, no apoyar la causa y las esperanzas de la NUWSS se desvanecieron. La traición de los parlamentarios se reeditaba como un absurdo beckettiano.

En 1906, ante el crecimiento de las militantes enroladas en la WSPU de la familia Pankhurst, la NUWSS buscó nuevos métodos para atraer la atención sobre su lucha. La NUWSS organizó una serie de procesiones y demostraciones callejeras donde participaron también las militantes de la WSPU. La primera de ellas se realizó durante el gélido 9 de febrero

del año 1907. En esa histórica movilización participaron más de 3000 mujeres enroladas en 40 organizaciones sufragistas. El itinerario de la marcha partía desde Hyde Park Corner y terminaba en Exeter Hall. La movilización fue un éxito pese al clima invernal londinense, un día cubierto por una intensa lluvia y barro que dejó el apodo peyorativo de “marcha barroosa” (*Mud March*). La marcha estuvo liderada por las más eminentes *suffragists* de la época: Millicent Fawcett, Lady Strachey, Lady Frances Balfour y Keir Hardie.

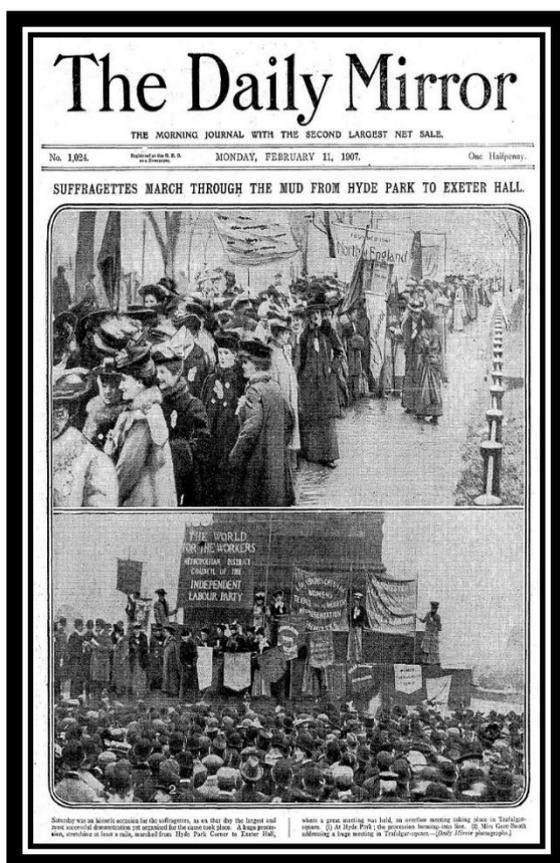


Fig. 16. *The Daily Mirror*, n°1024 del 11 de febrero 1907.

Con la creación de la WSPU en 1903 en la ciudad de Manchester, Emmeline Pankhurst y sus hijas Christabel y Sylvia Pankhurst florecerán como las promotoras de un movimiento militante más radicalizado<sup>33</sup>. Este grupo será denominado burlescamente como *suffragettes*, término acuñado por el tabloide *Daily Mail* en 1906. La terminación *ette* alude a una forma de diminutivo y aún peor, a una copia “falsa” de las *suffragists*. También el sufijo *-ette* estará relacionado con su derivación del sufijo femenino francés *\_ette*. Por lo tanto, la connotación del

<sup>33</sup> “In the early years of the twentieth century the suffrage campaigns took on new colour and new urgency with the emergence of a younger generation of leaders of charismatic power, and with the adoption of *militant* methods far more sensational than those of earlier decades” (Holton, 1995:277).

término *suffragette* estará vinculado con algo menor (por ejemplo, *kitchen-kitchenette*), con una falsa imitación y con una derivación nominativa francesa del movimiento sufragista. Francia era la temible revolución violenta de 1789, Francia era el terror inaceptable para los plácidos ojos del *status quo* británico. La carga de sentido que convocaba este término era indudablemente abrumadora. Por lo demás, al dividir a las sufragistas en dos grupos separados, el poder hegemónico masculino intentaba licuar sus demandas. Más allá de que las *suffragists* de Fawcett eran respetuosas de las leyes, su militancia también suponía actos de desobediencia civil. Es verdad que la militancia y las tácticas de la WSPU fueron mucha más efectivas y violentas a la hora de mostrarse de forma sensacionalista ante el público. Las *suffragettes* apelaron mejor a la propaganda. Pero, el núcleo de la causa y el enemigo eran los mismos para ambos grupos.



Fig. 17. “The Suffragette that Knew Jiu-Jitsu”. *Punch*, 6 de julio de 1910.

El uso de la violencia por parte del movimiento WSPU de las Pankhurst fue la novedad del momento<sup>34</sup>. Y, también el temblor que despertó a un aletargado movimiento sufragista

<sup>34</sup> “In particular, there was a small inner core of militants who were prepared to engage in the more extreme forms of violence, and whose commitment to *The Cause* seems to have taken a form of different from that of the bulk of WSPU members” (Purvis, 2000:136).

nacido en la era Victoriana<sup>35</sup>. A través de diversos atentados y tácticas como el incendio de propiedades privadas y públicas (casas de miembros del parlamento, campos de golf, estaciones de trenes, iglesias, bibliotecas, bares, etc.), la rotura de vidrieras comerciales, la quema de buzones de correo y el acoso físico e incansable a figuras políticas, el movimiento sufragista de las Pankhurst logró una amplia cobertura mediática de sus demandas nunca antes vista en la escena social británica.

Estas acciones de la WSPU exaltaron a muchas mujeres del país. Hasta ese entonces, la causa se adormecía en una especie de aletargada “siesta” pacifista. Esta modorra más bien era el resultado de una infructuosa procesión de tácticas parlamentarias. Las mujeres de la era Eduardiana querían resultados concretos a sus demandas y el parlamento sólo les ofrecía hasta ese entonces, décadas de promesas huecas. Había que trastocar la metodología y la violencia le resultaba conveniente al movimiento WSPU. En reprimenda a estas acciones, las *suffragettes* eran arrestadas bajo la carátula de “criminales”, lo cual significaba negarles la figura legal de presas políticas. Como protesta a esta situación, muchas se declararon en huelga de hambre en la prisión de *Holloway*. Ante esta resistencia, el gobierno autorizó la alimentación forzada por sonda gástrica. Este abominable hecho excitó la condena pública. El gobierno estaba ante una paradoja que lo descolocaba: si permitía la huelga de hambre y una de las militantes sufragista moría en prisión, el movimiento ganaría una mártir. Pero, la alimentación forzada también convertía a las sufragistas en mártires y el gobierno nuevamente sería visto con malos ojos por la sociedad. La administración del liberal, Lord Asquith, promulgó una ley en el año 1913 conocida popularmente como “Cat and Mouse Act”.

The following year it also passed the *Cat and Mouse Act* which allowed for the continuing re-arrest of hunger striking prisoners released from prison. This was applied so as to allow hunger strikers just long enough to recover before being re-arrested, so that many now endured a continuing cycle of hunger strike, forcible feeding, release and convalescence, followed by re-arrest to begin the whole process one more (Purvis, 1995:295).

---

<sup>35</sup> “In contrast to the twentieth-century movement, the nineteenth-century campaigns have often been presented as being dull and staid, and nineteenth century suffragists in general have been perceived as being less radical, or even conservative, in their approach to women’s emancipation” (*ibid*, 281).

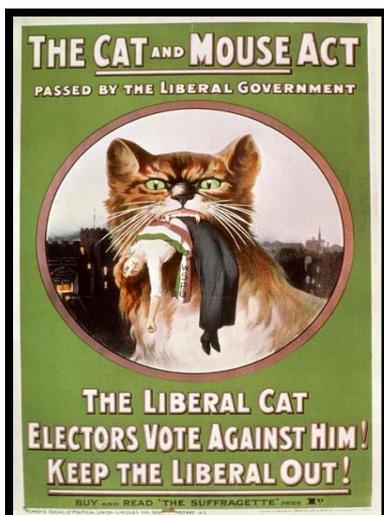


Fig.18. “The Cat and Mouse Act”. [s.f.]



Fig. 19. Emmeline Pankhurst fue arrestada en las inmediaciones del palacio de Buckingham en mayo de 1914. Su intención era llevar una petición al rey Jorge V con sus demandas por el voto femenino. Esta foto fue portada del *The Daily Mirror* del día 22 de mayo de 1914.

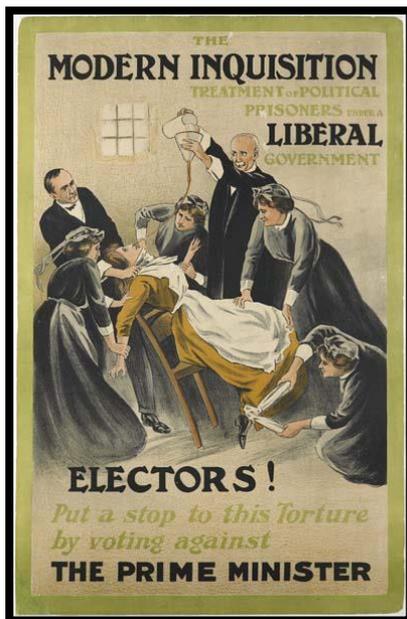


Fig. 20. “The Modern Inquisition”. Poster. Alfred Pearse, Women’s Social and Political Union [c.1910]

La “lógica” que perseguía esta ley era la siguiente: la sufragista en huelga de hambre podía ser liberada si las autoridades policiales constataban que la reclusa estaba lo suficientemente débil como para dejar de ser una amenaza social. Una vez liberada, si la militante recuperaba sus fuerzas y cometía otro acto contra la “paz social”, inmediatamente era arrestada y devuelta a la prisión. La prisionera protestaría por esto mediante la huelga de hambre y el mismo circuito se repetiría una y otra vez. Constance Bulwer-Lytton fue una destacada militante y escritora sufragista perteneciente a la WSPU, quien narró estas experiencias en prisión en su libro, *Prisons and Prisoners* (1914). Constance murió en 1923 a causa de un ataque cardíaco, seguramente provocado por el trauma de sus huelgas de hambre y la alimentación forzada. Fue encarcelada más de 8 veces.

From 1905 until the outbreak of the First World War in August 1914 about 1000 women were sent to prison because of their suffrage activities, most of these being members of the WSPU and of the less militant WFL [...] This scene was repeated another seven times before Constance’s true identity was discovered and she was released. Although she had proved her point about the differential prison treatment of women from differing social backgrounds, she never fully recovered from her ordeal, but suffered a stroke in 1912 and died in 1923 (Purvis, 1995s: 120).

Finalmente, en 1918 se aprobó la ley *Representation of People Act* o también conocida como la *Fourth Reform*. Esta ley permitió el sufragio a más 8,4 millones de mujeres. A pesar de este avance, la ley era parcial, ya que les reconocía el voto a mujeres mayores de 30 años que tuviesen propiedades por un valor mayor a 5 libras. Todas las mujeres pobres quedaban excluidas. La campaña por el voto femenino no fue un suceso puramente Eduardiano, sin embargo, su exposición pública tuvo su mayor auge durante esa época.

#### 4. “MUJERES INSOPORTABLES”, VOTO CASTIGO

##### 4.1. El problema sufragista y las “soluciones” políticamente sakiánas en “A Young Turkish Catastrophe” y “Hermann, the Irascible: A Story of the Great Weep”

Todos los cuentos analizados en los siguientes apartados serán agrupados bajo una serie que hemos previamente llamado *antisufragista*. En la misma, se presenta la contienda de los antihéroes masculinos frente un mismo adversario colectivo femenino: las *suffragettes*. Simon Sterne cree que las antinomias entre ambos tipos de personajes repiten patrones emanados de la misma escritura de Oscar Wilde. “Saki’s obsession with adversarial plots may be seen to reflect the embattled stance of an epigrammatist writing in the wake of Wilde: no victory seems permanent, and so the struggle must be rehearsed again and again” (287).

El nudo del conflicto, persistentemente, es la emancipación femenina. Saki absorbe el clima de su época, aunque no para reflejarlo de manera veraz. Oscar Wilde supo expresar que el arte es un velo más que un espejo. “Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. [...] She is a veil, rather than a mirror” (2003:1082). En Saki no hay atisbos de realismo, su literatura se conjuga siempre en el orden *paródico-resolutivo*. Hay una distancia con los conflictos de su presente, una distancia que a Saki le permite resolver estos problemas sin mediar fidelidad alguna con el mundo externo. Si el contexto Eduardiano tropezó con el tema de la militancia sufragista una y otra vez con escasa inteligencia política, Saki lo remediará de manera paródica; exacerbará la representación de la militancia sufragista para equiparla con la figura de la *femme fatale*, de manera que rescatará dicha figura estética para darle una nueva forma. En los cuentos de esta serie *antisufragista*, Saki clausura esa desobediencia femenina que resulta tan irritante para los personajes masculinos.

El orden metodológico en el análisis de estas narraciones responde a dos factores. El primero, cronológico: estos dos primeros cuentos son los precursores de la serie. “A Young Turkish Catastrophe” aparece publicado en el periódico *The Westminster Gazette* en 1909. Posteriormente, se incluyó en el libro *Reginald in Russia* (1909). En agosto de 1911, *The Westminster Gazette* también publica el cuento “Hermann, the Irascible: a Story of the Great Weep”, el cual será compilado luego en el libro *The Chronicles of Clovis* (1911). El segundo factor ya se enunció en la introducción de esta tesis: ante la intransigencia del gobierno británico frente a las demandas sufragistas, Saki escribe sus últimos cuentos antisufragistas con ciertos desbordes discursivos. En ese apogeo de la violencia social y política, Saki erige una literatura a tono con dichos niveles de excesos.

Ciertamente, ante la intimidación femenina, Saki crea personajes masculinos vigorosos, esto es, personajes que impriman una nueva dinámica a la acción, una dinámica que siempre los favorece. Sus *suffragettes fatales* transitan irremediabilmente por la senda del bando perdedor. Como ya mencionamos, la *femme fatale* en la literatura de transición se encuentra en franco declive, su apogeo se extingue. Su era concluye y Saki entiende que la parodia será la manera de sentenciar su final. Si el movimiento sufragista femenino reclamaba su lugar en la esfera pública, Saki demuele ese objetivo a través de su representación literaria. Saki parece leer a Otto Weininger: la mujer quiere apoderarse de la calle porque antes ha imitado la *cultura del hombre*. La mujer ha accedido a una cierta ilustración: lee y escribe. La pelea por el voto se da como resultado de esta adquisición cultural. Saki encuentra la manera de opacarlas, de extinguir su peligro por intermedio de personajes masculinos. El control del dominio intelectual es la clave. Saki descrea que las mujeres puedan alcanzar un elevado estatus cultural y estético: sus *suffragettes fatales* son torpes enemigas de las instituciones jurídicas y culturales que los hombres han creado.

“Hermann...” narra la historia de un monarca británico de la segunda década del siglo XX, al cual apodan de forma dual Irascible o Sabio. Unos años antes de su ascenso al poder, la Gran Plaga que asoló a Inglaterra había aniquilado a toda la familia real heredera al trono. Hermann, trigésimo en la línea de sucesión, se convirtió en un soberano totalmente inesperado y progresista. Todo es apacible durante su gobierno después de esa gran tragedia, hasta que sobreviene la calamidad feminista y su reinado tiene que lidiar con un fastidioso problema de estado: el voto femenino. Ante las reiteradas quejas de su Primer Ministro por el alboroto y la anarquía que generaban las sufragistas durante las reuniones de su gabinete, Hermann decide redactar un proyecto de ley. Promulga, para asombro de su corte, una ley que les permite el sufragio a las mujeres en todas las elecciones futuras. La trampa que Hermann pergenia (hábilmente) consiste en un interminable calendario electoral que termine por enloquecerlas a todas. Como consecuencia de desgaste, las mujeres organizan un gran llanto colectivo (*great weep* como el subtítulo del cuento lo indica) y le imploran a Hermann que revoque la ley del voto femenino. Finalmente, Hermann deroga la ley y concluye así el calvario electoral.

El argumento de “A Young Turkish Catastrophe” también presenta personajes masculinos en funciones políticas. El Ministro de Bellas Artes inglés realiza un viaje a Turquía para visitar al gran Visir. En una charla entre ambos, el Ministro le pregunta al Visir si piensa incluir el sufragio femenino en la reforma constitucional que se avecina en Turquía. Después de un largo debate, para sorpresa del visitante inglés, el Visir decide promover el voto para las mujeres. Tanto Hermann como el Visir sorprenden a su audiencia. El Ministro inglés no puede

creer que este tipo de actitudes progresistas tengan sustento en un país “atrasado” como Turquía. Pero, ese paisaje cargado de amable liberalismo en las arenas cálidas del oriente contiene, una vez más, una trampa. Durante los comicios, Alí el Santo, uno de los candidatos a presidente, concurre con todas sus esposas y mujeres de la casa (unas seiscientas) para que ellas voten por él. En cambio, su rival, habituado a las costumbres occidentales, tiene exclusivamente una esposa y cero amantes. Obviamente, el resultado es favorable para Alí, quien regresa alegre a su casa y festeja con todo su *harem*.

Una de las características que se advierte tanto “A Young Turkish...” y “Hermann...” es el intento sakiiano por resolver *estéticamente* el problema político en auge durante su época. Saki parodia la inutilidad de la clase dirigente para lidiar con un reclamo femenino en alza. Apela a este recurso para desnudar la debilidad del *Liberal Party* en ejercicio frente a las demandas sufragistas. Una marca de su incisivo desprecio hacia este partido político se observa en el parlamento del personaje del doctor en *When William Came*, donde acusa a los liberales de haber llevado al país al desastre y la capitulación frente a los alemanes<sup>36</sup>.

Los personajes masculinos en ambas narraciones son dirigentes con fuertes convicciones partidarias y que no titubean en aplicar medidas drásticas para invalidar la protesta de las *suffragettes*. Saki se burla, por contraste, de la vacilación de los liberales, a la vez que plantea su *propia* manera de disipar el problema del voto femenino. Pero, a diferencia de lo que veremos en el cuento “The Gala Programme”, Saki no utiliza (todavía) el recurso bestial para aniquilar al colectivo femenino. El ataque estará exento, por ahora, de crueldad física.

Otra particularidad es que ambas ficciones están situadas fuera del espacio y tiempo Eduardiano. La primera narración, como su título alude, está ubicada en Turquía, en un oriente exótico que Saki utiliza como recurso para desplazar los problemas de su presente británico. En cambio, “Hermann” se ubica en una hipotética Inglaterra del año 1920 devastada por una gran peste. “It was in the second decade of the Twentieth Century, after the Great Plague had devastated England, the Hermann the Irascible, nicknamed also the Wise, sat on the British throne” (124)<sup>37</sup>. Este alejamiento de la realidad Eduardiana permite una parodia más efectiva, ya que el referente parodiado parece quedar oculto en el disfraz espacio-temporal.

---

<sup>36</sup> “The Liberals naturally are under the blackest of clouds, for having steered the country to disaster, though to do them justice it was no more their fault than the fault of any other party” (Saki, 1929:34).

<sup>37</sup> “Fue en la segunda década del siglo XX, después de que la Gran Plaga haya devastado Inglaterra, Hermann el Irascible, también apodado el Sabio, ascendió al trono británico”.

Otro mensaje que subyace en ambos cuentos es la inutilidad del sistema democrático. Los movimientos sufragistas femeninos buscaron incesantemente el acceso de la mujer al voto. Valoraron el ingreso en este sistema político a pesar de la exclusión que ellas mismas padecían. Contrariamente, para Saki, la democracia es una farsa. Así lo expresa uno de sus personajes en el cuento “The Comments of Moug Ka” (1913):

Then, said Moug Thwa, turning to his neighbor, if the people of Britain are a Democracy  
 I never said they were a Democracy, interrupted Moug Ka placidly.  
 Surely we both heard you! exclaimed Moug Thwa.  
 Not correctly, said Moug Ka; “I said they are what is called a Democracy (563)<sup>38</sup>.

Al Ministerio de Bellas Artes en “A Young Turkish...” le han adicionado una subsección denominada risiblemente “Electoral Engineering”. Se la ha impuesto al arte un tema de índole política. El arte en estado de “burocracia electoral” es la causa perfecta para desechar cualquier tipo de horizonte estético.

Prosiguiendo con esta imagen burocrática, Occidente (Inglaterra, claramente) ha construido una maquinaria electoral basada en la corrupción y la compra de votos con favores.

His victory had been almost a foregone conclusion, for he had set in motion all the approved electioneering machinery of the West. He had even employed motor-cars. Few of his supporters had gone to the poll in these vehicles, but, thanks to the intelligent driving of his chauffeurs, many of his opponents had gone to their graves or to the local hospitals, or otherwise abstained from voting (61)<sup>39</sup>.

En “Hermann...”, la maquinaria electoral se activa con el proyecto de ley que dicta el monarca llamada irónicamente, *Compulsory Female Franchise*. El monarca Hermann concede el voto a las mujeres, pero con un cierto atisbo de maliciosidad: todas las mujeres estarán obligadas (bajo el nuevo régimen) a votar en cada elección que se presente. La multiplicación de los actos

---

<sup>38</sup> “Entonces” – dijo Moug Ka, volviéndose hacia su vecino, “si el pueblo británico es una democracia”.

“Yo nunca dije que fuese una democracia”, interrumpió Moug Ka plácidamente.

“¡Seguramente nosotros lo hemos oído!”, exclamó Moug Ka.

“No correctamente”, dijo Moug Ka; “he dicho que es lo que ellos llaman democracia”

<sup>39</sup> “Su victoria había sido casi un inevitable desenlace porque había puesto en marcha toda la aprobada maquinaria electoral de Occidente. Incluso él había empleado automóviles. Pocos de sus partidarios habían acudido a las urnas en dichos vehículos, pero, gracias al inteligente manejo de sus chóferes, muchos oponentes habían terminado en tumbas o en hospitales locales, o de otro modo absteniéndose de votar”

electivos roza el absurdo: un calendario electoral diseñado más para la tortura psicológica que para el pleno otorgamiento de sus derechos ciudadanos.

I will draft you a Bill, said the King, sitting down at his typewriting machine, enacting that women shall vote at all future elections. *Shall* vote, you observe; or, to put it plainer, must. Voting will remain optional, as before, for male electors [...] (125)<sup>40</sup>.

La maquinaria electoral aquí se transforma en una procesión de mujeres concurriendo incesantemente a todo tipo de elecciones en su gran mayoría, delirantes: *elecciones parlamentarias, distritales, municipales, comunales, médicos forenses, inspectores de escuela, oficiales de la iglesia anglicana, curadores de museos, autoridades sanitarias, intérpretes de tribunal correccional, instructores de natación, contratistas, directores de coro, superintendentes de mercados, profesoras de Bellas Artes y sacristanes*. Hermann redobla la apuesta sufragista en una repetición de elecciones sin sentido. Esa es el tipo de democracia que les ofrece Hermann: la *condenatoria*. Tanto el personaje del Visir, como el monarca, conceden a su modo el voto a las mujeres. El consenso parlamentario no existe, solamente la capacidad despótica para reordenar el conflicto según los apetitos de ambos dirigentes autocráticos. Pese a que sus decisiones son un tanto disparatadas, solamente ellos pueden decidir sobre las mujeres, sin importar la opinión femenina.

La descripción que se hace de los personajes femeninos repite la misma negatividad que en toda la serie *antisufragista*. En “A Young Turkish...”, las mujeres son seres desalmados, iletrados, insensatos e idiotas. Su existencia equivale a una acabada inutilidad social.

Women have no souls and no intelligence; why on earth should they have votes? [...] Our womenfolk in most cases don't know how to read or write. How could they perform the operation of voting? (60)<sup>41</sup>.

Otro aspecto negativo es su dependencia matrimonial. Ali gana la elección ya que no comulga con la monogamia del matrimonio Occidental. El día de la votación, lleva a todas sus esposas para que voten por él, se calcula en total unas seiscientas mujeres.

<sup>40</sup> “Redactaré un proyecto de ley, dijo el rey sentándose frente a la máquina de escribir, promulgando que las mujeres voten en todas las futuras elecciones. *Voten*, o aún mejor, deban. El voto permanecerá opcional, como antes, para los electores varones [...]”

<sup>41</sup> “Las mujeres no tienen alma ni inteligencia; ¿por qué habrían de tener el voto? [...] Nuestras mujeres en la mayoría de los casos no saben leer o escribir. ¿Cómo podrían ejecutar la operación de votar?”

The rival candidate, Ali the Blest, arrived on the scene with his wives and womenfolk, who numbered, roughly, six hundred. [...] The Young Turkish candidate, who had conformed to the Western custom of one wife and hardly any mistresses, stood by helplessly while his adversary's poll swelled to a triumphant majority (61)<sup>42</sup>.

Por lo tanto, las mujeres casadas obedecen únicamente a la voluntad de sus hombres y carecen de autodeterminación. Ciertamente, las mujeres son rehenes de este contrato civil.

En “Hermman”, las mujeres son “criaturas” que repiten incesantemente la consigna *Votes for Women* (esto mismo se observa en “The Threat”). Ellas son indisciplinadas, fanáticas y representan una amenaza para el poder político. “As a matter of fact, admitted the Prime Minister, we are hampered by these votes-for-women creatures; they disturb our meetings throughout the country, and they try to turn Downing Street into a sort of political picnic-ground” (125)<sup>43</sup>. La división en clase sociales tampoco supone una diferencia para las mujeres. Lavanderas, costureras, vendedoras, camareras, aristócratas y mujeres de sociedad, todas están obligadas a las interminables votaciones que Hermman les ha impuesto. El martirio electoral cruza a todas las mujeres, este formidable desencanto las equipara sin piedad. Por ende, todas pierden su tiempo vital concurriendo asiduamente de votación en votación y así, los espacios que van dejando libres debido al interminable calendario electoral, terminan siendo ocupados por los hombres. “Society women found their arrangements impeded and upset by the continual necessity for attending the polling stations, and week-end parties and summer holidays became gradually a masculine luxury” (126)<sup>44</sup>. Saki se mofa de las ventajas y condiciones de la igualdad entre ambos sexos que otorgaría el sufragio. No hay acuerdo posible, en la batalla de los sexos predomina indefectiblemente el género masculino. Ante este escenario insatisfactorio, las mujeres se organizan para revertir el acceso al voto y forman una liga anti-sufragista:

---

<sup>42</sup> “El candidato rival, Alí el Bendito, llegó al lugar con sus esposas y mujeres, quienes sumaban, aproximadamente, unas seiscientas. [...] El candidato de *Los Jóvenes Turcos*, quien se había amoldado a las normas Occidentales de tener una esposa y casi ninguna amante, contempló con impotencia mientras se incrementaba la votación de su adversario hasta alcanzar una triunfante mayoría”

<sup>43</sup> “De hecho, admitió el Primer Ministro, somos obstaculizados por esas criaturas ‘voto para las mujeres’, ellas alteran nuestras reuniones por todo el país, y tratan de convertir a Downing Street en una especie de zona de picnics políticos”.

<sup>44</sup> “Las mujeres de sociedad vieron sus planes impedidos y alterados por la continua necesidad de acudir a los centros de votación, y las fiestas de fin de semana y las vacaciones de verano se convirtieron gradualmente en lujo masculino”.

It was not wonderful that the female disfranchisement agitation became a formidable movement. The No-Votes-for-Women League numbered its feminine adherents by the million; its colours, citron and old Dutch-madder, were flaunted everywhere, and its battle hymn, *We don't want to vote*, became a popular refrain (126)<sup>45</sup>.

Aquí, Saki parodia dos elementos que identificaron a la WSPU: su famoso cántico de protesta y los colores que identificaron a su movimiento. Como se mencionó anteriormente, las *suffragettes* apelaron al verde, blanco y púrpura, colores distintivos que utilizaron en varios emblemas como cintas y *banners* que portaban en sus protestas. Por otra parte, el himno que parodia el cuento se refiere a la canción “The March of Women” compuesto por la sufragista Ethel Smyth. Esta canción reemplazó el anterior himno que entonaban las militantes de la WSPU en sus marchas callejeras, llamado “The Women’s Marseillaise”. La primera vez que se escuchó públicamente este himno fue para celebrar la liberación de Emmeline Pankhurst, el 21 de enero de 1911.

En conclusión, Saki parodia las diferentes movilizaciones callejeras que las dos grandes sociedades sufragistas (WSPU y NUWSS) organizaron a lo largo de su historia. A través del irónico (y, a su vez, ofensivo) apodo de “Great Weep” (“gran llanto”), la narración se inscribe en la línea de aquellos hombres y mujeres que denostaron la gran *United Procession of Women* del año 1907, la “Mud March”. Para concluir con el inevitable peregrinaje de votaciones, Saki apela a la metáfora líquida y cambia la tormenta de febrero por las lágrimas de los personajes femeninos. Cientos de mujeres se organizan para protestar en diferentes puntos de la ciudad a través de una modalidad que consiste en llorar efusivamente en lugares públicos.

The Great Weep was organised. Relays of women, ten thousands at a time, wept continuously in the public places of the Metropolis. They wept in railway stations, in tubes and omnibuses, in the National Gallery, at the Army and Navy Stores, in St. James’s Park, at ballad concerts, at Princes’ and in the Burlington Arcade (126)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> “No era maravilloso que la agitación por la privación del voto femenino se convirtiese en un formidable movimiento. La liga del No al Voto de las Mujeres contaba las afiliadas por millones; sus colores, el amarillo verdoso y el púrpura rojizo, se ostentaban en todas partes, y su himno de batalla, *No queremos el voto*, se convirtió en un refrán popular”

<sup>46</sup> “El Gran Llanto fue organizado. Relevo de mujeres, diez mil cada vez, lloraron continuamente en lugares públicos de la Metrópolis. Lloraron en estaciones de trenes, en subtes y colectivos, en la *National Gallery*, en tiendas del Ejército y la Armada, en *St. James Park*, en conciertos de baladas, en tiendas comerciales como *Princess* y *Burlington Arcade*”

El llanto de lamento femenino resulta efectivo y Hermann decide anular el derecho al voto para las mujeres. El personaje masculino tiene la última palabra, Hermann es quien ríe último.

There are more ways of killing a cat than by choking it with cream; he quoted, but I'm not sure, he added, that it's not the best way (127)<sup>47</sup>.

Las mujeres, animales inferiores, pueden ser destruidas mediante la alimentación forzada. La crueldad en este caso es discursiva; pero la imagen de un gato alimentado forzadamente alude a la tortura (*force-feeding*) que padecieron las *suffragettes* durante su encarcelamiento. Sobre el cinismo y la hipocresía machista que refleja en esta frase de *Hermann*, acota Brian Gibson:

Not only do these agitating felines not know what is good for them, then, but they are taught a lesson by being granted too much of a good thing, metaphorized by Hermann with an image that suggests the brutal force-feeding of suffragettes in prison. Hermann's solution is a hypocritical, illogical non-solution, for the patriarch overcompensates for an injustice while men can still enjoy optional voting rights, but in a man's story about men punishing women, females never really have any say; even cynicism about politics is a male-only right (2014:315).

Lo mismo acontece en "A Young Turkish...", donde el Visir ubica en mismo plano a las mujeres junto a los cerdos y los camellos. Las mujeres son sujetos dóciles y sin voluntad, presas de las concesiones masculinas:

"Oh well, said the Vizier, if we are to do the thing at all we may as well go the whole h- he pulled up just as he was uttering the name of an unclean animal and continued, the complete camel. I will issue instructions that womenfolk are to have votes" (60)<sup>48</sup>.

En ambos casos, el rasgo femenino emparentado con lo animal se formula en clave alegórica al ubicar a las mujeres como portadoras de un carácter inferior, sumiso y maleable. Un animal "impuro" incapaz de enfrentar aquello que el poder masculino promulga.

---

<sup>47</sup> "Hay otras formas de matar a un gato que no son ahogándolo en leche, citó, pero no estoy seguro, agregó, que esa no sea la mejor forma"

<sup>48</sup> "De acuerdo, dijo el Visir, si vamos a hacerlo no vamos a parar por unos h..., se contuvo justo cuando estaba a punto pronunciar el nombre de un animal impuro y continuó, por unos camélidos. Dictaré instrucciones para que las mujeres tengan el voto"

## 5. LA FATAL IMAGINACIÓN FEMENINA

### 5.1. El arte del vandalismo femenino en “The Threat”

Varios personajes en Saki son artistas plásticos o están relacionados con el mundo de la pintura. Cunningham en “Gabriel-Ernest” (1909), Gebhard Knopschrank en “On Approval” (1914), Theophil Eshley en “The Stalled Ox” (1914), Andreas Pincini en “The Background” (1913) y Laurence Yorkfield en el póstumo “The Bull” (1919). La pintura le permite a Saki renovar su inventario de antinomias, tan vitales para su representación del mundo externo. El personaje-artista explora ese juego de contraposiciones entre cultura y naturaleza, arte y vida, ruptura social y apego a las normas.

Durante su infancia, Saki fue un aficionado al dibujo, más no compartía sus resultados ni tuvo ambiciones personales al respecto. Era un entretenimiento para sí mismo. Ethel Munro afirma que ni siquiera ella conoció los esbozos de su hermano. “The nursery looked on to a filed, where appeared various farm animals that served as models for Hector’s sketches – models that he kept in his head, for I never saw him drawing from life until years later” (1958: 697).



Fig. 22-22. Dibujos de Saki publicados póstumamente en las memorias de Ethel Munro.

A través de la pintura, Saki convalida su postura reaccionaria. Para un anti-moderno como él, los museos, las galerías de arte y los coleccionistas siempre terminan imponiendo sus modelos estéticos. Modelos aburridos. El mercado del arte configura el valor artístico. Saki crítica esa visión del arte a la que considera burguesa y donde el mercado cultural, ese falso ordenador de

los límites, solo agobia al artista “auténtico”. El trazo y el color le pertenecen al artista, pero el gusto estético le pertenece al público “consumidor”.

Saki criticizes the way owners of capital through marketing and advertisement dictate the tastes and the needs of the public. How shows how terrible it is when the owners of money become the owners of art and turn their possessions into valuable objects to middle-class public who are forced to find aesthetic value in the world of commerce (Elahipanah, 2005:274).

Una de las magistrales narraciones cortas donde Saki parodia los estándares del arte es “The Background” (1912). Allí, narra la patética vida de Henri Deplis, un patrocinador de nuevos artistas que decide pagar una suma importante de dinero por la última obra del italiano Andreas Pincini. El artefacto artístico que adquiere Deplis se denomina *The Fall of Icarus* y la nueva extravagancia del artista italiano consiste en una representación de Ícaro tatuada por toda la espalda de Henri Deplis. El artista muere poco después y por una disputa legal con la viuda de Pincini, Henri Deplis le cede su obra a la Municipalidad de Bergamo. A partir de este suceso, Deplis sufre en carne propia (literalmente, claro esta) una serie de percances. El Municipio italiano obliga a Deplis a estar siempre vestido y jamás exhibir su espalda. Le prohíben, además, salir de Italia. Posteriormente, un *marchand* alemán declara que el cuadro de Pincini es falso y el director de una revista de arte italiana refuta la teoría del experto alemán. Henri Deplis, ya harto de la agotadora disputa sobre su espalda tatuada, decide afiliarse a un grupo anarquista y termina sus días en soledad, pobre y vagando por las calles de París. Aquí, Saki expone el aplastamiento de la autonomía estética. La corporización de las banales querellas estéticas, los derechos de propiedad y el valor de la obra, terminan por destruir a la obra de arte, esto es, al propio Henri Deplis. El arte, al igual que Deplis, no puede escapar de las nuevas regulaciones que lo asfixian.

En “The Threat” se vuelve a este tema, en donde parecen resonar de forma irónica los debates en torno a la relación entre arte e institución que serán promovidos por las vanguardias históricas, pero con otros matices. El arte se encuentra bajo amenaza, es cierto, pero lo envilece algo diferente al mercado: la mujer. Las *suffragettes* recurren al vandalismo sobre uno de los objetos predilectos de admiración sakianos. Las militantes sufragistas y el gusto estético burgués, que coinciden en la imaginación de Saki, se transforman en dos atroces enemigos del arte. En la primera parte del cuento, se presenta al personaje dandi, Sir Lulworth Quayne, sentado plácidamente en su restaurante favorito, el *Gallus Bankiva*. Sir Quayne está cenando

con su sobrino recién llegado de México. Lulworth invoca características arquetípicas de los personajes dandis sakianos: por ejemplo, su gastronomía favorita se compone de espárragos, huevos de codorniz y *brandy*. Es, además, un personaje vanidoso y apacible. Lullworth compara las novedades que su sobrino trae sobre el desarrollo de la Revolución Mexicana con las trifulcas sociales Eduardianas. Contrapone en un ejercicio metafórico las revueltas zapatistas con las agitaciones legislativas británicas.

Most of the revolutions that take place in this country nowadays, said Lulworth, are the product of moments of legislative panic. Take, for instance, one of the most dramatic reforms that has been carried through Parliament in the lifetime of this generation. It happened shortly after the coal strike (462)<sup>49</sup>.

El paro de los mineros del año 1912, el cual se prolongó ininterrumpidamente por 37 días, derivó en la aprobación de la ley *Coal Mines Act*. Esta legislación estableció un salario mínimo para los mineros y mejores condiciones laborales; ambos pedidos habían desatado el furibundo conflicto gremial. En este sentido, el cuento discrepa con aquella imagen idealizada de la era Eduardiana como un período histórico apacible y carente de conflictos. El *interregno* entre 1901 y 1914 fue más bien un período de alta agitación social y sindical en la historia británica.

[...] far from being the quiet haven of social peace affectionately remembered by those wishing to return to pre-war 'normalcy' after 1918, the Edwardian period was itself a time of mounting conflict and instability, in which many of the unsettling post-war changes had their roots and in which British society was suffering from a deep-seated malaise that was the symptomatic of a sea-charge in the national psyche (Powell, 1996: vii).

Sin embargo, el conflicto social que más lo aturde a Lulworth es, ciertamente, el sufragismo femenino. Las mujeres están en las antípodas de su parsimonia dandi, son un colectivo de activistas que muestran una energía incansable en su lucha, imagen ciertamente distante a la de un hombre atado a su auto-conformidad y el egocentrismo. Las sufragistas son los personajes *unrest* que colisionan con su paz mental.

---

<sup>49</sup> “Casi todas las revoluciones que tienen lugar en este país hoy en día, dijo Sir Lulworth, son productos de momentos de pánico legislativo. Por ejemplo, una de las reformas más dramáticas aprobadas por el parlamento en el transcurso de esta generación. Sucedió poco después de la huelga de carbón”

Whether one sympathizes with the agitation for female suffrage or not one has to admit that its promoters showed tireless energy and considerable enterprise in devising and putting into action new methods for accomplishing their ends. (462)<sup>50</sup>.

Esos nuevos métodos, a los que se refiere el personaje, son los métodos de acción directa que revitalizaron la militancia del movimiento liderado por Emmeline Pankhurst. Saki parodia ese accionar de la WSPU a través del parlamento de Lulworth, especialmente cuando éste describe un hecho en particular que le pareció pintoresco y que acaparó su atención durante el desfile de la realeza en la apertura anual legislativa.

There was the famous occasion when they enlived and diversified the customary pageantry of the Royal progress to open Parliament by letting loose thousands of parrots, which had been carefully trained to scream *Votes for Women*, and which circled round his Majesty's coach in a clamorous cloud of green, and grey and scarlet (462)<sup>51</sup>.

Allí, las *suffragettes* lanzan una bandada de loros entrenados para exclamar a los gritos su famoso lema de lucha, "Votes for Women".

Saki ningunea el grito de protesta característico del movimiento sufragista y menosprecia la inteligencia femenina. Son sujetos que sólo repiten cánticos como huecas aves adiestradas y, por lo tanto, carecen de una auténtica autodeterminación ideológica. Los colores de la nube que forman las aves también esconden un mensaje paródico. Emmeline Pethick-Lawrence fue la sufragista encargada de diseñar los tres colores que tanto distinguieron a las sufragistas de la WSPU: blanco, verde y púrpura. Blanco representaba pureza; verde, esperanza y el púrpura, dignidad. En cada pancarta, en cada atuendo, en cada libro, en cada prendedor, en cada vestuario, en todos los objetos posibles del *merchandising* sufragista estaban los tres colores de la WSPU. Las sufragistas militantes sabían que la propaganda de la causa feminista no podía ser sólo discursiva. Las imágenes tenían un peso específico, la táctica visual era de suma transcendencia para su lucha.

---

<sup>50</sup> "Tanto si uno simpatiza o no con la agitación por el sufragio femenino, hay que admitir que sus promotoras han demostrado una energía incansable y una iniciativa considerable a la hora de poner en práctico nuevos métodos para conseguir sus objetivos".

<sup>51</sup> "Hubo una famosa ocasión cuando ellas animaron y diversificaron la habitual pompa de la comitiva Real que se dirigía a inaugurar la apertura parlamentaria soltando miles de loros que habían sido cuidadosamente adiestrados para gritar *Votos para las mujeres*, y que se arremolinaron en torno a la carroza de su majestad en una clamorosa nube verde, gris y escarlata".



Fig.23. Bandera con los colores de la WSPU

Tampoco los grupos opuestos al sufragio femenino están exentos de la mofa que Saki elucubra. Ellos también irrumpen en el cortejo real que describe Lulworth con otra multitud de loros amaestrados que chillan enérgicamente su contra-respuesta.

[...] and their opponets let loose at the same moment a rival swarm of parrots, which screeched *I don't think so* and other hostile cries, thereby robbing the demonstration of the unanimity which alone could have made it politically impressive (462)<sup>52</sup>.

De hecho, el personaje de Lulworth deja en claro que toda la política está repleta de loros que discuten los asuntos de la nación de forma histérica. Los políticos no son más que simples aves trastornadas. El prejuicio sakiano con respecto a la inoperancia e inutilidad de la dirigencia política se condice con su posicionamiento ideológico *tory*. Su incredulidad frente al manejo del problema sufragista impulso a Saki a imaginar “soluciones políticas” en el plano ficcional. Si la *realpolitik* era inservible, quedaba la literaria como campo de experimentación.

El sobrino de Lulworth pregunta - con cierta ingenuidad - qué hicieron ellas después. “But the Suffragettes, interrupted the nephew; *what did they do next?*” (463)<sup>53</sup>. Lulworth le comenta que la sección militante, desencantada con el fracaso de sus loros parlanchines<sup>54</sup>,

<sup>52</sup> “[...] y sus openentes soltaron al mismo tiempo una bandada rival de loros que chillaron, *No me parece*, y otros gritos hostiles, privándole a la manifestación de esa unanimidad que la había convertida políticamente impresionante”

<sup>53</sup> “Pero, las sufragistas, interrumpió el sobrino, ¿qué hicieron después?”

<sup>54</sup> En el cuento “A Jungle Story” (1903), Saki emplea el mismo recurso, aunque en esta oportunidad los loros son parlamentarios pertenecientes a la *House of Parrots*. Dicho término opera en clara alusión paródica al principal órgano legislativo británico compuesto por dos cámaras: *The House of Lords* y *The House of Commons*.

redobló su apuesta y realizó una demostración aún más agresiva, que consistió en destrozar y tajar cientos de pinturas exhibidas en las salas de la *Royal Academy*.

After the bird fiasco, said Lulworth, the militant section made a demonstration of a more aggressive nature; they assembled in force on the opening day of the Royal Academy Exhibition and destroyed some three or four hundred of the pictures. This proved an even worse failure than the parrot business; every one agreed that were always far too many pictures in the Academy Exhibition, and the drastic weeding out of a few hundred canvases was regarded as a positive improvement (463)<sup>55</sup>.

Estos loros parodiadores, además, nos permiten pensar en la propia literatura sakiana constituida a partir de una escritura que parece repetir aquello que otros ya han manifestado previamente, pero con el aditamento característico del fin de siglo donde justamente ese mismo pliegue genera una nueva visibilidad de esa escritura ya acartonada, pero renacida en la parodia y que termina sumergida otra vez en el agotamiento.

El hecho histórico que despierta en el giro paródico sakiano alude a una de las tácticas más controversiales por parte del movimiento sufragista: el vandalismo de obras de arte en grandes museos y galerías. Saki exagera con el número de cuadros vandalizados, ciertamente la cantidad de obras afectadas por las sufragistas en el apogeo del movimiento no superó la decena. Uno de los primeros casos se suscitó el 10 de marzo de 1914, cuando la militante de la WSPU, Mary Richardson, ingresó a la *National Gallery* de Londres con un cuchillo en mano y tajeó severamente el famoso cuadro de Velázquez, *La Venus del Espejo*.

---

<sup>55</sup> “Tras el fiasco de los pájaros, dijo sir Lulworth, la sección militante realizó una manifestación de naturaleza más agresiva; se congregaron en bloque el día de la inauguración de la exhibición de la *Royal Academy* y destruyeron unos trescientos o cuatrocientos cuadros. Esto resultó en un fracaso aún mayor que el asunto de los loros; todo el mundo estaba de acuerdo en que siempre había muchos cuadros en la *Royal Academy*, y la drástica eliminación de unos pocos centenares de lienzos se consideró una auténtica mejora”

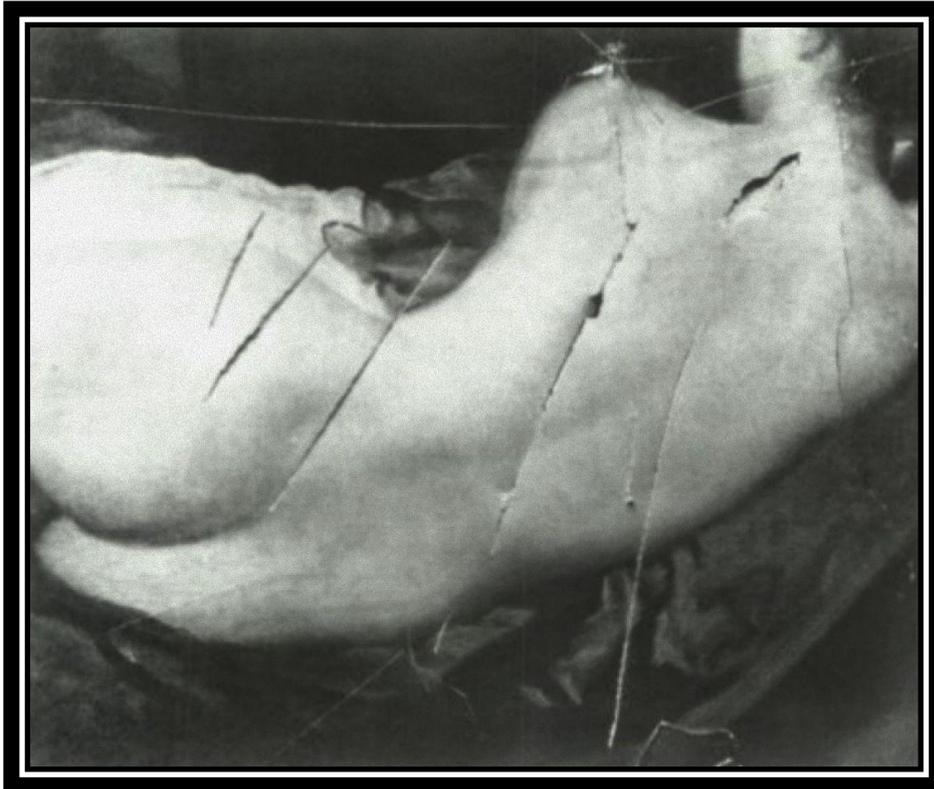


Fig. 24. *Rokeby Venus*. Diego Velázquez. [c. 1647–51]. 122cm x 177cm. National Gallery, London. Foto del cuadro después del atentado.

Este cuadro fue pintado por el artista español entre los años 1647 y 1651 y se lo conoce popularmente en el Reino Unido con el nombre de *Rokeby Venus*. El cuadro llegó a Inglaterra en 1813 gracias a la compra efectuada por el político y parlamentario, John Morritt. Durante años permaneció en su casa de Yorkshire, *Rokeby Park*, y de ahí proviene su popular pseudónimo. En 1906, gracias al aporte de varios donantes, la *National Gallery* adquirió el cuadro. Entre los donantes anónimos se encontraba el propio rey Eduardo VII, gran admirador de Velázquez. Este óleo sobre lienzo de gran tamaño representa en su escena a la diosa Venus totalmente desnuda y recostada sobre su cama frente a un espejo que sostiene Cupido. Venus aquí parece una mujer corriente y el trazo pictórico omite todo rasgo divino. El atentado de Richardson se desató como protesta frente al arresto de Emmeline Pankhurst perpetrado unos días antes. Richardson dejó 7 cortes sobre la pintura y fue sentenciada a 6 meses de prisión por destrucción del patrimonio público. Mary Richardson alegó en su defensa: “I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history” (Heathcote, 2014:150). Podemos conjeturar que estamos frente a una furia iconoclasta,

una performance que evidencia la construcción positiva de la heroína femenina de su presente, Emmeline Pankhurst, por sobre la representación de la mujer divinizada por Velázquez.

Un par de meses más tarde, en mayo de 1914, la sufragista Mary Woods (alias de Mary Aldham) también atacó un cuadro. Esta vez le tocó al retrato del escritor, Henry James, plasmado por John Singer Sargent. Cabe mencionar que Sargent era considerado el gran retratista la era Eduardiana.



Fig. 25. *Henry James*. John Singer Sargent. 1913. , London. Foto del cuadro tomada en la Royal Academy of Arts.

Este hecho vandálico tuvo lugar en la muestra de verano de la *Royal Academy*. En esta oportunidad, Mary rompió el cristal que protegía el retrato de James y, realizó varios cortes sobre el óleo con un cuchillo de carnicero al grito de “Votes for Women”. Mary fue arrestada y condenada a 6 meses de prisión. Mary escribió una nota al comité de la WSPU y allí manifestó: “I have tried to destroy a valuable picture because I wish to show the public that they have no security for their property nor for their art treasures until women are given the political freedom.” (Jaffe, 2005:91)

Poco después, el 7 de julio de 1914, Margeret Gibb ingresó en la *National Portrait Gallery* y, con la misma metodología, realizó varios cortes con un cuchillo de carnicero sobre el retrato del historiador británico, Thomas Carlyle, del famoso artista John Everett Millais.

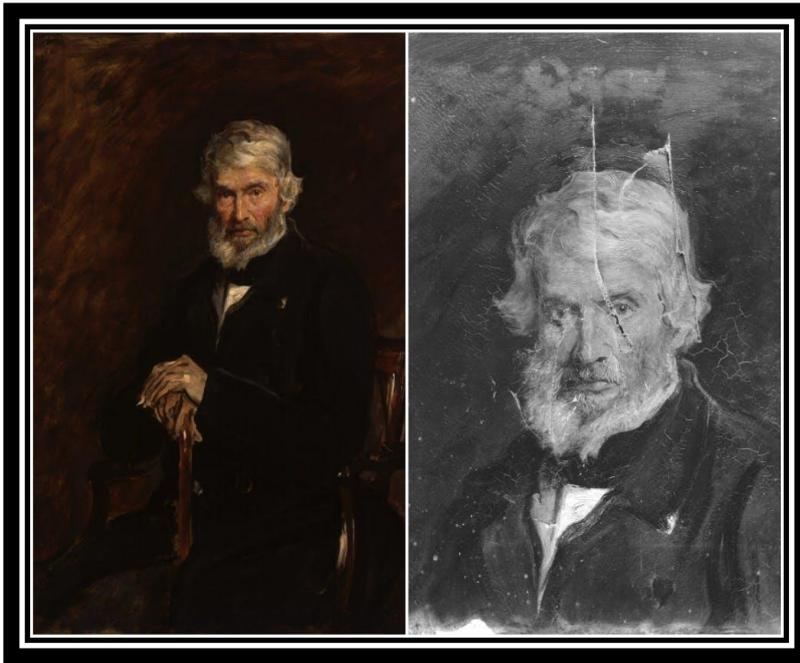


Fig. 26. *Thomas Carlyle*. Sir. John Everett Millais. 1877. National Portrait Gallery, London. En la parte izquierda de la imagen se encuentra el lienzo original, en la parte derecha el cuadro tajeado.

El motivo de su vandalismo no fue enunciado expresamente por Gibb como en las dos situaciones anteriores. Evidentemente, las mujeres de la WSPU potenciaron su creatividad a la hora de buscar diversas formas de visibilizar sus demandas y se arriesgaron hasta llevar su protesta a las entrañas del arte y de la tradición cultural que este representaba. Estos acontecimientos no fueron bien recibidos por la prensa y gran parte de la opinión pública. Dentro de la sociedad Eduardiana -y promovida con énfasis por la prensa gráfica- prosperaba la idea de que el patrimonio cultural británico estaba en riesgo. Más allá de cualquier justificación que las militantes quisiesen alegar en su favor, la sociedad no comprendía qué tipo de vínculo lógico existía entre sus demandas por el voto y el vandalismo. Destruir obras de arte era, se suponía, un exceso. Paradójicamente, los cuadros vandalizados fueron las más populares en años. Las pinturas corrompidas revitalizaron el arte, fueron sumamente atractivos para el gran público, no así las consignas por el voto femenino.

Moreover, from the artists 'point of view' it was realized that the outrage constituted a sort of compensation for those whose works were persistently *skied*, since out of sight meant also out of reach. Altogether it was one of the most successful and popular exhibitions that the Academy had held for many years. Then the fair agitators fell back

on some of their earlier methods; they wrote sweetly argumentative plays to prove that they ought to have the vote (464)<sup>56</sup>.

Frente al caos provocado por el colectivo sufragista, el cuento apela a un antihéroe. El personaje que ingresa en el texto para resolver el conflicto es Waldo Orpington. Sin embargo, la inteligencia masculina de Waldo parece coquetear con la causa sufragista.

And of course the great idea for their master-stroke of strategy came from a masculine source. [...] Waldo was not merely sympathetic but ready with a practical suggestion (464)<sup>57</sup>.

Waldo pretende dar cátedra sobre los errores del movimiento y expone que las *suffragettes* han malgastado todas sus energías de forma innecesaria en artimañas destructivas y no han sabido “crear”. Waldo analiza las causas del fracaso para congraciarse frente a su propia esposa y demostrarle que él tiene una solución magnífica. Waldo propone una idea que se agita su mente produciendo chispas de lucidez frente a su interlocutora femenina. A las mujeres, hay que *iluminarlas*:

- “What do you mean? - she asked him eagerly.
- *Create*.
- “Do you mean create disturbances? - We’ve been doing nothing else for months, she said.

Waldo shook his head, and continued to look westward along the Mall. He’s rather good at acting in an amateur sort of fashion. Lena followed his gaze, and then turned to him with a puzzle look of inquiry.

- “Exactly, said Waldo, in answer to her look.
- “But, how can we create? - she asked; it’s been done already.
- “Do it *again*, said Waldo, and again and again” (464)<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> “Además, desde el punto de vista de los propios artistas, se consideró que la furia suponía una especie de compensación para aquellos cuyas obras se colgaban habitualmente demasiado arriba, puesto que fuera de la vista significó fuera del alcance. En general, resultó ser una de las exposiciones con más éxito y más populares de la *Royal Academy* en muchos años. Después, las bellas agitadoras decidieron volver a algunos de sus antiguos métodos; ellas escribieron obras dulcemente argumentadas para demostrar que tenían derecho al voto”

<sup>57</sup> “Y por supuesto, la gran idea para el golpe maestro estratégico procedió de una fuente masculina [...] Waldo fue no sólo comprensivo, pero listo con una solución práctica.”

<sup>58</sup> - “¿A qué te refieres?” – preguntó Lena ansiosamente.

Esta última sugerencia parece una máxima beckettiana. La nueva táctica que las *suffragettes* elucubran se basa en una enorme colecta de fondos financieros. Ellas reemplazan el hostigamiento a miembros del parlamento y focalizan toda su energía en este nuevo proyecto. En la última oración de la siguiente cita, podemos localizar uno de esas irónicas sentencias que tanto caracterizan a la literatura de Saki. Allí metaforiza el ridículo cambio de paradigma de las *suffragettes* con el juego de palabras a partir de los términos *collecting-box* (alcancía) por *ballot-box* (urna electoral).

Within the next day or two a new departure was noticeable in Suffragette tactics. They gave up worrying Ministers and Parliament and took to worrying their own sympathizers and supporters for funds. The ballot-box was temporarily forgotten in the cult of the collecting-box (464)<sup>59</sup>.

Finalmente, la nueva estrategia se devela; las *suffragettes* planean construir en diferentes puntos del país réplicas del *Victorian Memorial*. Este monumento inaugurado el 16 de mayo de 1911 en honor a la reina Victoria, se encuentra ubicado frente al palacio de Buckingham. El propósito de las sufragistas es colmar las rutas y caminos de todo el país con éstas replicas, algo que sólo puede traer a su vez, aburrimiento y pánico en la sociedad:

Imagine the effect on people with tired, harassed nerves who saw it three times on the way to Brighton and three times again on the way back (465)<sup>60</sup>.

Las réplicas arquitecturales en la vía pública es la nueva estrategia política de las *suffragettes*. Ellas buscan perpetuar el recuerdo del gran monumento cívico hasta el hartazgo. Efectivamente, las *suffragettes* han imaginado una idea creativa, han cumplido con la sugerencia que Waldo ha ideado en su momento de “lucidez”. Ese es el problema ahora. Aquellos antiguos métodos como las obras de teatro de propaganda, de pronto se transforman en algo más sólido y peligroso a la vez. La obra de arte paródica como terrible imposición

---

- “Crear.

- “¿Crear disturbios?” No hacemos otra cosa desde hace meses – dijo Lena.

“Waldo negó con la cabeza y continuó mirando hacia el oeste a lo largo del *Mall*. Él es bastante bueno actuando como una especie de aficionado. Lena luego se volvió hacia él con una perpleja mirada interrogativa.

- “Exacto, dijo Waldo en respuesta a su mirada.

- “Pero... ¿cómo podemos crear? – preguntó ella; ya está hecho.

- “Hazlo otra vez - dijo Waldo- y otra...”

<sup>59</sup> “Al cabo de uno o dos días, se notó una nueva divergencia en la táctica sufragista. Dejaron de molestar a los ministros y al Parlamento y se preocuparon por molestar a sus propias simpatizantes y partidarias para recaudar fondos. La urna electoral fue temporalmente olvidada por el culto a la alcancía”

<sup>60</sup> “Imagine el efecto sobre las personas soñolientas, con nervios agotados que la vieran tres veces de camino a Brighton y tres veces de nuevo a la vuelta.”

(nótese que Saki nuevamente asocia a las sufragistas con la parodia, que es un procedimiento central su poética: en el espacio imaginario de la literatura los procedimientos estéticos de las mujeres parodían a los procedimientos literarios, juego de signos claramente finisecular). En el paisaje intelectual sakiiano, todo arte que exprese un mensaje político, cualquiera sea, es una banalidad. Al término de una semana, el Primer Ministro redacta un nuevo proyecto de ley para restablecer el orden y la calma. El único “vandalismo” permitido es el político, las leyes nuevamente aplacan el deseo de las sufragistas fatales. A ese pánico del eterno “recuerdo”, es decir, de la parodia arquitectural, le cabe, en consecuencia, un correctivo legal. El monopolio de la violencia, un atributo que el propio poder político masculino ha descuidado entre cuadros tajeados y réplicas de la reina Victoria instaladas por todas partes, tiene que restablecerse. Prohibirles votar, prohibirles vandalizar, prohibirles *crear*. Todo este catálogo de privaciones puede afectar hasta la propia escritura de Saki, ya que su literatura juega constantemente con el franqueo de esos límites y todo orden que se restablece supone una instancia de censura. Por ejemplo, el parlamento es el mejor lugar para medir la conducta femenina.

The Prime Minister always declared himself an opponent of anything savouring of panic legislation, but he brought a Bill into Parliament forthwith and successfully appealed to both Houses to pass it through all its stages within the week. And that is how we get one of the most glorious measures of the century.

- A measure conferring the vote on women?, asked the nephew.

- Oh dear, no. An act which made it a penal offence to erect commemorative statuary anywhere within three miles of a public highway (465)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> “El Primer Ministro siempre se había declarado contrario a todo que oliese a pánico legislativo, pero presentó de inmediato un proyecto de ley al Parlamento y apeló satisfactoriamente a las dos cámaras para que pudiera pasar todos los trámites en tan sólo una semana. Y conseguimos una de las más gloriosas medidas del siglo.

- “¿Una medida que otorgaba el voto a las mujeres? – preguntó el sobrino.

- “No cariño, no. Una ley que convierte en delito penal la erección de estatuas conmemorativas a menos de cinco kilómetros de una vía pública”

## 5.2. “The East Wing: A Tragedy in the Manner of the Discursive Dramatist”: entre Oscar Wilde y el agotamiento de la estética del *fin-de-siècle*

El cuento “The East Wing” fue una de las últimas narraciones de Saki antes de ingresar en el oscuro mundo de la guerra. Su publicación tiene como fecha septiembre del año 1914 y aparece en la revista *Methuen’s Annual*. El editor de la publicación, John Lane, le sugiere a Saki escribir un cuento para esta editorial fundada en 1892 por Algernon Methuen en Londres. Entre los autores más afamados que divulga este sello editorial se encuentran: Kenneth Grahame, G. K. Chesterton, T.S. Eliot, Marie Corelli, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, Henry James, D.H. Lawrence y Oscar Wilde. En 1910, el escritor Edward Verrall Lucas se suma al staff de directores. E.V. Lucas se destacó por sus novelas, ensayos, cuentos y obras de teatro cargadas de un humor *British style*. También había formado parte del cuerpo de editores de la revista satírica *Punch*. Con su incorporación a *Methuen Publishing*, E.V. Lucas agregó al catálogo de la empresa autores cómicos tales como P. G. Wodehouse, otro de los admiradores del ácido humor sakiiano.

Apenas concluye su escritura, Saki le envía a E.V. Lucas la versión definitiva del cuento junto con una breve carta:

97 Mortimer Street

Jan. 23<sup>rd</sup>, 1914

Dear Lucas,

Herewith the story I promised you. It is a skit on the Bernard Shaw school.

Very sincerely your’s.

H. H. Munro<sup>62</sup>.

La carta evidencia, otra vez, esa antipatía tan repetida hacia Shaw. Saki lo había apodado como *Sherard Blaw* y lo retrata con cierta malicia en *The Unbearable Bassington* (1912). Claramente, pelear con Shaw era una forma de entretenimiento. Para Saki, Sherard Blaw es un ególatra y

---

<sup>62</sup> La transcripción de ésta epístola está incluida en el libro de Brian Gibson, p.245. Cabe agregar que se han encontrado en el fondo del archivo *Harry Ransom Humanities Research Center* de la Universidad de Texas, más de treinta cartas entre Saki y John Lane correspondientes al período 1911-1916. Básicamente, toda esta correspondencia refiere a temas y asuntos comerciales o financieros. Saki, con regularidad, se queja en ellas de la falta o demora en la fecha de pago por parte de Lane.

miserable dramaturgo que vive aterrado por la extensión de su futuro obituario y por los avatares de la política.

A buzz of recognition came from the front row of the pit, together with a craning of necks on the part of those in less favoured seats. It heralded the arrival of Sherard Blaw, the dramatist who had discovered himself, and who had given son ungrudgingly of his discovery to the world [...]. “They say the poor man is haunted by the fear that will die during a general election, and that his obituary notices will be seriously curtailed by the space taken up by the election results. (Saki, 1978: 230)<sup>63</sup>.

La “escuela de Blaw” se convierte en una burla a lo que Saki asocia con el modernismo: las nuevas técnicas narrativas, la búsqueda de formas vanguardistas, el empoderamiento de la mujer y la adhesión a posiciones políticas de corte socialista. Dicha escuela tiene una postura contraria a Oscar Wilde y el esteticismo del *fin-de-siècle*. Un nuevo territorio literario está emergiendo y Saki confronta con él. Ante este surgimiento, su postura será paródica, tal como se advierte en la misiva que le envía a su editor en *Methuen’s Annual*. Saki también desestima a Shaw por sus sus exitosas obras de teatro, lo cual se liga, como ya dijimos, al rencor y la envidia. Saki escribió tres obras de teatro jamás representadas e ignoradas por las empresas teatrales de su época. Shaw era un faro para otros escritores de ese momento. Saki no. Ante ese panorama de fracaso, a Saki solo le quedaba luchar y salir al campo de batalla. Literalmente.

Ese mismo año, Saki se enlistó en el ejército como voluntario. Como se mencionó anteriormente, la Primera Guerra Mundial puede interpretarse en su vida como un salto al vacío; su avanzada edad no era conveniente para luchar en el campo de batalla. Sin embargo, ante el tedio de la sociedad Eduardiana, la aventura militar parece a sus 44 años de edad una forma viable de superar el *ennui* social. Una forma de suicidio, podría pensarse. Para ese entonces, Munro sufre un cierto agotamiento estético. En “The East Wing” asume plenamente su condición como autor de período de transición, llegando a parodiar hasta su propia literatura y sus propios personajes tan característicos. Saki intuía que la languidez del arte de *fin-de-siècle* había llegado a un punto de total agotamiento, y esa estocada final se presenta a través de un texto por momentos absurdo, conmovedor y complejo. Esa tragedia, sugerida en el subtítulo del cuento, no es otra que el abismo que supone una literatura paródica hasta el límite.

---

<sup>63</sup> “Un murmullo de reconocimiento provino de las primeras filas, junto con un estiramiento de cuello por parte de aquellos menos favorecidos con sus asientos. Era el anuncio de la llegada de Sherard Blaw, el dramaturgo que se había descubierto a sí mismo y que tan generosamente había decidido compartir el descubrimiento con el resto del mundo [...] “Dicen que al pobre hombre lo atormentaba el miedo a morir durante una elección general, y que su obituario sea seriamente mutilado debido al espacio que ocuparán ese día los resultados electorales”

La parodia es una forma de innovación estética que expone la agonía de una forma literaria. Este giro paródico tiene su deuda con el esteticismo que se pretende dejar atrás, algo que Saki comparte con Max Beerbohm, Noël Coward, Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett y Evelyn Waugh. Todos ellos reelaboraron una tradición literaria, reinterpretaron sus raíces y apelaron a la parodia en su búsqueda de nuevas formas. No obstante, a diferencia de todos ellos, Saki no tuvo tiempo vital para explorar este camino en profundidad. Toda su obra hasta ese momento acumula capas inorgánicas de parodia, reformulaciones del dandismo, del paganismo, del orientalismo, de la mujer fatal y del esteticismo. La parodia revaloriza un pasado, aproxima temas y programas estéticos al presente del lector, y aún algo mucho más importante, contiene una posibilidad: actualizar algo que aún no se ha olvidado o no se puede olvidar. Esa es la maravillosa sensación que despierta en el lector la parodia de Saki. Pero, un deseo diferente podemos notar en este cuento: concluir con ese acabado proyecto literario y sumergirse en un después. Un salto a lo desconocido, a ese terreno jamás labrado por Saki y totalmente ignoto para el lector de su obra. Tan solo nos queda, en “The East Wing”, pistas y huellas de ese plan truncado por la muerte.

Dos cuestiones básicas deben destacarse en este texto. La primera: si la transición se propone como un destino que va dejando atrás los viejos mandatos, el primer eje se resumirá bajo la agónica influencia de Oscar Wilde. Aquí veremos de qué forma sus personajes dandis como Reginald, Comus Bassington o Clovis, culminan su ciclo. El Saki de “The East Wing” desarma el poderío estético wildeano a través de la parodia. Esa sombra tiene que perecer.

La otra cuestión es el agotamiento del esteticismo. Saki percibe que su literatura debe desarrollar nuevos personajes que reformulen a sus primeros antihéroes. Por lo tanto, sus arquetípicos personajes dandis se desplazan hacia nuevos caracteres masculinos con rango militar. La pasividad del dandi da a lugar, tibiamente, a la fuerza física del soldado. Aunque, cierto egotismo homoerótico persiste en estos personajes con vestuario marcial. Esto puede pensarse como algo ambiguo, pero no olvidemos que Saki nos lleva siempre en esa dirección. Digamos que, ante el nuevo contexto bélico, que supone un pálido resurgimiento del imperio británico, Saki opta por moldear un tipo de personaje que defienda los valores nacionalistas y suavice solapadamente sus propios deseos homoeróticos. Pero, ese personaje militar, el comandante Boventry, empatiza con el dandi. Podríamos decir que imita mucho de sus gestos y acciones.

El otro modelo de personaje tiene un aroma femenino. El ocaso no le llega solamente al dandi, también le toca su turno a la *femme fatale*. El despertar del feminismo Eduardiano golpea a las puertas de su ficción. La ficción de Saki responde, por primera vez, a esa demanda. Ciertamente, a su manera: esa apertura estará controlada, Saki no negocia sin reparos un nuevo personaje femenino, más bien lo encausa. Por lo tanto, la incipiente procesión de estos nuevos personajes nos muestra a un Saki que anhela algo *diferente*. Saki quiere pasar de una política del deseo erótico hacia una política de la fuerza. Pero el nuevo héroe militar no entierra completamente aquel dandi estilo Clovos o Reginald. La dominante pasión homoerótica persiste y dos tensiones entran en pugna. Como apunta Christopher Lane, uno de los problemas de que se le plantean a Saki ante el escenario de la Primera Guerra es, sin dudas, conciliar literatura y patriotismo.

It may not surprise us that Munro's problem of binding literature and patriotism into a coherent identity repeated a dilemma that beset other men and women during this period (Siegfried Sassoon and Wilfred Owen are notable examples. Frequently, these writers confronted a conflict between the military sublime of colonial heroes, and the abjection of ontological crisis, a conflict that may have stalled and displaced the intermediary difficulty of homo/sexual desire (1995:213).

En esta crisis de proyección, este último Saki se permite además interpretar ciertos deseos femeninos. Particularmente, los generados por las angustias que supone la institución del matrimonio. Su nueva mujer apelará a la imaginación para liberarse en pequeñas cuotas de la voluntad masculina. Lo sorprendente es que "The East Wing" condensa todas estas preocupaciones en unas pocas páginas: en ese relato Saki reformula en gran medida toda su obra, la cuestiona y la arroja a un nuevo destino. Sin embargo, ese horizonte literario que se planteó se ve interrumpido abruptamente con su muerte en una trinchera francesa. Es terreno de la pura especulación pensar si aquella nueva aventura estética de Saki fue tan sólo una carta de buenas intenciones. Ciertamente, este cuento no indaga en nuevos aspectos formales, carece de innovaciones en la técnica narrativa. Una de las críticas permanentes que se le imputa a la literatura Eduardiana es su debilidad para explorar nuevas formas de representación.

"The post-1895 literary field was in a state of considerable flux as the Edwardian period approached. Though the precise origins of the Edwardian period have been debated, there is no doubt that the period's literature was shaped in reaction to the literature of the *fin de siècle*. Scholars have broadly characterized Edwardian literature as rich in its range of subject matter but weak in formal innovation" (MacLeod, 2006:144).

El argumento de este cuento es el siguiente. Mrs. Gramplain organiza una fiesta en el ala este de su mansión en la campiña inglesa. La atmósfera del cuento es la misma que se repite en otras narraciones sakianas: una reunión social bajo el patrocinio del “dorado clima Eduardiano”. Concluido el festejo, en medio de una madrugada fría de febrero, se desata un voraz incendio en el ala opuesta de la casa (*west-wing*). Una de los invitados, el comandante Bovertry, ingresa agitadamente en la habitación de Lucien Wattleskeat, un personaje tan dandi como Reginald o Clovis. Bovertry alerta a Lucien sobre el fuego en el ala oeste, pero ambos personajes comienzan a discurrir sobre qué hacer ante esta situación, cambiando palabras de forma ridícula, ya que ninguno aporta una solución concreta al asunto.

The house is on fire! he exclaimed.

Oh, said Lucien, is that it? I thought perhaps you had come to talk to me. If you would shut the door the smoke wouldn't pour in so.

We ought to do something, said the Major with conviction.

I hardly know the family, said Lucien, but I suppose one will be expected to be present, even though the fire does not appear to be in this wing of the house. (56)<sup>64</sup>.

De pronto, aparece otro invitado, el canónigo Clore, quien interrumpe la inútil disquisición entre Bovertry y Wattleskeat, para culpar a las *suffragettes* por el incendio.

I suppose it is another case of suffragette militancy, said the Canon. I am in favour of women having the vote myself, even if, as some theologians assert, they have no souls (57)<sup>65</sup>.

Como mencionamos anteriormente las militantes de la WSPU se atribuyeron diversos atentados. Por su parte, el canónigo Clore alega los mismos argumentos que el Visir del cuento “A Young Turkish...”. Esto es, las mujeres no tienen alma y, en consecuencia, no tienen derecho al voto. Estos tres personajes prosiguen en vanas discusiones mientras el fuego no cesa.

‘Oughtn't we to be doing something about the fire?’ said Major Bovertry.

<sup>64</sup> “La casa se prende fuego”, exclamó.

“Oh”, dijo Lucien, “¿es eso? Pensé, tal vez, tú habías venido para hablar conmigo. Si cerrarás la puerta, el humo no entraría a raudales.”

“Debemos haber algo”, dijo el Mayor con convicción.

“Apenas conozco la familia”, dijo Lucien, “pero, supongo que uno se esperaría estar presente, aunque el fuego no aparenta estar en esta ala de la casa”

<sup>65</sup> “Supongo que es otro caso de militancia *suffragette*, dijo el Canónigo. Estoy a favor de que las mujeres tengan el voto, aun cuando, como algunos teólogos aseveran, ellas no tengan almas”

‘I was going to suggest something of the sort myself’, said the Canon stiffly.  
 ‘Tomorrow may be too late, as the advertisements in the newspapers say,’ observed Lucien(58)<sup>66</sup>.

La anfitriona de la casa, Mrs. Gramplain logra reunirse con los tres personajes y les transmite su preocupación por el incendio. Les explica que, en esa ala oeste de su mansión, su hija Eva está siendo acechada por las llamas. Mrs. Gramplain urge ansiosamente a los hombres y les implora que vayan a rescatarla. Pero los tres desisten de tal pedido, justificando sus negativas con una sucesión de argumentos disímiles. Ante tal egoísmo y necio rechazo, la anfitriona se enfurece con ellos y les revela que su vida matrimonial ha sido un total fracaso. Lo único que le da sentido a su vida es su hija Eva. Mrs. Gramplain aborrece el egoísmo masculino que ha amargado su existencia.

You are like all the rest of them, said Mrs. Gramplain bitterly; I thought that you, at least, were stupid. It shows how rash it is to judge a man by his bridge-play. It has been like this all my life”, she continued in dull, level tones; “I was married, when little more than a child, to my husband, and there has never been any real bond of affection between us. We have been polite and considerate to one another, nothing more. I sometimes think that if we had had a child might have been different (60)<sup>67</sup>.

No obstante, hay algo particular con respecto a Eva. La hija de Mrs. Gramplain es tan sólo un producto de la imaginación. Eva es una pintura, un ejercicio plástico que creció con los años gracias a los deseos y el impulso estético de Mrs. Gramplain. Ante esta sorpresiva declaración, tanto el dandi Lucien como el comandante Boventry cambian de parecer. Deciden (absurdamente) rescatar el retrato de la joven Eva. Mientras los dos hombres arriesgan sus vidas en el fuego, Mrs. Gramplain recuerda que unos días atrás había enviado a su “hija” a un taller de restauración en Exeter para que la limpiasen. Ambos personajes, por supuesto, ignoran ese detalle. Mrs Gramplain no les advierte a tiempo que el retrato no está allí. Durante el supuesto rescate del cuadro ausente, Lucien y el comandante Boventry mueren devorados por las llamas en el ala oeste.

---

<sup>66</sup> “¿No deberíamos hacer algo con respecto al fuego?”, dijo el Mayor Boventry.

“Estaba por sugerir algo del estilo”, dijo el Canónigo con rigidez.

“Mañana podría ser muy tarde, como dicen los anuncios en los diarios”, observó Lucien.

<sup>67</sup> “Son todos iguales. - dijo la señora Gramplain amargamente - Pensé que usted, al menos, era estúpido. Esto demuestra que impulsivo es juzgar a un hombre por su partida de bridge. Ha sido así toda mi vida - continuó ella en un tono de voz aburrido; - yo me casé con mi marido cuando era más que una niña, y nunca hubo un real vínculo afectuoso entre nosotros. Hemos sido educados y considerados el uno con el otro, nada más. A veces pienso que, si hubiésemos tenido un hijo, las cosas podrían haber sido diferente”.

How stupid of me! she said presently to the Canon. I've just remembered I sent Eva to Exeter to be cleaned. Those two men have lost their lives for nothing. They have certainly lost their lives, said the Canon (61)<sup>68</sup>.

Lucien y Boventry mueren “heroicamente” en auxilio de una obra arte ausente (acaso se trate de una alegoría crítica sobre la futilidad del esteticismo finisecular, pero también se advierte algo infrecuente en la literatura de Saki, una violencia de la mujer sobre el hombre que no es repelida ni castigada). Clore continúa culpando a las fatales *suffragettes* por el incendio, más el mayordomo le brinda una explicación racional. La causa del fuego se debió a una chimenea saturada de leña. Finalmente, Mrs. Gramplin escucha la sirena de los bomberos que llegan a la mansión junto con su marido. Apesadumbrada, ella sabe que su vida no tiene otro destino que la infeliz y carcelaria vida matrimonial.

The fire brigade and my husband”, said Mrs. Gramplain, in her dull level voice; “it will all begin over again now, the old life, the old unsatisfying weariness, the old monotony; nothing will be changed.”

“Except the east wing”, said de Canon gently (62)<sup>69</sup>.

Ahora bien, digamos que el cuento pone en escena el conflicto con Oscar Wilde. Saki en este cuento desnuda la mentira “decadente” de su maestro. Difícilmente podamos pensar en Saki sin la frontera de Wilde. Todos los cuentos de la serie *Reginald* son productos de la retórica epigramática wildeana. Simon Sterne despeja cualquier sospecha y concluye con una máxima totalizadora: toda la literatura de Saki reproduce los principios de Wilde. “Though Saki’s first stories reveal their Wildean origins much more openly than the later ones, his whole literary career may be seen as an extrapolation of Wilde’s principles.”(286)

En “The East Wing”, la parodia se transforma en la marca de este agotamiento que le genera a Saki la sombra de su maestro. La descripción de Lucien Wattleskeat inicia este sendero de falsa imitación. Dorian Gray y Lucien son ambos jóvenes dandis, más el primero requiere de la devoción externa, y el segundo, es consciente de la hipocresía que subyace en la autorreferencialidad. En el capítulo II de *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry conoce a Dorian, se maravilla con su belleza y certifica por qué Basil Hallward también adora a Gray.

---

<sup>68</sup> “¡Qué estúpida soy!” dijo ella inmediatamente al Canónigo. “Recién recordé que envíe a Eva a Exeter para que fuese restaurada. Esos dos hombres han perdido sus vidas por nada.”

“Ciertamente, han perdido sus vidas”, dijo el Canónigo.

<sup>69</sup> “La brigada de incendios y mi esposo”, dijo Mrs. Gramplain con su tono de voz aburrido; “todo empezará y otra vez, la antigua vida, el insatisfecho agotamiento, el viejo aburrimiento; nada cambiará.” “Excepto el ala este”, dijo suavemente el Canónigo.

Lord Henry looked at him. Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him. (Wilde, 2003:27)<sup>70</sup>.

La adoración que profesa el artista Basil contrasta con la actitud de Lucien, un joven que muestra indiferencia ante su entorno. Dorian Gray necesita de la admiración ajena, pero Lucien sólo se interesa fatigosamente por su autoestima, un horizonte de egotismo que Saki lleva hasta el extremo de la apatía.

Lucien was a young man who regarded himself with an undemonstrative esteem, which the undiscerning were apt to mistake for indifference. Several women of his acquaintance were on the lookout for nice girls for him to marry, a vigil in which he took no share (56)<sup>71</sup>.

Un egocéntrico Lucien escapa del matrimonio y escapa del sexo opuesto. Lucien pertenece al club de los hedonistas cansados, al igual que el personaje de Vivian en *The Decay of Lying*:

Vivian: Oh, The Tired Hedonists, of course. It is a club to which I belong. We are supposed to wear faded roses in our buttonholes when we meet, and to have a sort of cult for Domitian. I am afraid you are not eligible. You are too fond of simple pleasures. (Wilde, 1073)<sup>72</sup>.

Saki incluye a Lucien en ese club a sabiendas de que la parodia tiene como destino el agotamiento del joven dandi. Aquel legado de personajes estilo Beau Brummell, aquellos cultores del personalismo decadente llamados Reginald, Clovis, Comus Bassington tiene rasgos cada vez más nihilistas. En este punto, Saki responde a la doctrina de Wilde. Aunque

---

<sup>70</sup> “Lord Henry lo miraba. Si, él era ciertamente extraordinariamente hermoso con sus finos labios escarlata, sus francos ojos azules, su pelo rizado y dorado. Había algo en su cara que inspiraba confianza en él. Todo el candor de su juventud estaba allí, así como la apasionada pureza de su juventud. Uno sentía que él se había a si mismo immaculado del mundo. No era de extrañar que Basil Hallward lo adorase.”

<sup>71</sup> “Lucien era un joven que se consideraba a si mismo con un inexpresivo aprecio, quien sin discernimiento era propenso a la indiferencia. Muchas mujeres conocidas suyas estaban alertas para casarse con él, una vigía que él no compartía”

<sup>72</sup> “Vivian: ¡Oh!, los Agotados Hedonistas, por supuesto. Es un club al que yo pertenezco. Estamos obligados a ostentar en nuestras reuniones rosas mustias en el ojal y profesar una especie de culto a Domiciano. Temo que tú no seas elegible. Tu gustas demasiado de los placeres simples.”

hemos hablado al comienzo de este apartado de un punto de fuga, que lo lleva a apartarse de la sombra que supone la influencia de Wilde, Saki tampoco puede aislarse de ella de forma radical. ¿Por qué? Si la matriz que moldea los atributos de Reginald o Clovis se encuentra en Wilde, si Saki conduce a sus jóvenes dandis a la parodia y, por último, si Lucien sepulta a todos ellos juntos, entonces todo este largo devenir es circular: Oscar Wilde es una influencia absoluta. Puede parecer una apresurada conclusión, pero Wilde siempre tiene el dominio sobre Saki en cuanto a la formación de sus personajes. Vivian expresa en *The Decay of Lying* que todos los jóvenes empiezan su vida en la exageración, imitando a los mejores modelos, pero terminan en la nada misma. Saki exagera al dandi para finalmente, parodiarlo, soltarle la mano y enterrar cualquier atisbo de decadencia:

Many a young man starts in life with a natural gift for exaggeration which, if nurtured in congenial and sympathetic surroundings, or by the imitation of the best models, might grow into something really great and wonderful. But, as a rule, he comes to nothing (Wilde, 1073)<sup>73</sup>.

La apatía de Lucien consigo mismo va de la mano con su insípido rol en el cuento. Lucien ya no está en la nómina de antihéroes que incluía a Reginald o Clovis. Esta carencia se traduce en la ausencia de un antagonista, especialmente femenino. Lucien no colisiona con ninguna mujer vestida de tía, señora aristócrata, pretenciosa burguesa o sufragista. Aún peor, Lucien muere por rescatar del fuego a una idealización estética femenina. La mujer inmaterial ha derrotado al dandi. La mujer, esa divinidad que para Baudelaire, maneja el cerebro masculino, y que, tal como se dice en el “Elogio del maquillaje” incluido en *El pintor de la vida moderna* (1863) es puro artificio<sup>74</sup>.

Prosigamos con el análisis de este diálogo entre el último Saki y Wilde. Concentrémonos en el ambiente de las narraciones. La novela de Wilde comienza detallando el estudio de Lord Henry Wotton. No es casual que se describa el ambiente antes que al personaje. Henry Wotton se muestra como un dandi por dos motivos: su discurso y su contexto. Diremos, brevemente, que su discurso está plagado de ironía, ingenio y máximas aforísticas. El dandismo es una fuerza intelectual plasmada en palabras. Lo mismo se ha dicho de Saki:

---

<sup>73</sup> “Muchos jóvenes debutan en su vida con un don natural para la exageración que, alimentado por un ambiente natural y empático, o por la imitación de los mejores modelos, podría llegar a convertirse en algo realmente grande y maravilloso. Pero, como regla, no llega a nada.”

<sup>74</sup> Cfr. Charles Baudelaire, “La mujer” y “Elogio del maquillaje” en *El pintor de la vida moderna*, 1863.

In Reginald sketches, the emphasis is on verbal wit and the comic natures of the characters themselves. The verbal wit is much the same as that of Saki's dramas, a wit of syllepsis, substitution, surprise and puns (Otto, 1969:57).

Ahora bien, el interior donde se desplaza el dandi no es un dato menor; éste constituye su singularidad. El *detalle* da forma al dandi. Sus paredes crean un refugio perfecto. La vida en medio de la naturaleza no permitiría el desarrollo de una verdadera personalidad basada en el ego; la dignidad humana del dandi se desvanece con el aire, el pasto y el murmullo histérico de los insectos:

Vivian: But Nature is so uncomfortable. [...] In a house, we feel of the proper proportions. Everything is subordinated to us, fashioned for our use and our pleasure. Egotism itself, which is so necessary to a proper sense of human dignity, is entirely the result of indoor life. Out of doors one becomes abstract and impersonal. One's individuality absolutely leaves one. And then Nature is so indifferent, so unappreciative (2003:1071)<sup>75</sup>.

Indudablemente, la decoración de interiores es una institución inglesa. El dandi comparte con William Morris y el movimiento *Arts and Crafts* la obsesión por aquellos materiales que están por fuera de la masificación industrial. Elige cuidadosamente los complementos que convierten a su hogar en otra manifestación más de la tan ansiada belleza. Oscar Wilde dedicó varias conferencias a la decoración de interiores durante su gira por Estados Unidos y Canadá en 1882: *The House Beautiful*, *The Decorative Arts* y *The Practical Application of the Principles of Aesthetic Theory to Exterior and Interior House Decoration, With Observations upon Dress and Personal Ornaments*. Esta última conferencia (de título ciertamente pomposo) fue abreviada posteriormente como *House Decoration*. Básicamente, Wilde expone en estas conferencias una serie de instructivos para adornar los hogares, se queja de las paredes blancas en las viviendas estadounidenses y elogia el trabajo del artesano. También contrasta el estilo decorativo del pintor, James McNeill Whistler, con la monotonía cromática del nuevo continente.

Como mencionamos anteriormente, Wilde traslada estos conceptos decorativos a sus obras. La atmósfera y los objetos del estudio de Lord Henry desbordan esteticismo ornamental:

---

<sup>75</sup> “Vivian: Pero la naturaleza es tan incómoda [...] En una casa nosotros se tiene la sensación de las proporciones. Toda en ella está supeditado a nosotros, dispuesto para nuestro uso y nuestro placer. El propio Egotismo, que es tan necesario para el sentido adecuado de la dignidad humana, proviene enteramente de la vida interior. Puertas afuera se convierte en algo abstracto e impersonal. Nuestra individualidad desaparece absolutamente. Y, además, la Naturaleza es tan indiferente, tan ingrata”

el aroma a rosas, la luz oblicua que ingresa por la ventana, un diván persa y el humo del cigarro opacando el perfume de las flores:

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn. From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flamelike as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive (Wilde, 18)<sup>76</sup>.

A través de una simple oración, Saki demuele todo el tratado decorativo de Wilde. La atmósfera del cuarto de Lucien Wattleskeat está impregnada por el perfume de una azucena (*Polianthes Tuberosa*). Sin embargo, el olor de la planta que envuelve al dandi está contaminado. El denso humo del fuego en el ala oeste perturba al perfume vegetal. Algo huele mal en torno a Lucien. La atmósfera ha cambiado y el dandi pierde su excentricidad, la construcción estética resulta sofocada. Otro indicio que Saki expone para sepultar a su arquetípico personaje:

The atmosphere of the room was subtly tinged with an essence of tuberose, and more strongly impregnated with the odour of wood-fire smoke. Lucien noticed this latter

---

<sup>76</sup> “El estudio estaba lleno con el olor de rosas, y cuando una ligera brisa estival corrió entre los árboles del jardín, trajo por la puerta abierta el pesado aroma de las lilas, o el perfume más delicado de los floridos espinos rosados. Desde una esquina del diván de tapiz Persa, sobre el cual estaba acostado, fumando como de costumbre innumerables cigarrillos, Lord Henry Wotton divisaba precisamente el centelleo de las suaves dulces flores color miel del laburno, cuyas trémulas ramas parecían no poder soportar el peso de tan magnífica belleza; y de vez en cuando las fantásticas sombras de los pájaros fugaces revoloteaban a través de las largas cortinas de seda *tussor*, corridas ante la ancha ventana, produciendo una especie de efímero momento japonés, y haciéndole pensar en esos pintores de caras de jade de Tokio, quienes, por intermedio del arte necesariamente inmóvil intentan expresar el sentido de la celeridad y del movimiento. El murmullo taciturno de las abejas buscando su camino a través de la crecida hierba sin segar, o revoloteando con monotonía insistentemente alrededor de las polvorientas bayas doradas de una solitaria madreSelva, hacían aún más opresora la calma.”

circumstance as he finished his bridge audit, and also noticed that the fire in the grate was not a wood one, neither was it smoking (56).<sup>77</sup>

En consecuencia y, una vez desmitificada la figura del dandi, Saki apunta al núcleo wildeano: su teoría del arte. Para el maestro, la vida imita al arte. El arte no es un espejo, no hay realismo sino un velo. “Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror” (1082). En cambio, para Saki el arte se parodia a sí mismo, el arte está metido en su propia trampa de representaciones y no puede escaparse de ahí. A Dorian Gray lo aterra envejecer y, como se sabe, lo carcome la envidia por la eterna juventud que puede alcanzar su propio retrato. El factor tiempo se torna insoportable para la vida y lo inmutable se transforma en la verdadera belleza de la obra de arte.

How sad it is! murmured Dorian Gray with his eyes still fixed upon his own portrait.  
 "How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June.... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that—for that—I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that! (33)<sup>78</sup>.

Lo primero que Saki trastoca es el personaje ejecutor de la obra: Mrs. Gramplain, quien no ha perdido el tiempo contratando a un artista como Basil Hallward para retratar a su hija, ella misma puede asumir ese lugar. Hemos apuntando anteriormente que por lo general los personajes sakistanos artistas son todos hombres. No obstante, en la narración “The East Wing” se advierte un cambio. El artista es ahora una mujer, el mismo sexo que en “The Threat” ha puesto en peligro al arte. Mrs. Gramplain es descrita como la tan mentada mujer aburrída de la vida matrimonial que busca evadirse de ese sistema de opresión. Mrs. Gramplain puede concebir una obra de arte, y aún más, logra que la vida imite al arte, pero de un modo más feliz (que no termina mal) que Wilde. Wilde decía que las únicas personas reales son las que nunca existieron. “The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base

---

<sup>77</sup> “La atmósfera de su habitación estaba sutilmente teñida con esencia a tuberosa, y aún más impregnada con el hedor a humo de madera quemada. Lucien notó esta última circunstancia mientras finalizaba su balance de la partida de bridge, y también notó que no había fuego en la chimenea, ni tampoco humo”.

<sup>78</sup> “- ¡Qué triste es! - murmuraba Dorian Gray con sus ojos todavía fijos sobre su retrato-. ¡Qué triste! Me volveré viejo, y horrible, y espantoso. Pero este retrato permanecerá siempre joven. No sera más viejo que un particular día de junio... ¡Si ocurriera lo contrario, si fuera yo siempre joven, y si este retrato envejeciese! ¡Por eso, por eso lo daría todo! ¡Si, nada en este mundo entero que no yo no diera! ¡Daría mi alma por eso!”.

enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies” (1075). Aquello que se espera de una esposa Eduardiana es responsabilidad conyugal y provisión de hijos. Eva es un cuadro, pero Eva es la única *realidad* de Mrs. Gramplain en ese mundo doméstico. A diferencia de Dorian Gray, Eva puede decaer sin que esto le despierte en su consciencia un problema moral. Mrs. Gramplain actualiza la vestimenta de Eva según la moda y le añade unos aros de diamante con el correr de los años. Ambas mujeres, Eva y Mrs. Gramplain envejecen juntas, exentas de la monstruosidad a causa del paso del tiempo que aterroriza a Dorian Gray. El tiempo no es un problema, no supone una fuerza que desmorona al personaje como en el caso de Dorian Gray. Para Saki, su *Eva* es tanto una parodia como una superación de la novela de Wilde.

Eva is the outcome of imagination. I so much wanted a little girl, and at last I came to believe that she really existed. She grew up, year by year, in my mind, and when she was eighteen I painted her portrait, a beautiful young girl with masses of golden hair. Since that moment the portrait has been Eva. I have altered it a little with the changing years – she is twenty-one now – and I have repainted her a pair of beautiful diamond earrings. Every day I have sat with her for an hour or so, telling her my thoughts, or reading to her. (60)<sup>79</sup>.

El nombre Eva también remite al juego paródico propuesto por Munro. Entre las mujeres fatales, Eva es una de las predilectas por artistas y escritores del *fin-de-siècle*. La Biblia la ha estigmatizado y su representación artística ha enfatizado su culpabilidad. Otro elemento subversivo que agrega Saki en este cuento es la idea de una *femme fatale* producto de la imaginación femenina. La interpretación estética del mito bíblico puede ser elaborada también por una mujer. Un detalle de la belleza de Eva es su masiva cabellera dorada. Este atributo ha sido explotado por la Hermandad Prerrafaelita, el colectivo de pintores, poetas y críticos fundado en Londres en 1848. Particularmente, Dante Gabriel Rossetti plasmó la idea de la rubia y extensa cabellera femenina como símbolo de dominio y control femeninos. *Lady Lilith*, su famoso óleo sobre lienzo del año 1866, nos muestra a la primera esposa de Adán. La mitológica Lilith (supuesta esposa de Adán anterior a Eva, según la tradición judía) está asociada con la

---

<sup>79</sup> “Eva es producto de mi imaginación. Tanto quise a una pequeña niña, y finalmente llegué a creer que ella realmente existía. Ella creció, años tras año, en mi mente, y cuando ella debía dieciocho años, yo pinté su retrato, a una hermosa joven con una gran cabellera dorada. Desde aquel momento, el retrato de Eva ha cambiado. Lo he alterado un poco con el paso de los años – ella ahora tiene veintiuno – y le he repintado un par de bellos de aros de diamante. Cada día, me he sentado junto a ella por horas contándole mis pensamientos, o leyéndole.”

seducción y el aborto. Rossetti le imprime en su cuadro matices a la vez narcisistas y hogareños. Pero, su pelo es toda la fuerza vital que Lilith despliega como fuente de oscura atracción.

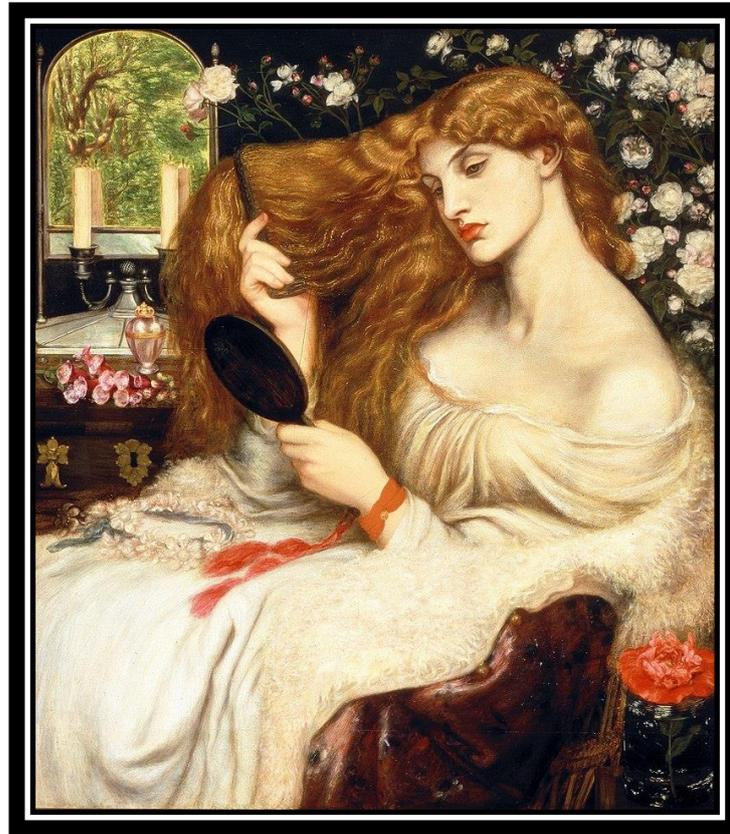


Fig.27. *Lady Lilith*. Dante Gabriel Rossetti. [c.1866-1872]. 96.5 cm × 85.1 cm. Delaware Art Museum.

El retrato de la Eva de Mrs. Gramplain, en cambio agota y controla a la *femme fatale*. No existe la amenaza, no existe la perversión. Eva permite a su “madre-artista” lograr una plenitud femenina jamás pensada. Mrs. Gramplain tiene un espacio de intimidad único y propio: cada día se ubica enfrente a Eva para narrarle sus pensamientos y leerle aquella literatura que es incomprensible para su marido. Saki parodia los trazos de la Hermandad Prerrafaelita, para diseñar una suerte de hermandad femenina. En este cuento, Saki ha liberado a la mujer y cambia a la *femme fatale* por la *New Woman*.

El retrato de Dorian Gray se corrompe, no así Eva. En ella no hay maldad. Eva es la única confidente de Mrs. Gramplain y, por lo tanto, esa confianza le permite desarrollar su intelecto. En este texto de Saki, la mujer abandona la condición decorativa que le había asignado el Lord Henry del *Retrato de Dorian Gray*:

My dear boy, no woman is a genius. Women are a decorative sex. They never have anything to say, but they say it charmingly. Women represent the triumph of matter over mind, just as men represent the triumph of mind over morals (47)<sup>80</sup>.

Ciertamente, este cambio de paradigma en Saki también puede leerse como una parodia. El movimiento *New Woman* reunió a escritoras, actrices, artistas plásticas, militantes feministas y sufragistas, todas ellas luchando contra la doble moral sexual y las políticas misóginas del *status quo*. Una red social de empoderamiento que buscaba también una representación estética. Saki olfatea ese cambio cultural y crea para Mrs. Gramplain una red vincular femenina de contención estrictamente inmaterial. Por ende, la soledad de Mrs. Gramplain nos parece a los lectores, casi abrumadora. Pese a la intimidad con su obra de arte, con su supuesta hija, Mrs. Gramplain no se relaciona con otras mujeres. Su círculo social femenino es del orden de lo imaginario. Igualmente, esto no desvaloriza su espíritu ni menosprecia su capacidad intelectual: Mrs. Gramplain puede confiar únicamente en una mujer, puede confiarle sus secretos a esa Eva retratada por su propia imaginación. Este tipo de vínculo es lo que no comprenden ninguno de los personajes masculinos del cuento. Lucien y el comandante Bovenry se obsesionan con un ideal del arte. En cambio, a Mrs. Gramplain no le importa la obra de arte *per se*, para ella, ésta es más bien una forma de relacionarse con su mundo interno.

Lo que Mrs. Gramplain quiere salvar es su propia condición de mujer, su emancipación de un mundo dominado por hombres fanáticos de un lienzo. No hay en ellos una experiencia íntima con un objeto estético. La tragedia es, en realidad, esa idolatría del esteticismo, una alucinación que controla al artista masculino. El canónigo Clore también se engeuece, pero su obsesión es otra. No es una pintura, su rabia se materializa en un inquebrantable ataque contra las *suffragettes* a través de un extenso discurso donde puntualiza incisivamente cada una de sus fallas.

That, indeed, would furnish an additional argument for including them in the electorate, so that all sections of the community, the soulless and the souled, might be represented, and, being in favour of the female vote, I am naturally in favour of militant menas to archieve it. Belonging as I do to a Church Militant, I should be inconsistent if I professed to stand aghast at militant in vote-winning warfare. But, at the same time, I cannot resist pointing out that the women who are using violent means to wring the vote-right from a reluctant legislature are destroying the

---

<sup>80</sup> “Mi querido amigo, ninguna mujer es un genio. Las mujeres son un sexo decorativo. No tienen nunca nada que decir, pero lo dicen de una manera encantadora. Las mujeres representan el triunfo de la materia sobre la mente, exactamente como los hombres representan el triunfo de la mente sobre la moral.”

value of the very thing for which they are struggling. A vote is of no conceivable consequence to anybody unless it carries with it the implicit understanding that majority rule is the settled order of the day, and the militants are actively engaged in demonstrating that any minority armed with a box matches and a total disregard of consequences can force its opinions and its wishes on a indifferent or hostile community. It is not merely manor houses they are destroying, but the whole fabric of government by ballot box.<sup>81</sup>

En boca de un personaje aborrecible como Clore, Saki expone sus propias diatribas contra las sufragistas.

Finalmente, cuando los bomberos arriban a su casa junto con su marido, Mrs. Gramplain descende nuevamente a la melancolía de la vida conyugal. Para ella nada ha cambiado, todo volverá a su antigua normalidad. Aunque, Clore enfatiza que algo efectivamente se ha modificado: el ala-este (*the east-wing*). Pensemos esta referencia a la destrucción como una perfecta síntesis de ese nuevo escenario literario que está emergiendo en la ficción sakiana.

---

<sup>81</sup> Eso, ciertamente, proveería un argumento adicional para incluirlas en el electorado, por lo que todos los sectores de la comunidad, los desalmados y los no desalmados, podrían estar representados, y podrían estar a favor del voto femenino. Yo estoy naturalmente a favor de la militancia como medio para alcanzarlo. Al pertenecer yo mismo a la Iglesia Militante, sería incoherente de mi parte si acaso proclamase estar horrorizado por sus métodos militantes en la contienda para ganar el voto femenino. Pero, al mismo tiempo, no puedo resistir señalar que las mujeres están utilizando la violencia para torcer el derecho al voto a una reluctante asamblea legislativa, destruyendo los valores de todo aquello por lo cual ellas mismas han estado peleando. Un voto no es una consecuencia concebible para nadie, a menos que éste traiga aparejado el entendimiento implícito de que la mayoría dominante es el orden establecido hoy en día, y que las militantes sufragistas están activamente comprometidas en demostrar que cualquier minoría armada con una caja de fósforos y una total desconsideración sobre las consecuencias pueden imponer sus opiniones y sus deseos en una comunidad hostil o indiferente. No son simplemente casas de campos y mansiones aquello que están destruyendo, sino todo un entramado gubernamental basado en las urnas.

## CAPÍTULO 6. CRISTIANISMO Y AFEMINAMIENTO EN EL IMPERIO DECADENTE

### 6.1. Una lectura nietzscheana del relato “The Gala Programme: An Unrecorded Episode in Roman History”

Compilado en una edición póstuma llamada *The Square Egg and other Sketches* (1924), Saki decide ambientar “The Gala Programme” (1913) en la antigua Roma imperial. Esta elección no es aleatoria. Desplazar en tiempo y espacio al referente parodiado en este texto, le permite a Saki plantear un imaginario cuya lejanía lo protege de la condena pública. Saki conoce perfectamente el objeto de su parodia: la trágica muerte de la sufragista, Emily Davison, atropellada ferozmente por un caballo de carreras durante el derby de Epsom del año 1913<sup>82</sup>. La muerte de esta sufragista tuvo una amplia repercusión en los medios gráficos de la época e indignó a gran parte de la sociedad Eduardiana. También, este trágico acontecimiento fue captado por varios fotógrafos y equipos de filmación dispuestos a lo largo de la pista de carrera, algo inusitado para aquel entonces. Gracias a este incipiente uso de la tecnología para cubrir un evento social y deportivo, su difusión fue masiva y, actualmente, el video puede consultarse en sitios como *YouTube*. Para las *suffragettes* de la WSPU, Davison se convirtió en la primera mártir de la causa. Para Saki, su muerte se convierte en la materia prima de una ficción que mezcla varias de sus obsesiones literarias.

Como se comentó varias líneas más arriba, Saki se inspiró en la obra magna del historiador británico Edward Gibbon para escribir *The Rise of the Russian Empire*. La obra de Gibbon no solo le sirvió a Saki como modelo historiográfico. La conceptualización que Gibbon tenía del cristianismo fue otro modelo a emular. Langutth acota al respecto: “He aspired to Gibbon’s sweep, his graceful phrasing, his mocking eye cocked at Christianity” (53). Gibbon suponía que la decadencia romana se debía, fundamentalmente, a dos causas: por un lado, el “afeminamiento” de sus instituciones cívicas, que contrastaba con la energía de las tribus bárbaras; y, por el otro, la expansión del cristianismo, un factor de poder religioso-político que habría desgastado moralmente la fuerza política y militar romana<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> “*The Gala Programme* jocularly envisages suffragettes being torn to pieces by wild beast, and refers facetiously to the death of Emily Davison, who had flung herself in front of the King’s horse at the 1913 Derby” (Carey, 1994: xiv).

<sup>83</sup> “As the happiness of a *future* life is the great object of religion, we may hear without surprise or scandal, that the introduction or at least the abuse, of Christianity had some influence on the decline and fall of the Roman Empire. The clergy successfully preached the doctrines of patience and pusillanimity: the active virtues of society were discouraged; and the last remains of military spirit were buried in the cloister: a large portion of public and

El “afeminamiento” del imperio y la crítica al cristianismo son posturas que Saki y Gibbon comparten. Tal vez, lo único que haya prevalecido intacto en la obra de Saki sea su apego a su idea de patria. La pérdida de la esencia inglesa y su base cultural eran algo que Munro percibía como amenaza real. Munro fue un cosmopolita que viajó por el mundo, más siempre eligió vivir en Inglaterra<sup>84</sup>. Al trasladar el reclamo sufragista a una imaginaria antigua Roma, Saki desplazó las agitaciones por la muerte de Emily Davison a un escenario no realista, algo que tampoco demandaban sus lectores.

Abordemos pues brevemente ciertos datos de la biografía de Emily Davison y el contexto de su muerte. Ciertamente, ese contexto es permite comprender alusiones que, a primera vista, parece que el narrador intenta encubrir.

Nacida en octubre de 1872 en Londres, la infancia de Davison transcurre en un hogar típicamente *middle-class*. En su juventud, Emily recibió una beca parcial del *Royal Holloway College* para estudiar literatura inglesa. En 1893, muere su padre y Emily comienza a trabajar de institutriz para afrontar los gastos de sus estudios. Se gradúa con altos honores del *Saint Hugh College* de Oxford, pero no puede recibir su diploma en *English Language and Literature* ya que las graduaciones universitarias estaban vedadas para las mujeres en aquel entonces. Tiempo más tarde, en 1908, Emily ingresa como alumna externa a la *University of London* para nuevamente graduarse con honores en *Modern Languages*. Emily se interesó durante sus estudios por la obra de Geoffrey Chaucer.

Frente a esas formas de exclusión que aún persistían en los ámbitos universitarios, Emily Davison comienza a inquietarse por las desigualdades entre hombres y mujeres. Ella especula que la única solución posible para ese dilema social es el voto y, por lo tanto, en 1906 se une a la WSPU. En 1908 es una de las encargadas de dirigir una demostración callejera por Londres. La WSPU había organizado una marcha pacífica hasta Hyde Park con más de 7000 mujeres. Para 1909, el derrotero incansable de su militancia hará que sea arrestada frecuentemente en Manchester, Londres y Newcastle. Como fruto de esta experiencia, su temple no se hunde y el once de junio de 1909 escribe para en el diario *Votes for Women*: “through my humble work in this noblest of all causes; I have come into a fullness of joy and an interest in living which I never experienced” (Davison, 77). En julio de ese mismo año,

---

private wealth was consecrated to the specious demands of charity and devotion; and the soldiers' pay was lavished on the useless multitudes of both sexes, who could only plead the merits of abstinence and chastity” (Gibbon, 1900: 290).

<sup>84</sup> “He was a product of a system that generated “a sense of England’s superiority and superior rights, with concomitant patronization (at best) and demonization (at worst) of those deemed not English” (Byrne, 2007: 10).

Davison y otras militantes interrumpen en una reunión en Limehouse organizada por el Secretario de Hacienda, Lloyd George. En esta oportunidad, Davison es arrestada durante dos meses. En reiteradas oportunidades, Emily será víctima de la alimentación forzada por sonda gástrica que las autoridades aplican a las sufragistas en huelga de hambre. Sólo un mes después, Davison vuelve a la cárcel por arrojar piedras envueltas en papel sobre el vehículo de Lloyd George, su enemigo preferido. El papel contenía la leyenda “Rebellion Against Tyrants is Obedience to God”.

En 1911, Emily junto con Charlotte Marsh, es arrestada por romper vidrieras comerciales en la elegante avenida comercial *Regent Street*. En noviembre de ese mismo año, Emily nuevamente es condenada por prender fuego un buzón de correo en plena calle. En diciembre, recibe una condena a 6 meses de prisión. En ese momento, Emily considera que el movimiento necesita una mártir y se arroja al vacío por el hueco de la escalera. Una red de cables logra detener su caída y se salva, aunque sufre de varias heridas y daños en su columna vertebral. Morirá, como veremos, un par de años más tarde.

El derby de Epsom tiene la particularidad de ser el más relevante en el calendario hípico británico, aunque el 4 de junio de 1913 será la más penosa y mediática jornada en el almanaque sufragista. Davison asiste con otras militantes para mostrar, una vez, su proclama “Votes for Women”. Emily se mezcla, junto con sus compañeras de lucha, entre el público presente. Se ubica en un lugar cercano a la pista. Sin embargo, apenas los caballos comienzan a correr velozmente, Emily Davison quiebra la cerca que separa al público de la pista, ingresa corriendo e intenta colocarle al caballo preferido del rey Jorge V, una insignia con los tres colores de la WSPU. Rápidamente Emily es derribada con fuerza por el animal y muere a los 40 años. Su funeral fue considerado uno de los más numerosos en honor a una mujer, luego del de Diana Spencer. La revista satírica *Punch*, publica unas semanas después, una caricatura donde se muestra una pista de carrera cubierta por un enrejado a prueba de sufragistas. Mucho se ha especulado sobre si Emily buscó el suicidio ante las cámaras o simplemente no calculó bien el riesgo de su plan. Su idea era llamar la atención del rey Jorge V, más su muerte excedió cualquier expectativa. Para algunos, Davison fue una víctima de la opresión patriarcal, para otros una militante inconsciente que no supo medir los riesgos de su acto. Finalmente, para muchos otros, Emily fue una mujer totalmente desequilibrada y volátil.

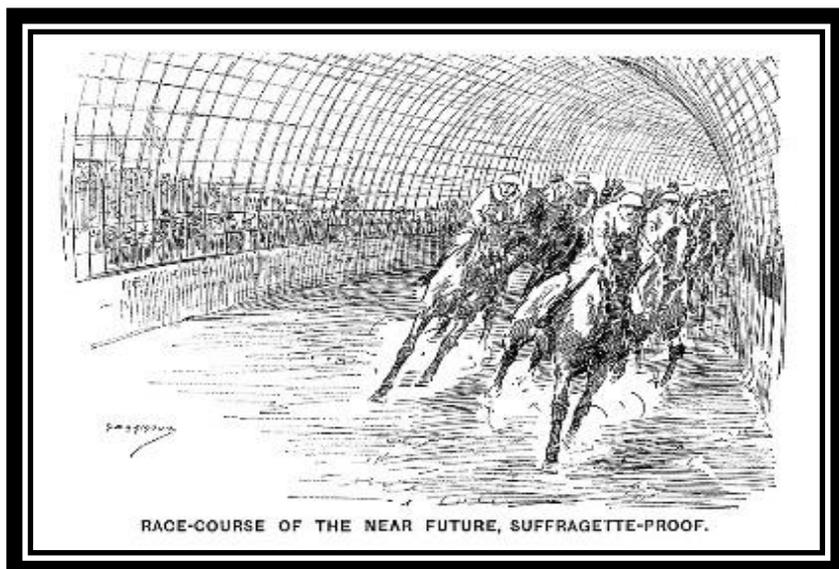


Fig. 28. “Race-Course of the near Future, Suffragette Proof”. *Punch*, 7 de agosto de 1913.

Desde el inicio del cuento, Saki traza una alegoría paródica del derby en tono de mofa: lo transmuta en el cumpleaños de un joven emperador romano llamado Placidus Superbus. Una carrera de caballos como el histórico derby de Epsom, se transforma en este cuento de Saki en una celebración colmada por el ego del soberano Superbus.

It was an auspicious day in the Roman Calendar, the birthday of the popular and gifted young Emperor Placidus Superbus (548)<sup>85</sup>.

Saki le hace guiños al lector sobre la identidad de sus personajes y apela al nombre Placidus Superbus para burlarse de la egolatría del monarca británico Jorge V. Como apreciamos anteriormente, el desprecio sobre ciertos personajes de la política de la época es algo que Saki ejercita desde *Alice in Westminster*. El efecto irónico se inicia en el plano nominativo y Saki no desdeña su importancia. “Saki could not avoid recognition, but seemed to wish to reduce the effect of it, when he parodied the politicians of his time, who were particularly protected from attack by the press”. (Birden, 2012:69).

Placidus Superbus condensa dos cualidades temperamentales que serán opuestas a las que la narración atribuye a los personajes *suffragettes*: sosiego y superioridad.

<sup>85</sup> “Era un día propicio en el calendario romano, el cumpleaños del popular y talentoso joven Emperador Placidus Superbus”

Placidus Superbus, who remained calm and unruffled as ever, beckoned to him and spoke a word or two in his ear. For the first time that afternoon the sorely tried official was seen to smile (551)<sup>86</sup>.

Placidus ostenta las mismas características de los personajes positivos sakianos: es un joven vanidoso, como Reginald o Clovis, de carácter impertérrito y que guarda una dosis de venganza al estilo Conradin.

Una de las características del afamado derby de Epsom fue su capacidad de reunir a toda la sociedad británica sin distinción alguna de clases sociales. Al igual que el Circo en la antigua Roma, el derby era un evento popular. Sin embargo, el relato denigra la “elegancia” del derby británico al rebajarlo a un simple espectáculo de masas en honor a su supremo líder.

Every one in Rome was bent on keeping high festival, the weather was at its best, and naturally the Imperial Circus was crowded to its fullest capacity. A few minutes before the hour fixed for the commencement of the spectacle a loud fanfare of trumpets proclaimed the arrival of Caesar, and amid the vociferous acclamations of the multitude the Emperor took his seat in the Imperial Box.[...] “Gracious Caesar”, he announced, “a most promising and entertaining programme has been devised and prepared for your august approval” (548)<sup>87</sup>.

El encargado de revelar al joven Placidus el programa de su festejo es el anónimo *Master of the Ceremonies*. Dos partes componen el festejo: una carrera de carros y un combate entre animales salvajes. Estas bestias salvajes combatirán entre sí y probarán su ferocidad, y habilidades para la lucha. Además, las mismas estarán encargadas de proteger los valores imperiales frente a la nube negra que se asoma en el diáfano firmamento imperial: las *suffragettes*

The second part of the programme, said the Imperial Official consists of a grand combat of wild beasts, specially selected for their strenght, ferocity, and fighting qualities [...]  
It promises well, said the Emperor.

---

<sup>86</sup> “Placidus Superbus, quien permanecía calmado y sereno como siempre, le hizo una seña y le susurró una o dos palabras al oído. Por primera vez esa tarde se vio sonreír al muy probado funcionario”

<sup>87</sup> “Todo el mundo en Roma estaba propenso de celebrar una gran fiesta, el clima no podía ser mejor y, naturalmente, el Circo Imperial estaba abarrotado a su máxima capacidad. Unos minutos antes de la hora fijada para el comienzo del espectáculo, una sonora fanfarria de trompetas proclamó la llegada del César y, entre vociferantes aclamaciones de la multitud, el Emperador ocupó su asiento en el Palco Imperial [...] “Gentil César”, anunció, “se ha ideado y preparado el más prometedor y entretenido programa para su augusta aprobación”.

It *promised* well, O Caesar, said the official dolorously, it promised marvellously well; but between the promise and the performance a cloud has arisen.

A cloud? What cloud? queried Caesar, with a frown.

The Suffragettes, explained the official; they threaten to interfere with the chariot race (549)<sup>88</sup>.

El festejo amenaza empañarse por una tormenta destructivamente femenina en el horizonte. El *Master of the Ceremonies* hace llegar a oídos del César el siguiente rumor: cientos de sufragistas ingresarán de incógnito en el Circo, se ocultarán entre la gente y cuando la corrida de carros se inicie, bajarán de las gradas con sogas para aterrizar en la arena y, finalmente, invalidar la carrera.

I fear your Imperial wish may be unpleasantly gratified”, said the Master of Ceremonies; “we are taking of course, every possible precaution, and guarding all the entrances to the arena and the stables with a triple guard; but it’s rumored that at the signal for the entry of the chariots five hundred women will let themselves down with ropes from the public seats and swarm all over the course. Naturally, no race could be run under such circumstances; the programme will be ruined (549)<sup>89</sup>.

La hazaña perpetuada por Emily Davison ingresa en el relato de una forma enmascarada. Hay una doble hipérbole que Saki utiliza para afrontar la carga angustiante del hecho histórico que se está parodiando. Por un lado, las quinientas sufragistas más que una simple nube, son un ridículo *cumulus congestus*. Por otra parte, cuando el relato enumera los animales que componen la segunda parte del programa, parece más bien un inventario exagerado de bestias exóticas: leones nubios, cinco tigres, seis osos sirios, ocho panteras persas, un grupo de lobos,

---

<sup>88</sup> “La segunda parte del programa - dijo el Funcionario Imperial - consiste en un magnífico combate de bestias salvajes, especialmente seleccionadas por su fuerza, ferocidad y cualidades de lucha [...]

- Esto promete bien – dijo el Emperador.
- Esto *prometía* bien, oh César – dijo el funcionario dolorosamente- promete maravillosamente bien; pero entre la promesa y la representación una nube se ha levantado.
- ¿Una nube? ¿Qué nube? – inquirió el César arrugando el entrecejo.
- Las *Suffragettes* – explicó el funcionario – ellas amenazan con interferir en la carrera de carros.

<sup>89</sup> “Temo que su Imperial deseo se vea desagradablemente satisfecho – dijo el Maestro de Ceremonias-; por supuesto, hemos tomado todas las precauciones posibles y vigilamos todas las entradas a la arena y los establos con triple guardia; pero se rumorea que, a la señal de entrada de los carros, quinientas mujeres se deslizarán con cuerdas desde el público e irrumpirán en la pista. Naturalmente, en esas circunstancias no se podrá celebrar carrera alguna; el programa quedará arruinado.”

lince de lobos teutónicos, cerdos salvajes, rinocerentes, fieros monos y hienas con fama de locas.

Las *suffragettes* como personajes son una secta política compuesta por mujeres tumultuosas, destructivas y desafiantes de la autoridad de Superbus. Es el choque de “bestias” contra bestias.

Who *are* the Suffragettes? asked the Emperor. Since I came back from my Pannonian expedition I have heard of nothing else but their excesses and demonstrations.

They are a political sect of very recent origin, and their aim seems to be to get a big share of political authority into their hands. The means they are taking to convince us of their fitness to help in making and administering the laws consist of wild indulgence in tumult, destruction, and defiance of all authority (550)<sup>90</sup>.

La secta política hace referencia, obviamente, a la WSPU de las Pankhurst; notéase asimismo que la tipificación también recuerda a la forma en que los antiguos consideraban a los cristianos. Y Saki agrega al relato otro dato más de su propio presente: la destrucción de tesoros públicos.

They have already damaged some of the most historically valuable of our public treasures, which can never be replaced (550)<sup>91</sup>.

Estas *femme fatales* que se proponen arruinar el festejo son finalmente tratadas con un calificativo rotundo: horda de furias.

Is it possible that the sex which we hold in such honour and for which we feel such admiration can produce such hordes of Furies? asked the Emperor (550)<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> “ - ¿Quiénes *son* estas *Suffragettes*? – preguntó el Emperador-. Desde que he vuelto de mi expedición a Panonia sólo he escuchado hablar de sus excesos y manifestaciones.

- Son una secta política de origen muy reciente cuyo objetivo parece ser conseguir una gran cantidad de autoridad política en sus manos. Los medios que ellas utilizan para convencerse de que son capaces de ayudarnos a redactar y administrar las leyes consisten en dedicarse con frenesí al tumulto, la destrucción y el desafío a la autoridad”

<sup>91</sup> “Ellas han dañado algunos de nuestros tesoros públicos históricamente más valiosos e insustituibles”

<sup>92</sup> “¿Es posible que el sexo al que rendimos tal honor y por el que sentimos tal admiración sea capaz de producir tales hordas de Furias? - preguntó el Emperador.”

Finalmente, la carrera de cuerdas es suspendida cuando las *suffragettes* descienden en la arena. Los espectadores quedan atónitos frente un espectáculo de mujeres bailando como un escuadrón enajenado. Ese no había sido el tipo show que anhelaba Placidus. Las *suffragettes* son calificadas de posesas, lo cual remite a toda la tradición antigua en torno a la figura de las bacantes:

Howls of disappointment and rage rose from the spectators, howls of triumph echoed back from the women in possession (551)<sup>93</sup>.

La solución que Placidus encuentra para silenciar a estas *femmes fatales* se advierte en la segunda parte del festejo. Por orden del César, el personaje del *Master of the Ceremonies* decide cerrar todas las puertas y libera a los animales salvajes de sus jaulas mientras las sufragistas danzan en la arena del Circo.

Las mujeres amalgaman las dos causas de la decadencia según Gibbon: la barbarie y el cristianismo.

El imperio pagano está amenazado. Lo mismo le acontece al imperio británico de Saki, acechado por mujeres militantes e instituciones liberales cada vez más inútiles para controlarlas. Los personajes sufragistas simplifican ambas amenazas: ellas son la secta femenina de “cristianas” que tomarán el poder. Mujeres que adoran y se inmolan por un nuevo tipo de figura divina: el Cristo *electoral*.

La alegoría sakiana estalla en significados saturados de ambigüedad. Este es el Saki finisecular *par excellence*. El otoño de Placidus Superbus remite al fin de la realeza británica y su sistema de dominio. Estamos ante el ocaso de todo imperio (romano, británico, no importa cuál) como ordenador del mundo. Una horda “irracional” femenina lucha en contra del poder pagano. Las sufragistas reclaman igualdad. Las “cristianas poseídas” atacan al sistema político y religioso. Quieren avasallar al politeísmo: llevarlo a la ruina es la meta de las nuevas intrusas en la arena del conflicto.

Democracia, igualdad, cristianismo: tres formas de “decadencia” que Saki no tolera, y que liga, a partir de su perspectiva misógina, con la figura de la mujer<sup>94</sup>. Es válida, en consecuencia, la lectura de este cuento a través del prisma nietzscheano. Saki menciona al

---

<sup>93</sup> “Aullidos de decepción y rabia se levantaron desde los espectadores, aullidos de triunfo resonaron a su vez entre las mujeres posesas”

<sup>94</sup> Similiar apreciación podemos hallar en Antonio Mora, heterónimo de Fernando Pessoa, quién manifiesta que la democracia moderna era “una herejía cristiana” (78), y que, por supuesto, el cristianismo “[...] fue una religión cuya naturaleza era decadente y cosmopolita” (67).

filósofo alemán en una de sus primeras narraciones cortas, “Reginald at the Theatre” (1904). Precisamente, un personaje femenino de esos que Saki retrata como insoportable, dialoga con Reginald y le reprocha su incondicional acercamiento con la obra de Nietzsche, una literatura maldita que lo habría vaciado de todo sentido moral:

Oh, you’re simply exasperating. You’ve been reading Nietzsche till you haven’t got any sense of moral proportion left (14)<sup>95</sup>.

La literatura sakiana parece reescribir de forma fragmentaria los aforismos nietzscheanos. Pensemos ciertos pasajes de *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum* (1888). Allí Nietzsche expone toda su hostilidad frente a una religión con un marcado afeminamiento del tipo decadente. equipara la “falta de limpieza psicológica” del sacerdote con la histeria femenina:

“La falta de limpieza psicológica en el sacerdote – que se delata en su mirada – es un fenómeno consecutivo de la *décadence*, obsérvese en las mujeres histéricas” [...] (Nietzsche, [1895] 2000: 100).

Para Nietzsche, el sacerdote es un sujeto intelectualmente detestable. Lo mismo que la mujer histérica. Nietzsche profundiza esta idea con una metáfora del tipo gótica: el cristianismo *chupó* la sangre del imperio romano. Vampiro y, también, gusano: el cristianismo ha succionado la fuerza de la antigua Roma, se metió en las “almas” de esa lejana sociedad para corromperla, para debilitarla hasta quitarle toda su fuerza vital. La aristocracia romana era viril, pero el gusano cristiano que la destruyó era débil, *ergo*, femenino:

“Algo que se erguía *aere perennius* [más perenne que el bronce], el *imperium romanum*, la forma más grandiosa de organización en condiciones difíciles alcanzada hasta ahora, en comparación con la cual lo anterior, todo lo posterior es un fragmento [...] El cristiano y el anaquista: ambos, *décadents*, ambos incapaces de causar otro efecto que el de disolver, envenenar, marchitar, *chupar sangre* [...] El cristianismo fue el vampiro del *imperium romanum* – de la noche a la mañana redujo a la nada la obra enorme de los romanos” (*ibid*, 113-114).

---

<sup>95</sup> “Oh, usted es simplemente exasperante. Ha leído tanto a Nietzsche que ha perdido todo sentido de la proporción moral.”

Saki, para explicar el declive histórico, parece pergeniar una síntesis satírica de las hipótesis de Gibbon y Nietzsche, que son ahora cómicas. Los imperios caen en desgracia por culpa de las mujeres. Y, este enemigo sufragista, quien condensa el valor político de la igualdad democrática y una moral cristiana, debe caer. Esto se traduce en un desenlace violento: la “solución” sakiana para las sufragistas es su eliminación física, en una escena de cruel bestialidad que reconduce a toda la tópica finisecular (no exenta de erotismo) sobre los espectáculos gladiatorios de la Roma antigua.

Ahora bien: esta misma imagen sakiana de la Roma antigua se construye apelando al fragmentarismo que, según las propias definiciones finiseculares, desde Paul Bourget hasta Arthur Symons, eran propias de la literatura decadente. La propia escritura estalla en parodias, en un juego incesante de capas superpuestas: se parodia puntualmente al imperio romano, se parodia a cualquier forma de imperio, se parodia una imagen del “César”, se parodia el dominio político personalista, se parodia la crueldad del poder, se parodia el cristianismo y, por último, se parodia al sufragismo. En todo ese cumulo de parodias, están las mujeres, como un estrato más de una formación “geológica” de parodias. Si quisiéramos formular un análisis del tipo estratigráfico de este cuento, el antifeminismo es un elemento más dentro de muchos otros elementos que conviven allí. La gran paradoja es que esta exacerbación de parodias e imitaciones era, para muchos críticos, una de las marcas más distintivas de las literaturas decadentes, es decir “afeminadas”. Max Nordau no hubiera dudado en considerar “histórica” a la propia literatura de Saki.

## 6.2. "The Metamorphoses of Lobelia Jabb, Suffragette": el desenlace bestial



Fig. 29. "The Metamorphoses of Lobelia Jabb, Suffragette". Saki. *The Bystander*, 12 de marzo 1913. p.514.



Fig. 30. "The Metamorphoses of Lobelia Jabb, Suffragette". Saki. *The Bystander*, 12 de marzo 1913. p.515.

Esta viñeta ilustrada por un desconocido “Pat” expresa la más directa propaganda *antisufragista* ideada por Saki. Desconocemos el grado de colaboración entre “Pat” y Saki en torno a las ilustraciones. Como ya hemos mencionado, Saki disfrutaba del dibujo y algunos de sus bosquejos han sido rescatados en las memorias escritas por Ethel. Cronológicamente, esta viñeta es anterior al accidente de Emily Davison y al cuento “The Gala Programme”. Sin embargo, pese a esta distancia temporal, Saki resuelve ambas narraciones de una misma forma; aniquilar sin piedad a los personajes femeninos sufragistas.

En los recuadros de esta viñeta leemos los siguientes versos:

Versión original	Versión en español	Ilustraciones
<p>A Suffragette Lobelia was, She early left this life because (she had the rottenest of luck) She too sincerely hunger- struck.</p>	<p>Lobelia era una <i>Suffragette</i>, Tempranamente dejó esta vida porque (ella tuvo la más horrible suerte) Ella sinceramente hizo huelga de hambre.</p>	<p>[Una mujer sostiene un martillo en su mano derecha y con su mano izquierda señala un cartel que dice “Votes for Women”]</p>
<p>Mere death her spirit could not tame, A super-nuisance she became:</p>	<p>Más muerte su espíritu no podía dominar, una super-molesta ella se había convertido:</p>	<p>[Una avispa aparece volando cerca de Lobelia]</p>
<p>On every club she made her raids, -They slew her with the ace of spades</p>	<p>En cada club ella hacía sus ataques, -Ellos la mataron con el as de espada.</p>	<p>[Lobelia sigue transformada en una avispa e intenta arruinar la partida de naipes en un club de caballeros que intentan matarla]</p>
<p>She wrecked, with penetrating scorn,</p>	<p>Ella destrozada, con penetrante desdén,</p>	<p>[La avispa persigue a un ser andrógino vestido</p>

the après-midi of the Faun;	la mañana del Fauno.	como fauno que se escapa de ella]
And another shape she wore, she propaganda'd more and more	Y ahora lleva puesto otra forma, ella propaganda y más y más.	[Lobelia, transformada ahora en una perra enfurecida escapa de un hombre con sombrero bombín]
Fierce androphobia winged her feet, she bit three men in Downing Street	Fiera androfobia de pies alados, Ella mordió a tres hombres en Downing Street.	[Dos políticos han sido mordidos. Un tercer político intenta escapar, pero la perra logra morderle una de sus nalgas]
The men were Pasteurised-her bark, Was silenced in St. James's Park	Los hombres estaban pasteurizados, <u>ella</u> ladró, Fue silenciada en St. James Park.	[Un almirante de la armada levanta su espada y unos soldados vuelan por los aires a la perra de Lobelia con un cañón y un rifle]
Then she took another shape, the larger, fiercer breed of ape.	Después, ella tomó otra forma, una gran, feroz raza de mono.	[Lobelia, ahora es una mona con una expresión irascible, dientes intimidantes. Persigue raudamente a unos africanos por el desierto]
She met a military man, who in the wrong direction ran.	Ella conoció a un militar, quien en la dirección incorrecta corrió.	[Un militar montado le clava una lanza y asesina a la mona]
It scarcely served her wrath to cool,	Esto apenas sirvió para calmar su ira,	[Lobelia, transformada en un joven, es golpeada

to find herself a boy at school.	para encontrarse a si misma como un joven en la escuela.	fuertemente por un grupo de estudiantes con cepillos para peinar en sus manos]
She sought the other boys to vex -And now she <u>really</u> loathes the sex.	Ella buscó a los otros jóvenes para molestar -Y ahora ella <u>realmente</u> odia al sexo.	

Lobelia es una mujer, tiene cuerpo de mujer, su ideología está representada en el anuncio “Votes for Women” y su praxis está simbolizada por el martillo en su mano derecha. El martillo tenemos que pensarlo aquí, estrictamente, como la herramienta que usaban las sufragistas radicalizadas para romper vidrieras de locales comerciales. Lobelia se muestra como un ser racional, estilizado y operativo. Su figura (entre modesta y endurecida) revela un claro objetivo de lucha. No obstante, la metamorfosis de Lobelia resulta inmediata. Lobelia, apenas transformada en avispa, deja atrás su humanidad. Reducida a un mínimo insecto, ni siquiera tiene rasgos de animal peligroso. Lobelia ha perdido su faceta ideológica y los medios para defender su postura feminista. Ya no podrá sostener un martillo entre sus manos.

Podemos pensar que la metamorfosis es una aniquilación simbólica, que la expulsa de la arena política. Ni Lobelia, ni el colectivo *suffragette* pueden ejercer la autodeterminación; el control de sus vidas resulta externo a ellas. Lobelia siempre ha tenido una vida signada por lo mala suerte, “ella tuvo la más horrible suerte” (“*she had the rottenest of luck*”). Al menos, Lobelia tiene un nombre propio y una imagen al inicio de la viñeta. En este punto, Lobelia contrasta con el resto de las obras. Recordemos que los personajes sufragistas en Saki son anónimos.

En toda la serie de cuentos antisufragistas, los personajes masculinos, de pronto, se ven alterados por el anárquico tumulto de las mujeres. Ellas rompen cuadros, arruinan los festejos de cumpleaños de un emperador romano o, en el caso de Lobelia, irrumpen con forma de avispa en la partida de naipes que se desarrolla en un club de caballeros. Lobelia, aún siendo un insecto, exterioriza su temperamento femenino de una forma histérica y caótica. Es una molestia para el parsimonioso mundo masculino. El orden de las cosas se ve suspendido con la aparición de una mujer. Sin embargo, ese orden corrompido no es puramente masculino. La

escena de Lobelia persiguiendo a un fauno (o el dios Pan) nos remite a otra “víctima” de la ira femenina: el personaje pagano. La figura pagana en la literatura de Saki tiene dos facetas: una joven figura ligada al deseo homoerótico o un agente destructor ligado a la venganza. El primer caso se advierte en ya citado “Gabriel-Ernest”. El segundo ejemplo se da cita en “The Music on the Hill” (1911). Lobelia transformada en avispa también puede ser pensada como Lobelia, el insecto cristiano luchando contra el paganismo.

Lobelia trastoca los nervios de cualquier hombre, aún de aquella minoría que se disfraza de fauno para ocultar su latente deseo homosexual. Lobelia (avispa) no descansa ante los diversos deseos eróticos masculinos, todos por igual son pinchados por su filosa propaganda política. La febril androfobia de Lobelia requiere de un animal más intrusivo que una avispa. Lobelia se transforma entonces en una perra que ladra y muerde a los políticos de *Downing Street*. Nuevamente, Saki parodia a la clase dirigente de su época. Anteriormente hemos visto que travestió a los dirigentes de su época presentándolos como un visir turco, como el poderoso rey Hermann o como el perspicaz y rencoroso emperador romano Placidus Superbus. Lobelia amedrenta a los políticos y choca con la milicia. Los militares no dudan en disparle a Lobelia en un parque público de Londres. Ante las fallidas soluciones políticas, el poder de fuego se muestra como la única forma capaz de vencerla. Finalmente, Lobelia logra evadirse y toma la forma de un mono. Mientras corre por el desierto, persiguiendo tribus supuestamente africanas, otra vez un militar montado en un embravecido camello se cruza por su camino y Lobelia es atravesada por una lanza. El militar blanco y poderoso, alegoría del imperialismo conquistando territorio africano.

En la última escena, Lobelia sufre una transformación final: se humaniza. Aunque, ahora su cuerpo se materializa en un joven estudiante de escuela. Lobelia no puede ocultar igualmente su condición de mujer sufragista dentro de ese cuerpo masculino. En consecuencia, ella recibe una gran paliza por parte de sus nuevos compañeros. Ese es su destino, ella es parte de ese listado de personajes femeninos marcados por la “fatalidad”. Pero, Lobelia posee algo singular que la distingue de los otros personajes sufragistas que hemos analizado hasta el momento: su fusión entre lo femenino y la virilidad masculina. Fusión entre géneros que se sustancia a través de una transición animal. Aquí, la ambivalencia sakiana vuelve a irradiar su potencia, ya que Saki propone una reinterpretación de la figura hermafrodita<sup>96</sup> como signo del

---

<sup>96</sup> Tampoco podemos obviar otra afamada relocalización en el *Hermaphroditus* (1863) de Swinburne, donde evidenciamos la maldición del hermafroditismo por estar tan íntimamente ligado al afeminamiento y a la impotencia, y donde el espanto, el deseo y la estima despiertan en dicha voz poética una manifiesta atracción hacia

agotamiento de los géneros: no importa la calidad ni la cantidad de metamorfosis que Lobelia vaya transitando, su destino es irremediable. En un entorno Eduardiano marcado por instituciones y hombres de poder, la aberración que supone la multiplicación de los sexos en un mismo cuerpo debe ser aplastada mediante la fuerza física. El control sobre el régimen de los géneros no puede ser otro que la violencia directa sobre el cuerpo. Saki complejiza el género: todo el andamiaje de las metamorfosis de Lobelia presentadas en esta viñeta sostiene un escenario finesecular signado por los múltiples engaños que encarna la búsqueda identitaria del género bajo un estricto régimen de control. Lobelia es el resultado final de un descalabro, una arista de la ignorancia sobre la verdadera identidad sexual que tuvo al propio Saki como protagonista. El constante opacamiento de Saki sobre su propia condición homosexual se filtra frecuentemente en su escritura, pero aquel Saki previo a la Primera Guerra Mundial, sabe bien que ese mismo descalabro tiene que ser aplanado ante la inmensidad de su actuación en el campo de batalla. Saki ya no puede sortear más el terreno de la ambivalencia, tiene que marginar esa íntima condición porque su destino es la milicia, es decir, ser parte de una de las instituciones más férreas por donde se direccionan normativamente cualquier tipo de identidad sexual.

Es por esto que Lobelia nos permite hacer una cierta reflexión sobre la literatura sakiana, una ficción en constante metamorfosis: la parodia de la escritura es un movimiento comparable al de las transformaciones de Lobelia entre los géneros sexuales y las especies animales. Saki no promueve la síntesis, su ficción actúa como maquinaria del descalabro con respecto a los géneros literarios. Evade los regímenes del canon y evade los géneros literarios y, por lo tanto, gracias a este juego de evasiones, la parodia le permite a Saki destabilizar formas previas de la tradición literaria.

---

lo deforme con el fin último de quebrar cualquier convención sexual establecida socialmente. La certera inutilidad de la división de la carne es el pulso de esos versos.

## CONCLUSIONES

Abordar a un autor como Saki requiere un cauteloso ejercicio crítico. No todos sus personajes femeninos son negativos ni reciben el mismo juicio de valor por parte de su pluma. La misoginia no es un movimiento totalizador en sus textos. Basta con pensar en mujeres tales como la sobrina del cuento “The Mapped Life”, Mona Waddacombe en “The Pond”, Alicia Pevenly en “A Sacrifice to Necessity”, la institutriz Lady Carlotta en “The Schartz-Metterklume Method”, Thirza Yealnton en “The Holy War” o Mrs. Gramplain en “The East Wing”. Allí tenemos otro tipo de personajes femeninos, los cuales cuestionan los estándares sociales, sufren las hostilidades masculinas y resisten con parsimonia a la condena del matrimonio heterosexual. En sus textos Saki también ha delineado mujeres que transmiten las angustias y miserias de la vida en una sociedad tan compleja y rígida como la post-victoriana. El efecto narrativo de su obra produce un constante cuestionamiento de los estándares socio-culturales.

Ciertamente, siempre nos encontramos en su literatura con un camino plagado de ambivalencia. Esa ambivalencia es el destino narrativo que Saki supo cultivar. Es por eso que no es un escritor fácil de categorizar. El dardo de su ácido humor apunta a varios objetivos.

Con sus personajes sufragistas, puntualmente, Saki alcanza las notas más álgidas en su diatriba contra la mujer organizada políticamente. Digamos esto: cualquier forma de protesta social le causaba a Saki un distanciamiento que resolvía literariamente a través de la parodia. Ciertamente no era un partidario de la igualdad entendida en términos democráticos. Saki fue un conservador, para él la sociedad era imperfecta y no podía cambiar y ante esa interpretación, la única actitud honesta era evadirse de cualquier tipo de promesa de cambio. No existe en Saki una realidad mejorable: desprecia la religión del *progreso*. Los cuentos aquí analizados parodian la política, ese asunto exclusivo de los hombres de aquel entonces. La construcción de los personajes que detentan el poder, el Visir turco, Placidus Superbus, Hermann o el Ministro de Bellas Artes, nos demuestran ese desprecio de Saki hacia la clase dirigente. Ellos fracasan en el terreno del manejo de la “cuestión sufragista”. Ellos también son parodiados.

Saki no fue un escritor realista y mucho menos se interesó por los dramas sociales. Sin embargo, creó un mundo en el cual se catalizaban diversas ansiedades biográficas y epocales. Y, en ese territorio de su imaginario, la mujer solitaria, levemente contestaria, levemente rebelde, pero pesadamente oprimida por el hombre, despierta las simpatías de su literatura. Ese tipo de personaje femenino es aceptado por Saki. Claramente, a su manera y a su estilo.

Digamos que recuperar el contexto de producción de sus ficciones, detenerse en los discursos e imágenes de revistas como *The Bystander* nos ha servido para dilucidar el clima de época que fue el hipotexto de la ficción. La ambivalencia en Saki se cristaliza en una máquina paródica desquiciada. ¿Cómo acontece una literatura en metamorfosis, precisamente en “transición”? Ciertamente, sucede y permite construir una obra en estado de ambigüedad perpetua. Saki parodia a la *femme fatale*, figura central de la misoginia del fin de siglo, y pone el acento en el agotamiento del tópico. Pero, a su vez lo revitaliza para dar forma a su diatriba contra el movimiento sufragista. Tenemos signos diferentes y confusos. A través de la parodia, Saki se permite construir una mirada ideal de la mujer, para luego humillarla; y a través de la parodia, también, diseña la defensa del mundo masculino y su desestabilización a partir del deseo homoerótico y la indeterminación genérica. Esa ambigüedad de su escritura, que por lo demás está alimentada por la relación el género periodístico, presenta al lector construcciones heterogéneas e inestables. Su ficción parece funcionar como un desborde de excesos que conducen a incesantes transformaciones. Es lo propio de una literatura finisecular que revienta de contradicciones, y es la irónica forma que Saki eligió para cuestionar el sentido común de su época.

La era Eduardiana estuvo plagada de conflictos económicos, sociales, huelgas; el dorado jardín comenzaba a poblarse de reclamos y problemas. No puede decirse que Saki permaneció ajeno a ese clima. El espíritu inquieto de la mujer también despertó sus ansiedades. Lo que se agitaba en el afluyente femenino era un rediseño de las relaciones de poder con el hombre: la emancipación, la carrera laboral, la independencia económica, el matrimonio y el sufragio.

En el prefacio a las obras completas de Saki del año 1976, el dramaturgo y actor, Noël Coward asevera que las ideologías de su presente son impacientes con el esteticismo (y con Saki, claro está)<sup>97</sup>. Saki se ha mantenido fiel a sus ideas sin preocuparse por grandes aplausos: ha sido consciente de su estatuto como *minor comic writer*.

Cabe preguntarse, en consecuencia, si acaso la crítica literaria no lo supo valorar cabalmente. En su ensayo, *To Criticize the Critic* (1965), un maduro y cauteloso T.S. Eliot categoriza diversos tipos de críticos literarios. El segundo paradigma, según Eliot, se asocia al

---

<sup>97</sup> “Present-day ideologies are impatient, perhaps rightly with aestheticism. World democracy provides thin soil for growing of green carnations, but the green carnations, long since withered, exuded in their brief day a special fragrance, which although it may have made the majority sneeze brought much pleasure to a civilised minority (Coward, 1982:xiv).

gusto<sup>98</sup>. En dicho universo está presente el crítico como abogado defensor de escritores, un comentarista de olvidados y menospreciados autores. Hacer una lectura crítica de la obra de Saki quizás nos inscriba en esta categoría. Rescatarlo, analizar su obra es unirse al club del goce más que a la institución del canon. Admiradores de Saki los hay, no importa la cantidad. Existen. Pero, ¿basta únicamente con el elogio? ¿Christopher Morley tenía razón? ¿Saki es material para leer y *nada más*? La crítica ha subestimado su importancia dentro de la literatura inglesa. T. S. Eliot, al igual que Ezra Pound, Thomas Hardy, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, James Joyce o Bernard Shaw, no precisan abogados. Pero un autor como Saki no concurre en solitario ante el tribunal del panorama crítico. Con frecuencia, ni siquiera existe un tribunal para este tipo de autores *outsiders*.

Entonces, ¿abandonamos su defensa? Todo lo contrario. Definitivamente, Saki podría tener un lugar en cierta historia de la literatura, una que no haga solamente de la era Eduardiana una especie de hueco entre el “gran siglo XIX” y el modernismo. O, por qué no, una historia de la literatura europea pensada desde Latinoamérica, que haga de la “irreverencia” borgeana frente a la tradición occidental uno de sus principios constructivos. Quizá esta consideración de Saki como “autor menor” se relacione con el hecho de que su obra admite diversos tipos de lectores, no apela únicamente a uno que tenga consciencia de la era Eduardiana y los asuntos de su época. Destinado a una circulación menor, pero persistente en antologías (como la de literatura fantástica de Borges y Bioy) Saki resiste el paso del tiempo, quizá a causa de su humor. O quizá porque las mismas ansiedades y desencantos frente a la sociedad de masas se repiten a más de cien años de su muerte.

Confieso que adhiero al paradigma del crítico estilo abogado. Un defensor de un magistral *outsider* importado a estas tierras sudamericanas por diversos escritores tales como Borges, Bioy Casares y Rodolfo Walsh. En un irónico ensayo del año 1990 sobre la francofobia borgeana, Juan José Saer tilda a los dislates y manías de cualquier escritor como “extraños caprichos”<sup>99</sup>. Convertirse en un lector crítico de Saki encaja, cabalmente, en esa lógica. Uno analiza a Saki, hurga en sus libros, recuerda sus cuentos, se ríe de sus más memorables citas porque él pervive en esos lectores que comienzan su obra y nunca la archivan bajo capas de olvido. Es adentrarse en una literatura que roza el sinsentido, tal como analiza César Aira en

---

<sup>98</sup> “Second, I name the Critic with Gusto. This critic is not called to the seat of judgment; he is a rather advocate of the authors whose works he expounds, authors who are sometimes the forgotten or unduly despised” (Eliot, 1965:12).

<sup>99</sup> “Por curioso que parezca, esos dislates, esas manías – qué escritor no los comete o no las tiene -, todos esos extraños caprichos [...]”. (Saer, 2004:32)

los limerick del victoriano Edward Lear, donde la rígida y acartonada expectativa del lector, es totalmente burlada. “Eso [el sinsentido] es posible en una cultura que tenía muy consolidado su sistema general de representación. Este tipo de cultura tiende a volverse imperial, y el Imperio Británico por el que corrió el “nonsense” fue, más que un ejemplo de esta irradiación, su manifestación histórica” (18).

El propósito de esta tesis fue agregar una pieza más al escaso panorama crítico en español, una pieza que aún puede expandirse. Todavía queda explorar, por ejemplo, toda la íntegra dimensión de la cuestión femenina en su ficción. Sin embargo, y con esto concluyo, la mejor defensa de Saki la emprenden sus lectores. En cada reimpresión y colección que incluye a Saki, en cada página que lanza el mercado editorial hay un lector que lo espera. Tal vez, a ese lector, Saki no le cambie la vida para nada. Tan sólo, espera que su ficción sea disfrutable por un momento. Ese lector tiene una cita con una literatura del goce. Según Roland Barthes, el texto del goce desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector. El goce es atópico, desubicado<sup>100</sup>.

Ante un presente de asfixiante tedio y desconcierto, nada más subversivo que una lectura a orillas de la fuga del aquí y ahora. Sus admiradores siempre estaremos agradecido por la valiosa liberación que este autor tan “desconcertante” nos concede.

---

<sup>100</sup> Cfr. Roland Barthes, *El placer del texto*, 1973.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes primarias:*

- Munro, Hector Hugh. *The Novels and Plays of Saki*. 3a. ed. London: John Lane The Bodley Head, 1939.
- Munro, Hector Hugh. *The Rise of the Russian Empire*. London: Grant Richards, 1900.
- Saki. "A Sacrifice to Necessity". En: *The Bystander*, (15 octubre de 1913), pp.149-150.
- \_\_. "Filboid Studge: the Story of a Mouse that Helped". En: *The Bystander*, (7 diciembre de 1910), pp. 483-484.
- \_\_. "Ministers of Grace". En: *The Bystander*, (30 noviembre de 1910), pp. 432-433.
- \_\_. *The Complete Short Stories*. 15ta. ed. London: Penguin, 2000.
- \_\_. "The East Wing." En: *Lucas' Annual*, (4 agosto de 1914), pp. 50–58.
- \_\_. "The Metamorphoses of Lobelia Tabb." En: *The Bystander* (12 marzo de 1913), pp. 544–545.
- \_\_. "The Pond". En: *The Bystander*, (21 febrero de 1912), pp. 393-394.
- \_\_. "The Toothless Lion: a Fable of Diplomacy". En: *The Bystander*, (2 abril de 1913), pp. 35-36.
- \_\_. "When William Came: a Story of London Under the Hohenzollerns". London, John Lane The Bodley Head, 1929.
- Wilde, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins Classics, 2003.

### *Bibliografía crítica sobre Saki:*

- Aiken, John. "Preface". *The Unbearable Bassington*. Saki. London: The Folio Society, 1978, pp. 5-11.
- Araujo, Juan Facundo. *Parody, Paganism and the Inconvenient Homoerotic Desire in Saki's Gabriel-Ernest*. Ponencia presentada en "Transitions: Bridging the Victorian-Modernist Divide", Birmingham University, abril de 2019. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/331559172\\_Parody\\_Paganism\\_and\\_the\\_Inconvenient\\_Homoerotic\\_Desire\\_in\\_Sakis](https://www.researchgate.net/publication/331559172_Parody_Paganism_and_the_Inconvenient_Homoerotic_Desire_in_Sakis). [Consultado 12 de enero 2020]

- Baring, Maurice. "Introduction". *The Novels and Plays of Saki*. Hector Hugh Munro. 3a. ed. London: John Lane The Bodley Head, 1939, pp.3-10.
- Bilton, Peter. *Saki and His Stories*. Tesis doctoral. University of Oslo, 1959.
- Birden, Lorene. "Layers of Naming and Responsibility in Saki's Short Stories". En: *Brno Studies in English* 38 (1), 2012, pp. 55-76.  
Disponible en: [http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE\\_2012-38-1/04Birden.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE_2012-38-1/04Birden.pdf). [Consultado 16 enero 2019].
- Borges, Jorge Luis. "Prólogo". *La reticencia de Lady Anne y otros cuentos*. Saki. Madrid: Ediciones Siruela, 2006, pp. 2-4.
- Brenna, Neil Francis. *The Aesthetic Tradition in the English Comic Novel*. Tesis doctoral. University of Illinois, 1959.
- Carey, John. "Introduction". *Short Stories and The Unbearable Bassington*. Saki. New York: Oxford University Press, 1994, pp. vii-xxiv.
- Cheikin, Mariam. "Saki: Practical Jokes as a Clue to Comedy". En: *English Literature in Transition 1880-1920*, 21 (2), 1978, pp. 121-133.
- Chesterton, Gilbert Keith. "Preface". *The Toys of Peace and other Papers*. Hector H. Munro. London: John Lane The Bodley Head, 1926, pp.xi-xiv.
- Connell, Tim. "The Grinning Shadow that Sat at the Feast: In Commemoration of Hector Munro, Saki", 2006. Disponible en: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/the-grinning-shadow-that-sat-at-the-feast-in-commemoration-of-hector-munro-saki>. [Consultado 18 enero 2019].
- Coward, Noël. "Introduction". *The Complete Works of Saki*. H.H.Munro. London: Penguin, 1982. pp. xi-xiv.
- Drake, Robert. "Saki: Some Problems and a Bibliography". En: *English Literature in Transitions 1880-1920*, vol. 5 (1), 1962, pp. 16-26.
- Dyson, Jeremy. "Foreword". *A Shot in the Dark*. Saki. London: Hesperus, 2006, pp. vii-xi.
- Elahipanah, Nooshin. *Saki's Bestiary: An Aesthetics of Contradiction*. Tesis doctoral. University of London, 2006.
- Frost, Adam. "The Letters of H. H. Munro: Unfinished Business". En: *English Literature in Transitions 1880-1920*, 44(2), 2001, pp.199-204.

—. *Saki: His Context and Development*. Tesis doctoral. University of Cambridge, 2000.

Gibson, Brian. "Saki's Dependent Dissidence: Exploring The East Wing". En: *English Language Notes*, 42 (3), 2005, pp.39-52.

—. *Reading Saki: The Fiction of H.H. Munro*. North Carolina: Mac Farland, 2014.

Gillen, Charles. *H. H. Munro (Saki)*. New York: Twayne, 1969.

Greene, Graham. "Introduction." *The Best of Saki (H. H. Munro)*. Saki. New York: Viking, 1961, pp.vii-xi.

Katrakis, Maria. *The Satiric Art of H. H. Munro*. Tesis de Maestría. University of South Africa, 1979.

Lambert, J. W. "Introduction." *The Bodley Head Saki*. Saki. Ed. J. W. Lambert. London: The Bodley Head, 1963, pp.7-62.

Lane, Christopher. *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press, 1995.

Langguth, A.J. *Saki: a Life of Hector Hugh Munro*. New York: Simon & Schuster, 1981.

Merivale, Patricia. *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Morley, Christopher. "Introduction." *The Short Stories of Saki*. Hector H. Munro. London: John Lane The Bodley Head, 1930, pp.v-vii.

Munro, Ethel. "Biography of Saki". [1924]. En: *The Short Stories of H.H. Munro (Saki)*, 2a. ed. New York: The Modern Library [Random House], 1958, pp.635-715.

Otto, Don Henry. *The Development of Method and Meaning in the Fiction of Saki*. Tesis doctoral. University of Southern California, 1969.

Sandie, Byrne. *The Unbearable Saki: the work of H.H. Munro*. New York: Oxford University Press, 2007.

Self, Will. "Introduction". *The Unrest-Cure: And Other Beastly Tales*. Saki. London: Prion Humour Classics, 2001, pp.ix-xvii.

Spears, George James. *The Satire of Saki. A Study of the Satiric Art of Hector H. Munro*. New York: Exposition Press, 1963.

Spender, J.A. "Foreword". *The Novels and Plays of Saki*. Hector Hugh Munro. 3a. ed. London: John Lane The Bodley Head, 1939, pp.293-297.

Sterne, Simon. "Saki's Attitude". *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies*, 1, 1994, pp. 275-298.

Stevick, Philip. "Saki's Beast". *English Literature in Transition 1880-1920*, 9 (1), 1966, pp. 33-37.

Wilson, A.N. "Introduction". *The Best of Saki*. Saki. London: The Folio Society, 2007. pp. v-viii.

### ***Bibliografía teórica:***

Aira, César. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Allen, Virginia. *The Femme Fatale: Erotic Icon by Virginia Allen*. New York: The Whitston Publishing Company, 1983.

Bade, Patrick. *Femme Fatale: images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower Book, 1979.

Barthes, Roland. *El placer del texto y la lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Teherán. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2000 [1973].

Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*. Trad. Lucía Vogelfang; Jorge L. Caputo; Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2009.

Binias, Silke. *Symbol and Symptom: The Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century and Feminist Criticism*. Heidelberg: Universitätsverlag GmbH, 2007.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.

Braun, Heather L. *The Rise and Fall of the Femme Fatale in British Literature, 1790-1910*. Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Bush, Julia. "British Women's Anti-Suffragism and the Forward Policy, 1908-14". En: *Women's History Review*, vol. 11(3), 2007, pp.431-454.

- Casey, Janet Galligani. "Marie Corelli and Fin de Siècle Feminism". En: *English Literature in Transition 1880-1920*, 35 (2), 1992, pp. 163-178.
- Chesterton, Gilbert Keith. *What's Wrong with the World*. London: Cassell and Co., 1910.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2007 [2005].
- Coventry, Patmore. *Angel in the House*. London: George Bell and Sons, 1892.
- Crow, Duncan. *Edwardian Woman*. London: Allen & Unwin, 1978.
- Delap, Lucy; Heilmann, Ann (Eds.). *Anti-Feminism in Edwardian Literature*. London: Thoemmes Continuum, 2006.
- \_\_\_; Sanders, Valerie (Eds.). *Victorian and Edwardian Anti-Feminism*. Abingdon: Routledge, 2010.
- Denisoff, Dennis. *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Dominguez-González, Francisco. *Huysmans: identidad y género*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Dottin-Orsini, Mireille. *La mujer fatal (según ellos): textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996 [1993].
- Eldridge Miller, Jane. *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*. London: Virago. 1994.
- Eliot, Thomas Stearns. *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- "Femme Fatale". *The Oxford Dictionary*. Ed. August Stevenson. Oxford: Oxford University Press, 2010 [1895].
- Gibbon, Edward. *The Decline and Fall of the Roman Empire*. New York: Thomas Y. Cromwell, 1900 [1776-1789].

- Grandordy, Bèatrice. *La Femme Fatale: ses origins et sa parentèle dans la modernité*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- Green, Graham. *La infancia perdida y otros ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.
- Hedgecock, Jennifer. *The Femme Fatale in Victorian Literature: the Danger and Sexual Threat*. New York: Cambria Press, 2008.
- Heilmann, Ann. *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*. London: Macmillan Press, 2000.
- Holton, Sandra Stanley. "Women and the Vote". En: *Women's History: Britain, 1850-1945: An Introduction*. London: Routledge, 1995, pp.277-305.
- Howes, Maureen. *Emily Wilding Davison: a Suffragette's Family Album*. Stroud: The History Press, 2013.
- Hunter, Jefferson. *Edwardian Fiction*. New York: Harvard University Press, 1990.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Trad. de Pilar Hernández Cobos. En: *Poétique*, 46 (1981), pp.173-193.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois, 2000 [1985].
- Hynes, Samuel. *The Edwardian Turn of Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Jeffreys, Sheila. *The Spinster and Her Enemies: Feminism and Sexuality, 1880-1930*. Boston: Pandora, 1985.
- Kaplan, Carola; Simpson, Anne (Eds.). *Seeing Double: Revisioning Edwardian and Modernist Literature*. London: Palgrave MacMillan, 1996.
- Ledger, Sally. *The New Woman: fiction and feminism at the fin-de-siècle*. New York: Manchester University Press, 1997.
- Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*. Trad. Juan de Churruca. Madrid: Taurus, 1977 [1975].
- McDonald, Ian. *Vindication: a Postcard History of the Women's Movement*. London: Bellew Publishing, 1989.
- McLeod, Kirsten. *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the*

- Fin de Siècle*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2006.
- Mellanie, Phillips. *The Ascent of Woman: A History of the Suffragette Movement*. London: Little Brown, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, [1895], 2000.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*. London: Oxford University Press, 2009.
- Pessoa Fernando. *El malestar del presente: escritos de Antonio Mora*. Trad. Mario Cámara. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.
- Pound, Ezra. *Selected Poems 1890-1969*. London: Faber and Faber, 1975.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Avila, 1969 [1930].
- Priest, Hannah (ed.). *She-Wolf: a cultural history of female werewolves*. Intr. Hanna Priest. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- Pugh, Evelyn E. "John Stuart Mill and the Women's Question in Parliament, 1865–1868". En: *The Historian*, vol. 42(3), 1980, pp. 399-418.
- Purvis, June. "The Prison Experiences of the Suffragettes in Edwardian Britain". En: *Women's History Review*, 4 (1), 1995, pp. 103-133.
- Purvis, June. *Women's History: Britain, 1850-1945: An Introduction*. London: Routledge, 1995.
- Purvis, June; Holton, Sandra (eds.). *Votes for Women*. London: Routledge, 2000.
- Robb, Graham. *Extraños: amores homosexuales en el siglo XIX*. Trad. Martí Soler. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012 [2012].
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Simkin, Stevie. *Cultural Constructions of the Femme Fatale: from Pandora's Box to Amanda Knox*. London: Palgrave, 2014.
- Smith, Harold. *The British Women's Suffrage Campaign, 1866-1928*. London: Pearson, 2010.

- Stokes, John. *In the Nineties*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: the Kiss of Death*. London: MacMillan Press, 1992.
- Stubbs, Patricia. *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920*. London: Methuen, 1981.
- Sussman, Herbert. *Masculine Identities: the History and Meanings of Manliness*. California: Praeger, 2012.
- Walsh, Rodolfo. *Antología del Cuento Extraño*. Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2014 [1956].
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Trad. Felipe Jiménez de Asúa. Buenos Aires: Losada, 2004 [1903].
- Woolf, Virginia. *Selected Essays*. New York: Oxford University Press, 2008 [1992].