

PERCANCES DE OCUPACIÓN EN KATHERINE MANSFIELD Y VIOLETA LOPEZ SURIA

La notoriedad de la cuentística de Katherine Mansfield resulta indiscutible; pululan los estudios en torno a su obra, con merecida justicia. No así con la otra escritora que me ocupa, sin duda menos conocida. El nombre de Violeta López Suria, sin embargo, no le es ajeno al lector puertorriqueño. Su incursión en la prosa es rara, si consideramos que en este momento cuenta sólo con dos volúmenes de cuentos publicados. Es la poesía el género que más reconocimiento le ha ganado en su país. Con este estudio, entre otras cosas, espero dar a conocer un lado poco comentado de su obra.

Cuatro décadas separan los dos cuentos que me propongo analizar. "Bliss" es el primero en publicarse, allá para 1918.¹ Desde entonces no cabe duda de que el cuento ha gozado de creciente fama. Su autora neocelandesa ha sido comparada con los más destacados cuentistas del período conocido como "Modernism". Muy diferente ha sido la suerte de Violeta López Suria. Tomemos por muestra el destino de un magnífico cuento suyo. Escrito en 1957, "La barra" se publicará por primera vez en la sección literaria del periódico *El Mundo*, en el mes de julio del año siguiente.² Su acogida inicial en el medio puertorriqueño no fue la más entusiasta, según ha dado cuenta la propia autora en entrevista privada.³ Lo que es más, aún

1. "Bliss" en: *English Review*, Núm. 27 (agosto de 1918), pp. 108-19.

2. "La barra" en: "Puerto Rico Ilustrado", suplemento de *El Mundo*, 5 de julio de 1958, p. 24.

3. En torno a la publicación de "La barra" en el periódico *El Mundo*, comenta la escritora su acogida en el medio puertorriqueño en general: "Bueno, pues por poco me dejan sin trabajo. Porque algunos colegas creían que yo era una inmoral, que era una borrachona. Aquí [en Puerto Rico] era tremendo ... para esa época. Por eso yo tuve el problema, tú sabes que cuando somos escritores, cuando se está escribiendo y lo nombran a uno en un trabajo, ya no, pero para esa época están velando todo lo que esa persona hace. Y ya es un impedimento; yo no me atrevía a publicar más cuentos como 'La barra'. (Ríe.) Porque pensé que me podía perjudicar, que no me iban a dar permanencia". Otros círculos también obviaron la obra narrativa de López Suria. Refiriéndose a René Marqués: "... desde luego él no quería mujeres en su antología [Cuentos puertorriqueños de hoy]. Y, claro, a mí nunca me ponían porque decían que yo era poetisa". Sobre la circunscripción de la mujer al campo de la lírica, Sylvia Molloy ha dejado reflexiones memorables: "A la mujer se le permite ese yo lírico porque se le juzga adecuado para su subjetividad... En resumen, se acepta un yo femenino pero se lo limita; será (solamente) un yo *efusivo*, y convencionalmente efusivo. Sólo así se reconoce la individualidad femenina a la vez que —valga la paradoja— se le desdeña levemente por exceso de subjetividad. El planteo circular sería el siguiente: 'las mujeres, por excesivamente subjetivas, sólo pueden ser poetisas pero la poesía de las poetisas es excesivamente subjetiva'" (1985, p. 282). De otro lado, no se limitó la marginación de la obra narrativa de López Suria a los círculos laborales o artísticos; la escritora opina que ello involucró por igual al sector académico: "La Dra. [Concha] Meléndez fue a hacer una antología y ese cuento salió en el periódico publicado para... el 58; yo lo había escrito poco antes, en el 57. Y la Dra. Meléndez no le hizo caso. Y yo pensé: 'Ay, pero no me están haciendo justicia'. Porque me querían como

en los estudios recientes sobre López Suria en los cuales se ha intentado revalorar su obra, las referencias a dicho cuento son parcas, si las hay.⁴ Después de esa primera aparición, tibia por demás, no será hasta 1969 cuando “La barra” vea luz nuevamente en una colección de cuentos llamada *Obsesión de Heliotropo* que reunía todo lo escrito por López Suria desde 1955 hasta aquel entonces.⁵ Advirtamos lo obvio: el momento histórico no era el más propicio para su reimpresión. De hecho, no sorprende que al día de hoy no se le haya dedicado a este cuento un sólo análisis riguroso. Baste aquí un rápido cotejo de fechas para explicar tan injusto anonimato.

1969 comprende una época de transición en el relato puertorriqueño. Apenas dos años antes se publica *En cuerpo de camisa* de Luis Rafael Sánchez, tomo de cuentos que Efraín Barradas califica de pionero por la notable impronta que deja en el relato puertorriqueño ulterior (XVII). Así, con Sánchez comenzará todo un “nuevo arte de hacer cuentos” cuyas características principales, en la opinión de Barradas, se reducen a cinco: la fusión del lenguaje de los personajes y la voz del narrador; la presencia femenina y conciencia feminista; la ambientación falsamente histórica de la trama; la crítica de la burguesía y la exaltación de los sectores bajos y, por último, la defensa y uso de la lengua popular. Referente a lo dicho, es claro que la sensibilidad explorada en “La barra” no es del todo afín a la de esta promoción de escritores, mejor conocida como la Generación del Setenta. Para empezar, hay en López Suria la elaboración de un humor de matiz que se contrapone al humor de brocha gorda de los escritores postreros.⁶ Este rasgo en su escritura no pasó

aniñar. Yo tenía que ser siempre la muchachita que ella conoció en las clases”. Es significativo que López Suria aluda al proceso de *aniñamiento* al que fue sometida, ya que ésta era práctica común de la crítica latinoamericana para con las escritoras del patio. Un caso parecido se ve con la poeta Delmira Agustini, como ha estudiado igualmente Sylvia Molloy: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, La sartén por el mango, (editoras) Patricia Elena González y Eliana Ortega, (Río Piedras: Huracán, 1985) pp. 57-69. (Toda cita de López Suria forma parte de una entrevista inédita.)

4. Entre los estudios recientes sobre López Suria va a la cabeza el de María Arrillaga: “Escritura de mujer: un modelo crítico feminista y su aplicación a tres autoras puertorriqueñas” (Edelmira González Maldonado, Violeta López Suria y Anagilda Garrastegui), Tesis PhD, Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, mayo de 1987, 842 pp. La tesis de Arrillaga es un estudio acabado sobre varios de los cuentos de López Suria que aparecen en *Obsesión*. La estudiosa parece estar más interesada en el relato de corte fantástico de la escritora y, quizás, a ello se deba que no trabaje “La barra”. Para una visión panorámica de la obra de López Suria, acompañada de un breve comentario sobre “La barra”, vea las páginas que le dedica Ramón Luis Acevedo (22-24 y 83-84). El libro de Acevedo es lectura obligada para cualquier investigación concerniente a las letras femeninas puertorriqueñas. Entre otras cosas, le da justo valor a la cuentística de López Suria al situarla como pionera de una escritura femenina en su país.
5. La recepción de *Obsesión de Heliotropo* para la época tampoco se distingue por la prolijidad de comentarios. Entre los pocos que hubo, cabe destacar: Juan Martínez Capó, “Violeta López Suria. *Obsesión de Heliotropo*”, *El Mundo*, 16 de abril de 1970, p. 23; Francisco Matos Paoli, “Violeta López Suria. *Obsesión de Heliotropo*”, *El Mundo*, 11 de abril de 1970, p. 23.
6. José Luis Vega llega a una conclusión parecida a la de este trabajo a propósito del humor característico de la Generación del Setenta: “Algunos cuentistas actuales, escriben desde la perspectiva de realismo grotesco, deformante, caricaturesco que procede de una visión cómica y genésicamente popular de la realidad. Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, en muchos textos suyos, Juan Antonio Ramos y en algunos, Rosario Ferré

desapercibido por la agudeza crítica de Margot Arce de Vázquez, quien reconoce en los inicios de la prosa literaria de López Suria el acierto de un “humorismo complejo”.⁷ Más que la ritualización de lo cómico, tan vigente en la corriente carnavalesca de la generación setentista, que como bien observa Barradas “se le pide [al lector], directa o indirectamente, que participe en la reelaboración del texto mismo a través de la lectura” (XXVI), López Suria entronca con la gran tradición de humoristas ingleses. Insiste su cuento en el chiste privado, el guiño sutil con el narratario, la frase lapidaria y mordaz que se emite de pasada. Esta ausencia de exhibicionismo u ostentación del humor, no es exclusiva de López Suria en la escritura puertorriqueña; similares esfuerzos son notables en la mayoría de los escritores del diecinueve —de calco discretamente peninsular— y otros de obra más reciente de la talla de Marigloria Palma y Amelia Agostini de Del Río.⁸

La curiosidad que profesa la autora en la indagación del mundo del sector medio también salta a la vista; si se compara, por ejemplo, con la actitud revanchista de la Generación del Setenta, propensa a hacer de aspiraciones burguesas perfiles caricaturescos. Vale la pena mencionar los casos de un personaje como Benny en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez⁹ o Yunito en *Mi mamá me ama* de Emilio Díaz Valcárcel como paradigmas. En el desarrollo narrativo de dichos personajes se hace ostensible la pasión maniquea que anima estos textos, para los cuales Benny y Yunito son actantes de una ideología abominable y ridícula, sin más. Si bien justificada en gran medida, parte de esta actitud se debe a la incapacidad de nuestros escritores puertorriqueños de afrontar el tema del consumismo en toda su complejidad. Dada la visión simplista que se tiene de este

y Manuel Ramos Otero, se sirven de una perspectiva grotesca que está más próxima de ciertas manifestaciones literarias del realismo medieval y renacentista que del realismo social o del naturalismo del siglo pasado ... Se trata de una literatura carnavalizada, para decirlo en los términos de Mikhail Bakhtine” (25-26).

7. Le agradezco a Ramón Luis Acevedo el haberme facilitado la fuente bibliográfica de la que tomé la cita de Margot Arce de Vázquez.
8. Observa Ramón Luis Acevedo que al cuento de Amelia Agostini de Del Río lo puntea una cierta “picardía” en su intento de recrear “personajes, situaciones y anécdotas que evocan la vida pueblerina de principios de siglo” (19). En el caso de Marigloria Palma, llama la atención su “fino sentido del humor, así como las situaciones y personajes siempre algo insólitos que presenta” (20).
9. Varios críticos han aludido al tratamiento “caricaturesco” de la burguesía en *La guaracha*, aunque utilizando apelativos diferentes. Así Barradas “tono ensayístico y moralista”; así Gelpí: “vestigio más claro de *Insularismo*”, que en su libro equivale a una “voz magisterial”; así Luce López Baralt, quien ha hecho la exposición más elocuente de este aspecto y que vale la pena citar aquí: “La sátira social, de otra parte, no se hace esperar [en *La guaracha del Macho Camacho*] y prácticamente reduce a los personajes —en especial a los de la clase alta— a meras caricaturas. Este es uno de los defectos —estéticos, no éticos— de la novela, y contribuye a superficializarla innecesariamente. El tratamiento de la alta burguesía resulta a veces casi libresco, poco matizado: a menudo parece que estamos más ante una burguesía latinoamericana europeizante —la de *Un mundo para Julius*— que ante nuestra trágica, compleja y peculiar burguesía puertorriqueña”. Para más detalle sobre este tema, consúltese: Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, (Río Piedras: Editorial Cultural, 1981) pp. 100; Juan G. Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993) p. 43; Luce López Baralt, ‘La guaracha del Macho Camacho’, *Sin Nombre*, Vol. VIII, Núm. 1 (abril-junio 1977), pp. 62-68.

fenómeno, se tiende a rotular los sectores y medios del país como los portadores a ultranza del materialismo, sin considerar excepciones a esta regla o abordar la cuestión más allá del trillado argumento de ideología deshumanizante. Es de lamentar, a su vez, que esta visión abarque —y, en algunos casos, se remita— a los estudiosos. Así, la nueva historiografía puertorriqueña, responsable de tantas investigaciones de gran valía, ha mostrado un marcado desinterés por los temas concernientes a los sectores medios de Puerto Rico. En efecto, los estudios especializados sobre este tema se pueden contar —literalmente— con los dedos de una mano.¹⁰ La labor literaria en Puerto Rico ha sido, a fin de cuentas, fiel reflejo de los aciertos y limitaciones de su quehacer historiográfico. A fin de entender, en definitiva, la actual complejidad de Puerto Rico, no sólo hacen falta estudios a fondo sobre otros sectores hasta ahora escamoteados, sino que también se necesita empezar a ver el consumismo como fenómeno del cual son partícipes todos los sectores sociales, con obvias diferencias de metas y sus concomitantes medios de consecución. Tiene razón Fernando Picó cuando señala: “Para entender la situación de la literatura en Puerto Rico, yo empezaría por preguntarle a los sociólogos sobre qué es esto de vivir en Puerto Rico en los 1990. Y no los dejaría escapar tan fácilmente con la mentalidad colonial de los nacionalistas o la enajenación de los marxistas o la fragmentación de los postmodernistas. La gente vive intensamente lo suyo, pero los académicos no han desarrollado una nueva manera de hablar sobre la vida contemporánea en Puerto Rico” (113). Parte de la inteligencia crítica de Picó se debe a que no se limita a los académicos; antes bien, reconoce que el mundo literario puertorriqueño acarrea similares dificultades y adelanta una atrevida hipótesis sobre por qué los escritores no tratan el problema del consumismo desde nuevas posturas: “... quizás pasa ... que no queremos identificarnos con esas aspiraciones o esas ansiedades. No podemos creer que hay pasión humana tras el deseo de amueblar una sala estilo rococó o tener siete tipos distintos de seguros contra desastres” (113).

Sería erróneo sostener, en cambio, que este tipo de visión de la clase media es exclusivo de la literatura puertorriqueña. Al hablar de la cuentística de Silvina Ocampo, advierte Sylvia Molloy cuáles han sido las dos tendencias prevalecientes

10. Sobre este tema ver el ensayo de Mariano Muñoz Hernández, “Hacia un análisis de la clase media en Puerto Rico,” en: Rafael L. Ramírez, Barry B. Levine, Carlos Buitrago Ortiz, (editores) *Problemas de desigualdad social en Puerto Rico* (Río Piedras: Librería Internacional, 1972) pp. 135-161. Angel Quintero Rivera estudia tangencialmente la función social de la clase media en los 40 en su artículo “Base clasista del proyecto desarrollista del 40,” en: Eduardo Rivera Medina y Rafael L. Ramírez, (editores) *Del cañaveral a la fábrica. Cambio social en Puerto Rico* (Río Piedras: Editores Huracán, 1985) pp. 139-145. Para una comprensión general del origen y desarrollo de la clase media actual de Puerto Rico, consúltese el libro de Francisco A. Scarano, *Puerto Rico, cinco siglos de historia*, (Santafé de Bogotá: McGraw-Hill, 1993) pp. 765-769. Agradezco a varios estudiosos el tiempo dedicado en la discusión de este tema y las valiosas referencias bibliográficas, Entre ellos: Sylvia Alvarez Curbelo, Manuel A. Domenech Ball, Mariano Negrón Portillo, Angel Quintero Rivera y Nemesio Vargas Acevedo. Asumo completa responsabilidad por las ideas en el trabajo aquí expuestas y por cualquier error de apreciación en un campo que no es mi especialidad.

en la representación literaria de dicha clase social: sea como “punto de partida sentimental” a lo Virginia Woolf o “punto de partida crítico” a lo Flaubert (247-248). En el caso de Puerto Rico, no es aventurada la tesis de que sus escritores acusan una obstinada preferencia por la actitud cara a Flaubert, sin trabajar otras posibilidades. Bien pueden ser excepciones a esta regla el relato de Magali García Ramis y Edgardo Sanabria Santaliz, por la combinación de “crítica y ternura” de la que hacen gala sus escritos hacia al sector medio puertorriqueño. Tentativamente argüiría que, aunque innovadores, los esfuerzos interpretativos de García Ramis y Sanabria Santaliz siguen a la postre el camino ya trazado por Sánchez y demás. Por lo que toca al contenido, comparte García Ramis con los Setentistas el interés por “lo nacional”, es decir, por un acervo de valores a rescatar que caracterizan lo puertorriqueño. En un despliegue de bravura crítica y autocrítica, la escritora Ana Lydia Vega alude irónicamente a la casi maníaca necesidad de la literatura puertorriqueña de tratar a la altura de hoy temas sobre nuestros “amenazados Valores Nacionales”: “el catálogo nacional ... sigue enriqueciéndose con modernucos símbolos totalizantes de la vieja y siempre nueva realidad colonial. Pienso, por ejemplo, en el arquetípico tapón de *La guaracha del Macho Camacho*, en los alegóricos entierros de Rodríguez Juliá, en la metafórica casa familiar de Magali García y de toda la narrativa del setenta” (21). Del mismo modo, ya en cuanto a forma concierne, se observa en la obra de García Ramis una tendencia a situar al narrador en un espacio “afuera”—ilustrado y cómodo—desde donde se endilga una crítica. Abundan en su novela *Felices días, Tío Sergio* reflexiones que pretenden catalogar la conducta estándar de la clase media, verbigracia: su inherente maniqueísmo, mediante el cual se relega al plano del Bien a la religión Católica y al gobierno de los Estados Unidos y al plano del Mal a los comunistas y nacionalistas puertorriqueños (28-29). No se trata aquí de discutir la legitimidad de la crítica de García Ramis a nivel extraliterario; contrariamente, se persigue subrayar la construcción textual de la clase media en su obra y cómo es esta construcción tópica en la literatura puertorriqueña.

A tono con los Setentistas, García Ramis se acerca al sector medio como sujeto aislado y unívoco. El título de un cuento titular suyo explicita la intención de su obra en general: “La familia de todos nosotros”. Ya sabemos, merced a los estudios de la nueva historiografía, la visión nostálgica y patriarcal que avala el término “familia” en las letras puertorriqueñas.¹¹ A grandes rasgos, es un vocablo que propone una interpretación falsamente sentimental de la historia, donde el concepto de nación se entiende como un conglomerado feliz y orgánico de individuos. Como es fama, intrínseco al buen funcionamiento de esta visión yace una estructura

11. Ha corrido mucha tinta sobre la evolución del término “familia” en las letras puertorriqueñas y su implicación populista. Son indispensables las siguientes lecturas: Arcadio Díaz Quiñones, “Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta,” *Sin Nombre*, Vol. 14, Núm. 3 (1984), pp. 16-35; Mariano Negrón Portillo, *El autonomismo puertorriqueño. Su transformación ideológica (1895-1914)*, (Río

jerárquica en la que individuos “superiores” y “activos” orientan a un pueblo o masa de signo contrario. Cuando García Ramis emplea este término lo hace no sólo para hablar de una familia en concreto —la familia de Lydia en el cuento— sino también para comentar sobre la representación y desarrollo de estos valores patriarcales —su discurso— en el sector medio puertorriqueño. La técnica de la voz infantil o juvenil narrativa —tanto en el relato en cuestión como en otros en la vena de “Todos los domingos” y “Una semana de siete días” —distancian al narrador lo suficiente para que se logre el objetivo examen de un mundo adulto, patriarcal y —valga la nota— clasemediero. En García Ramis el sector medio es vistoso y convencional. Tiene pocas contradicciones; se discierne a leguas. Después de todo: es nuestra familia.

El cuento de Sanabria Santaliz tampoco configura mayor excepción. Sobre todo, se hace notar en su relato una inclinación a sentimentalizar el mundo del sector medio.¹² Una técnica frecuente en su obra es la enumeración: centenares de objetos son nombrados, como desfile de cosas inútiles, amorosas por lo *kitsch*, con la tierna evocación de un San Francisco moderno y sus florecillas. Ciertamente, hay antecedentes más cercanos: Proust,¹³ Carpentier, —si bien el cubano es más “frío”. Falta, pues, en la literatura puertorriqueña un tratamiento de la clase media, según aplica Molloy para con los cuentos de Silvina Ocampo, como “puro lugar literario” —es decir, literatura cuyo fin último no sea señalar o denunciar este mundo sino que parta de

Piedras: Ediciones Huracán, 1981); María Elena Rodríguez Castro, “Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta,” *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico*, Vol. III (1987-1988), pp. 45-65; Angel Quintero Rivera, *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1976).

12. Juan Gelpí ve en el cuento de Sanabria Santaliz un carácter subversivo que me es ajeno. Es cierto que hay una tendencia en su relato a teñir el mundo adulto de proporciones grotescas. Pero no es menos evidente que el mayor número de veces es en detrimento de los personajes homosexuales, representados en la ya fatigada luz de seres “desesperados” (léase: sin capacidad de controlar sus impulsos sexuales) o “perversos” (léase: pederastas). Así, René en “La tercera noche”, que aborda sexualmente a Aureo mientras él duerme o, lo que es igual, mientras yace ‘indefenso’ a las fauces homosexuales; así, el sacerdote en “Antes del último día” y el tatuajista en “1898”, los cuales se aprovechan de su profesión para seducir a menores de edad; así, el esposo bisexual en “Delfia cada tarde”, quien de alguna forma u otra victimiza a la pobre Delfia, abandonándola. A diferencia de Gelpí, creo que el cuento de Sanabria Santaliz se inclina a desarrollar en lujo de detalles una transgresión que, a fin de cuentas, culmina en el restablecimiento de los valores más conservadores del mundo burgués. Mención aparte merece “De papel”, por ser un relato esencialmente antiautoritario. “La tercera noche”, sin embargo, es tal vez el cuento más representativo de mi argumento, a medida en que reconstruye en cierta forma el mito del hijo pródigo —y ya se sabe cuán aficionado es Sanabria Santaliz a las parábolas bíblicas. Con la partida del hogar, se puede concluir que Aureo desciende al ‘oscuro’ recinto de los adultos —que en el cuento no es otra cosa que el mundo de los homosexuales y las prostitutas. Después de tres días, y habiendo sido víctima de un involuntario *ménage à trois*, Aureo decide retornar al mundo de la coherencia hogareña, no sin antes anunciar la llegada saludando a su padre por teléfono con un: “Sí, papá, soy yo”. Esta frase final, a mi ver, sirve para impartir el mensaje de que sólo en el hogar uno “se encuentra”. Ahora bien, con la presente crítica no se le pide a Sanabria Santaliz actitudes progresistas; meramente se pretende establecer que sus cuentos siguen una pauta ya frecuentada —si bien no agotada— en la literatura universal: sentimentalizar el mundo burgués.
13. Para la influencia de Marcel Proust en Sanabria Santaliz, no hay más que leer un ensayo del mismo autor puertorriqueño: “Las dos casas habitadas,” en: Asela Rodríguez de Laguna, (editora) *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985) pp. 141-146. De particular interés

su representación para explorar *otras cosas*. Violeta López Suria y Marigloria Palma, entre otras, vienen a llenar este vacío. La primera como precursora; la segunda, tristemente olvidada, como artífice definitivo de esta tendencia.¹⁴

Quede claro las diferencias entre las pautas que asientan de un lado “La barra” y de otro la Generación del Setenta. Con todo, no para aquí el relativo aislamiento de nuestro cuento; no menos lejos queda éste de la promoción del Cuarenta, el grupo al que pertenece cronológicamente. Entre otras cosas, descuella la promoción del Cuarenta por la representación tópica de personajes femeninos. Allí la mujer es toda dualidad, ángel o fiera. Contamos lo mismo con las grandes sufridoras de la Patria —otra versión de la “hembra padecedora”, como atildaba Belaval a sus jíbaras victimizadas— que con los demonios alucinados de René Marqués, en sus respectivas variantes de “mujer frívola”.¹⁵ En el cuento de López Suria, sin embargo, presenciamos muy variado ademán. Primeramente, hay en “La barra” una rara aparición de un narrador-personaje femenino o un relato contado por una protagonista en primera persona del singular.¹⁶ Hasta la fecha, sí había relatos focalizados en un personaje femenino en el cuento puertorriqueño, pero inusual es el caso en que este mismo fuera el narrador.¹⁷ Segundo, el decidido interés en la

resulta la discusión de Sanabria Santaliz sobre la importancia que juega la memoria en su obra literaria y de qué manera la escena del pedazo de magdalena mojado en la novela de Proust le sirve de base a su credo artístico.

14. Es interesante lo que tiene que decir Ramón Luis Acevedo sobre los cuentos de Marigloria Palma: “El espacio preferido [de sus cuentos] es la ciudad de San Juan, pero no la ciudad de [René] Marqués, poblada por seres angustiados por conflictos políticos y existenciales, sino una ciudad portentosa donde lo cotidiano se puebla de extrañeza ... Pese al ambiente puertorriqueño, se percibe cierto aire cosmopolita que se manifiesta plenamente cuando la autora rebasa los límites insulares. También se evidencia en la preferencia por personajes y situaciones de la clase alta” (20-21). Acevedo halla igualmente curiosa la representación de personajes masculinos en su obra: “Para la mayor parte de estas mujeres, y para la voz que narra, el mundo de los hombres es insustancial, distante y levemente absurdo. Los personajes masculinos suelen ser planos, predecibles, sin la complejidad, la sensibilidad y la imaginación de las mujeres” (21).
15. Le estoy agradecido a Ramón Luis Acevedo por haber corroborado mi observación.
16. La misoginia de René Marqués abarca prácticamente todas las facetas de su obra. En lo tocante a la ensayística, Marqués explaya su postura sistemáticamente en “El puertorriqueño dócil”: “... los escritores jóvenes parecen vengarse ferozmente del matriarcado —patrón extraño recién importado a su cultura— presentando a menudo a la mujer bajo la luz más adversa que la pobre pueda, como personaje, soportar. Aparentemente, son ellos —los escritores— los únicos que en la sociedad puertorriqueña han reaccionado con agresividad y rebeldía ante la desaparición del último baluarte cultural desde donde podía aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva: el *machismo*, versión criolla de la fusión y adaptación de dos conceptos seculares, la *honra* española y el *pater familiae* romano” (175). Del mismo modo, hay en sus cuentos no pocos personajes femeninos que alcanzan esa dimensión opresiva. Pienso en las ya célebres antagonistas de “En la popa hay un cuerpo reclinado” y “El niño en el árbol”. Sobre el tema de la representación de personajes femeninos en Marqués se ha escrito bastante; cualquier investigación debe empezar por los dos siguientes estudios: Efraín Barradas, “El machismo existencialista de René Marqués: relecturas y nuevas lecturas,” *Sin Nombre*, Vol. III, Núm. 3, oct.-dic. de 1977, pp. 69-81; Neyssa Palmer, *Las mujeres en los cuentos de René Marqués*, (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988).
17. Entre los antecedentes más cercanos a una narración femenina en primera persona, están los fragmentos del monólogo interior de la protagonista del cuento “Dos vueltas de llave y un arcángel” de René Marqués, que aparecen, sin embargo, interpolados al relato principal escrito en tercera persona.

caracterización de una mujer allende las tipificaciones de víctima u opresora lo separa de plano del relato anterior. De ahí que el desenlace de “La barra”, como veremos próximamente, pueda leerse como una velada crítica a las representaciones femeninas de la literatura puertorriqueña del momento, exponiendo la imposibilidad para una mujer del sector medio de lograr una vida más “integrada”, sin penas que padecer u hombres que aniquilar. Ya en plan de concluir, el último rasgo a mencionar en la prosa de López Suria es el desinterés por el cultivo del lenguaje castizo.¹⁸ En cuanto a este punto sobra decir cuánta divergencia hay entre nuestra autora y su generación, tan dada a utilizar giros arcaicos de la lengua. Acierta Ana Lydia Vega cuando dice que esta nota distintiva de la “Promoción del Cuarenta es sintomática, en tanto que oculta un complejo de inferioridad, un prurito de probarse frente al mundo hispanohablante como orfebres dignos de la lengua.¹⁹ Frente al anquilosamiento de la palabra, López Suria sale al paso con una lengua menos libresca en su escritura. Lo que es más, hay en la narración de “La barra” una sostenida aplicación de barbarismos ingleses sin bastardillas impensable en escritores en la línea de Marqués. Uno de los pocos antecedentes en la historia del cuento puertorriqueño es la obra de Emilio S. Belaval. Esto haría de Violeta López Suria el más inmediato precursor que tiene la generación venidera en el empleo de la misma técnica que habrá de llevar hasta sus últimas consecuencias el fallecido escritor Severo Sarduy.

En definitiva, el olvido en que se encuentra el relato “La barra” de López Suria tiene que ver, ante todo, con su difícil ubicación generacional. Superando las limitaciones de ambas preceptivas literarias —la del Cuarenta y la del Setenta—, se encuentra en un limbo que pide a gritos asentamiento, la prolongación en una generación de escritores puertorriqueños todavía inexistente, futuros continuadores de su alarmante novedad.

18. Lo mismo que explica Juan Gelpí sobre la escritura de René Marqués, describe con algunas salvedades a la promoción del Cuarenta: “Marqués está obsesionado por fundar un discurso puro, un discurso que niegue y desdeñe todo tipo de contaminación lingüística o barbarismo. Se puede afirmar, al menos sobre su libro de cuentos *En una ciudad llamada San Juan*, que la lengua del narrador se caracteriza por un purismo extremo, va más allá de la mera propiedad. Se trata de una lengua ajena al sociolecto puertorriqueño. En sus cuentos abundan expresiones que se podrían atribuir a una abstracción lingüística que, a falta de una expresión más precisa, se puede denominar la “norma lingüística” (177-178). Más adelante, agrega Gelpí un comentario que es útil a razón de entender, por contraste, la singularidad de López Suria: “... en los textos de René Marqués la palabra inglesa, a pesar de que es rara, si aparece, aparece realzada por la bastardilla. Figura como espacio ajeno y llamativo. Es un espacio que se destaca para que no pueda contaminar o ensuciar el resto del texto” (178).

19. Ana Lydia Vega discute suscintamente una de las mayores diferencias entre su generación y la del Cuarenta: “La batalla de la lengua, que dignamente ocupó a nuestros predecesores, está, a mi parecer, ganada. No le tenemos que probar a nadie nuestro derecho al español. Podemos jugar, subvertir, demitificar, mezclar inglés y español, francés y creole, argot culto y argot popular, buenas y malas palabras, multiplicando la saludable indiferencia que se prohibían a sí mismos la gran mayoría de los escritores de las generaciones pasadas” (p. 21).

II.

El análisis a continuación parte del curioso diálogo que surge al comparar el cuento de Mansfield y el de López Suria. En ambos relatos contamos con protagonistas femeninas que tratan —cada cual a su manera— de llevar vidas más realizadas personalmente. El proceso, como sabemos, dista en mucho de ser asequible. En todo caso estos personajes se encuentran hartos constreñidos en sus opciones de identidad. La sociedad en que viven les ofrece no más que posibilidades tipificadas, cuando no binarias, de ser: verbigracia, la mujer idealizada o demoníaca que tan frecuentemente se ha hecho ver en el arte.²⁰ En sus respectivos cuentos, cada autora desarrolla alertamente la fatalidad que arrastra la imposición de estas tipificaciones o dicotomía en el proceso de autodefinition femenina.²¹

En vista de las particularidades que enfrentan, no sorprende que en estos mismos relatos se establezca una simetría entre personalidad e integración. Esto es, que para “ser persona” —como diría en nota muy diferente Baltasar Gracián— hay que integrar o *reunir* esos polos que la sociedad ha hecho de la mujer. Es la busca de los medios —y no su biensonante objetivo— lo que constituye el verdadero dilema: ¿cómo integrarse? En los cuentos aquí tratados se trasluce una preocupación territorial que, acaso, sirva de respuesta a esta pregunta. Para cada protagonista la solución al problema de la autenticidad se encuentra en la ardua tarea de ocupar espacios. Su interés, sin embargo, está muy lejos de responder a las exigencias de la sensibilidad masculina, ávida coleccionadora de trofeos. Contrariamente, éste radica menos en lo que la conquista de ese espacio representa en sí que en lo que tal espacio aporta a un desarrollo personal. En suma, la ocupación de un lugar no sirve para ratificar una identidad —como en el caso del hombre, quien está socialmente constituido para reclamar espacios— sino para construirla. Esta cuestión se aclara una vez tomamos en cuenta el influyente ensayo de Virginia Woolf, amiga y escritora contemporánea de Mansfield. Con *A Room of One's Own* Woolf apunta a lo que viene a ser el problema mayor que aqueja a la mujer —y, en especial, a la escritora— del siglo veinte en una sociedad patriarcal: su desplazamiento, su falta de cuarto

20. La caracterización binaria que ha acaecido a tantos personajes femeninos de la literatura occidental, es otro tema al que han aportado un sinnúmero de estudiosos. Un trabajo fundamental es: Susan M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, (New Haven: Yale University Press, 1979). En la misma línea teórica, aunque más centrado en la literatura de América Latina, están: Sara Castro Klarén, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina,” en: Patricia Elena González y Eliana Ortega (1985); Jean Franco, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, (New York: Columbia University Press, 1989); Sharon Magnarelli, *The Lost Rib*, (Bucknell University Press, 1985).

21. Es un lugar común hablar de “Bliss” como relato de iniciación; lo mismo se puede decir de “La barra”. Grosso modo, las protagonistas de estos cuentos arremeten en contra de ciertos estereotipos para “iniciarse” en sociedad, de forma no muy diferente, en principio, a la de los personajes masculinos del Bildungsroman. Sin embargo, los finales de estos relatos femeninos —menos exitosos, por cierto— desmienten parangón alguno con las novelas de aprendizaje tradicionales. En todo caso, la “iniciación” es negativa —no agrega, resta— y no abocará sino a la aceptación de un interdicto, su libertad condicionada.

propio. Coincidiendo con el alegato de Woolf, ambas heroínas se encaran con estatutos opresivos de forma estratégica, mas por lo visto no les basta con la mera consecución del cuarto propio; antes bien, dicho espacio debe responder simultáneamente a la interrogante de “dónde habitar” y de “qué hacer”. Asunto tan complejo encuentra piedra de toque en un solo vocablo. Con el término “ocupación”, efectivamente, alcanzamos la flexibilidad etimológica que interesa en este estudio. Las acepciones a utilizarse son las que siguen: es tanto el acto de llenar —ocupar— un espacio como al acto de desempeñar una función —estar ocupado—. De este modo, el concepto de “ocupación” es lo suficientemente elástico como para tocar el tema de la identidad sin soslayar la discusión posmoderna, que requiere de suya un reconocimiento de las múltiples “voces” o posibilidades ontológicas de un sujeto. Propongo mostrar en qué consiste la estrategia de cada protagonista para llevar una vida más auténtica e integrada y la razón por la cual dicha empresa fracasa.

Examinar el mundo de “Bliss” es reconocer a la larga una serie de obstáculos. Pienso, antes que todo, en el simple hecho de que su narración es engañosa. El ojo implacable de la autora para el detalle trivial y el habla desenfadada y tópica de la clase media hace pensar en “digresiones” del asunto principal cuando en realidad es todo lo contrario. La magia perdurable de los cuentos de Mansfield es, precisamente, auditiva; cada desenlace deja una extraña resonancia²². Dar una sinopsis de una trama de Mansfield, pues, conlleva más que un recuento a grandes trechos una urdimbre atenta a no dejar cabo suelto entre la observación menuda y el argumento principal. Se perseguirá este propósito a continuación.

El punto de partida del relato es el siguiente: una mujer del sector medio inglés se encuentra acometida una mañana por un sentimiento de plenitud, de inabarcable felicidad. No quiere explicarse este sentimiento; simple y sencillamente ansía vivirlo. El problema es que el sentimiento pide expresión, hazaña difícil de lograr cuando se vive en sociedad: “Oh, is there no other way that one can express it [the feeling of bliss] without being drunk and disorderly? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?” (69). Ser libre —o ser “moderno”— para Bertha es estar desembarazado de trabas sociales. Recuérdese que lo contrario, en este caso, es asumir el papel que se esperaba de una mujer criada en el seno de los valores victorianos: fijeza de ocupación, pasividad. Por tanto, para ser moderno hay que ser “movedizo”; hay que conquistar precisamente ese no-espacio que supone la movilidad absoluta. Moverse equivale a disfrutar; no moverse, a padecer. Solamente aquél capaz de no identificarse con nada permanentemente puede llegar a realizarse a sí mismo como tal. Bertha, en efecto, se piensa en semejante situación privilegiada, lejos de las exigencias niveladoras de la sociedad. Es de esperarse, pues, que a la declaración de su libertad

22. Para un iluminador análisis del sentido auditivo en Mansfield, ver: Andrée Marie Harmat, “The ‘Sound-Sense’ of Katherine Mansfield’s Stories”, en: J. Bardolph, (editor) *Short Fiction in the New Literatures in English*, (Nice: Fac. de Lettres & Sciences Humaines, 1989).

le suceda en la historia un rápido desplazamiento de espacios. Después de todo: hay que probar cuán libre se es. Así, disponemos de una Bertha que asume múltiples ocupaciones, ninguna por mucho tiempo: la vemos comer, a plena carcajada, frente a un variado plato de frutas que le trae la empleada doméstica; la vemos alimentar a su hija, cría cuyo cuidado rara vez comparte una niñera celosa y chapada a la antigua²³; la vemos charlar con su marido por teléfono, desarreglar espontáneamente la posición de los cojines en el sofá, hablar sola. Parte de su excitación se atribuye a la fiesta que tendrá lugar en su casa ese mismo día, en la que diferentes amigos de un grupo seudointelectual vendrán de visita, incluyendo a una mujer, Pearl Fulton, a quien ella busca impresionar y por la cual es probable que sienta algo más que mera amistad.²⁴ Antes de llegar sus invitados Bertha recibe una llamada telefónica de su marido, Harry, quien le asegura que llegará lo antes posible a la fiesta, aunque tarde. Todavía ebria de felicidad, Bertha cuelga el teléfono y decide asomarse a su jardín a través de la ventana de la sala. Desde allí, observa el árbol de peras florecido que ocupa el jardín en lontananza. Le complace ver la tranquilidad que rezuma la vista: la tímida proporción que forma el jardín junto a la plenitud floral de ese árbol ausente de capullos. Se le ocurre pensar que el árbol es un símbolo de su vida. No obstante, la epifanía visual es breve: la remata la irrupción en el jardín de un gato gris, animal que provoca temor en la protagonista (“What creepy things cats are!”) y la lleva a retirarse de la ventana.

Paulatinamente, llega la visita y se da la conversación ligera de rigor entre amigos. Harry, al rato, hace entrada en nota casual y simpática. Pearl es la última en arribar, y se mantiene, como siempre, un poco apartada del grupo, tímida sin ser arrogante. El aura de misterio que la envuelve —su cabeza suavemente ladeada, su mirada esquiva, su boca a medio sonreír— la hace atractiva a los ojos de Bertha. El sólo acto de tomar a Pearl del brazo atiza el estado de felicidad de la protagonista, sorprendida ante el hallazgo: “What was there in the touch of that cool arm that could fan -fan-start blazing-blazing-the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?” (77). Acto seguido, la anfitriona conduce de la mano a Pearl para arrellanarse frente al fuego de la chimenea. A lo lejos se escucha el grupo, divertido en su frivolidad. Bertha recalca mentalmente el estado físico de su invitada: “She was always cold”. De pronto, Pearl le pregunta si tiene un jardín. Bertha, entusiasmada, interpreta esto como un “señal” de que busca intimidad con ella. El

23. Esta escena con la niñera es ominosa. En ella se anuncia todo lo que ha de tener lugar en el desenlace. Nótese que la niñera no quiere que Bertha distraiga a la niña con sus mimos dado que tiene que darle de comer. Por eso trata de mantener a la madre al margen de la escena. Indignada, Bertha responde mentalmente: “Why have a baby if it was to be kept —not in a case, like a rare, rare fiddle— but in another woman’s arms?” (71). Un sentido de alienación similar experimentará ella hacia el final, un sentido de no-pertenencia.

24. Sobre el lesbianismo en “Bliss” no hay tantos estudios como acaso el cuento exige. No obstante, poco hay que añadir a los siguientes artículos: Walter E. Anderson, “The Hidden Love Triangle in Mansfield’s ‘Bliss’”, *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* Vol. XXVIII, Núm. 4 (Winter 1982), pp. 397-401; Helen Nebeker (1972).

punto álgido en el estado de ánimo de la anfitriona es cuando ambas se encuentran asomadas a la ventana mirando el árbol, todo él bañado en la luz plateada de la luna.

Ya frente al árbol, Bertha piensa en lo desdeñoso que se muestra su marido con Pearl. Toma nota mental de confrontar a Harry sobre ello, como un conato de congraciarlos al uno con el otro. Siente, a renglón seguido, deseo sexual hacia su marido por primera vez. Recapitula sobre las veces que solía sentirse mal por ser tan “fría” —léase: frigidez sexual— y cómo se solucionó todo merced a la relación tan abierta y “moderna” que tienen ambos, en la cual todo se habla. Reconoce cualidades personales en Harry; particularmente lo comprensivo que se ha mostrado con ella. A medida que se van marchando los amigos, anticipa ese momento de intimidad con el esposo, momento en que espera vindicar su relación con Pearl frente a él. Justo cuando anda en dirección a la puerta de entrada —acompañada de su amigo Eddy Warren, quien va hablándole de un poema— Bertha se da cuenta de un murmullo. La mayor parte de la gente está concentrada aún en la sala, así que el ruido le causa extrañeza. Una rápida mirada descubre que el emisor del murmullo es Harry, el cual le dirige palabras comprometedoras a Pearl —“I adore you”— y queda claro que son amantes. La última escena se produce cuando el resto de los invitados, todos muy cordiales, se aglomeran en la puerta mientras Bertha se dirige desesperada a la ventana e interroga al árbol: “Oh, what is going to happen now?” (83). Le sigue un comentario del narrador omnisciente, que propone ser una suerte de contesta: “But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still” (83). El cuento acaba en esa nota suspensiva.

Una de las cosas que primero llama la atención al crítico de “Bliss” es la gran cantidad de trabajos que ha suscitado su lectura. Casi todos, no empuce, se distinguen por apenas mencionar la hábil composición del relato, que es a la postre lo que realza sus méritos y dota sus símbolos de una complejidad inusitada. A continuación se discurrirá sobre cómo los dos temas capitales del cuento —la libertad y la convención— coexisten en un actor de no menos importante que Bertha: el árbol. Con ello se persigue probar que la misma tensión bipolar que registra el árbol se refracta a través de toda la obra, muy en particular en el personaje de Bertha. En definitiva, el presente estudio no reforzará sino una visión de este cuento como mascarada barroca —recuérdese el amor de Mansfield por Shakespeare—, en la cual los símbolos de la convención y la libertad que hay al principio son trasmutados, con sonrisa de duende, hacia el final.

Si Bertha se identifica con el árbol, cabe preguntarse con la crítica Helen Nebeker su significación en la historia²⁵. Importa que el cuento empiece contraponiendo

25. Conforme a la tesis del presente trabajo, Nebeker ve el árbol como símbolo de la vida de Bertha. Agrega la estudiosa que el árbol de peras, de naturaleza propiamente bisexual, sólo puede tomarse como emblema de la sexualidad lesbiana que la protagonista reprime. No difiero de esta lectura, aunque me inclino más por ver el árbol como símbolo de dos temas que existen simultáneamente: libertad y convención. Esto justificaría, en parte, ese supuesto carácter “dual” del árbol que Nebeker atribuye a lo sexual.

dos mundos: el de la libertad y el de la convención. No son de fácil ubicación los símbolos de esta dicotomía. Se puede decir, incluso, que cambian a lo largo de la historia. Al principio el mundo “convencional” es abstracto: lo caracteriza su falta de cuerpo o espacio propio. Lo más cerca que llegamos a identificarlo es en el estribillo de Bertha Young: “How idiotic civilization is!” Se establece, pues, una ecuación entre la “civilización” y la conformidad social, ecuación que aparentemente no describe la realidad de su hogar sino la realidad de “afuera”; después de todo: el mundo es el anticuado y *no* Bertha. Curiosamente, afuera también está el árbol, si bien él es metáfora de la vida de la protagonista y se encuentra, como tal, “liberado”. ¿Qué cualidades de libertad le atribuye Bertha al árbol? Antes que todo, la facultad de expresión; el poder mostrarle al mundo —sin sombra de pudor o de culpa— su florecimiento, la culminación de un estado. Dicho sea en otras palabras: el poder hablar, comunicarse, llegar a otros. La segunda cualidad de libertad que le atribuye Bertha tiene que ver con su independencia, el hecho de que no parece necesitar de nadie; recuérdese que el árbol habita las afueras de su casa, yace expuesto a la intemperie. Hay un cierto *thrill* anejo a esto y Bertha se siente parte de la aventura. La última cualidad —y que, por cierto, conmueve a la protagonista— es la quietud, su capacidad de permanecer congelado en una misma expresión, su aspiración a lo eterno, la paz que tiene consigo mismo. Si bien son certeras sus observaciones, Bertha ignora el problema básico de sus premisas; éste reside en que Bertha, ya por ingenuidad —no olvidemos que se apellida Young— o displiscencia, no repara en lo que viene a ser, desafortunadamente, el golpe maestro del relato de Mansfield: la reversibilidad de todo juicio o atributo valorativo. Parte de la grandeza de “Bliss” es, justamente, el modo en que un incidente común y hasta vulgar le da un viraje de ciento ochenta grados a todos los semas del cuento. Si Mansfield se contentara con trastocar nuestra visión *literal* de los eventos después del descubrimiento de la traición, a saber: que Harry y Pearl llegan tarde a la fiesta porque estaban juntos; que Harry le habla desfavorablemente de Pearl a su esposa para que ella no sospeche nada, el desenlace de “Bliss” no causaría mayor impacto. En suma, el secreto del cuento reside en que al hecho del descubrimiento de la traición le siguen de coda todas las unidades de significado *figurativo*. Así, Pearl Fulton, antes distante por tímida e incomprensida, lo es ahora por secretiva y alevosa. (“She was always cold”.) Los amigos, antes deliciosos por frívolos, ahora parecen más bien insensibles, como evidencia el momento en que, a la par con el descubrimiento de Bertha, Eddie Warren le habla machaconamente sobre las sutilezas del poema de un autor reconocido (82-83). No es exagerado decir que un simple evento retrata en nueva luz cada circunstancia o personaje del relato. Y en la nueva toma, por desgracia, aflora un inesperado claroscuro.

En este momento, es justo preguntar: si esto le sucede a Bertha en cuanto a sus relaciones con el grupo ¿cómo se ve afectada su relación con el árbol? ¿Qué le comunica el mismo aspecto en él que a primera instancia impresiona como falta de correspondencia o, incluso, inmutabilidad? Si la crítica semiótica hasta ahora se ha

interesado sobradamente en todos los símbolos del cuento —el gato negro, el jardín, la luna— hay que admitir que ninguno es tan clave como el árbol, cuya sola constitución es de una polisemia tal, que nos tiene a todos, al parecer, barruntando. Por otra parte, si algo está diáfamente claro es que Bertha piensa al principio que comparte una *identidad* con el árbol, mientras que al final no parece ni siquiera reconocerse en él. Tanto es así que en el momento en que se confronta a sí misma usándole como medio no entiende, en fin, lo que la imagen le comunica. Situado idénticamente a como estaba antes, con iguales atributos —“the tree was as lovely as ever and as full of flower and as still”— ¿qué de nuevo le puede reflejar el árbol? ¿Indiferencia, tan sólo?²⁶ Quizás, pero también el árbol emite otro mensaje, que le llega claro y agresivo al lector. Cada cualidad apreciada en él tiene su carga negativa. Los significados anteriores de la libertad se polarizan y describen con igual precisión la vida de Bertha: facultad de expresión, visibilidad de éxito (¿positivo?) También tiene un lado de infatuación, de comunicación solipsista; independenciamiento, autosuficiencia espiritual (¿positiva?) Comparte atributos con la desolación, el apartamiento del mundo; el aire de quietud, la paz que respira (¿positiva?) Se parece demasiado al estancamiento, la imposibilidad de cambio. Todo esto le comunica la imagen. Además el hecho de que Mansfield emplea la partícula preposicional “but” para iniciar la oración concluyente sirve para connotar la reacción dilatada, cuando no ineficaz, de la protagonista. De haber sido “and” la partícula preposicional, hubiera sido otra la historia; sin duda que habría comunicado un sentimiento abrumador de autorreconocimiento. En resumidas cuentas, al final la autora se abstiene de dar esperanza alguna de cambio en la vida de Bertha. Lo que es más, no es improbable que la heroína acate el “arreglo” que tiene con Harry, soportándole sus aventuras con la misma resignación de una “mujer de su casa”. Similar a un coro griego, aunque mudo, el árbol anuncia el motivo de la tragedia: otrora símbolo de la libertad —de la mujer liberada—, el árbol es ahora emblema de la convención, espejo de la realidad desubicada de Bertha. Este final, desolador e irónico, lo comparte “Bliss” con el cuento de López Suria.

En el análisis de “Bliss” y “La barra” asoman a primera vista los puntos de enlace. El hecho, por ejemplo, de que ambos cuentos estén focalizados en la vida de dos mujeres del sector medio y su matrimonio venido a menos a la sombra de un triángulo amoroso. Le sigue el no menos coincidente desenlace climático que tiene lugar en las respectivas casas de las protagonistas, donde ambas reúnen a sus amigos

26. El grueso de la crítica ha optado por ver la “pose” final del árbol como muestra de indiferencia. Forma parte de este grupo Kate Fullbrook: “This ending is one of absolute and bleak exclusion” (101). Y, en efecto, queda Bertha a la vera de sus principales fuentes de afecto: su amiga, Pearl, de quien por añadidura estaba enamorada; su esposo, Harry, hacia quien justamente esa noche había desarrollado deseo sexual; y, por último —y acaso la deserción menos esperada— el árbol, que luce tan bello como siempre, sin reflejar —a diferencia de la función del paisaje romántico— un ápice de su desgracia —no caen hojas como lágrimas, por ejemplo. No empece, también el final da lugar a una lectura alterna: el árbol como símbolo de la libertad y la convención a un tiempo. Probar esto es uno de los objetivos del presente trabajo.

con motivo de una fiesta. Pero hasta aquí los parangones más obvios, puesto que ambos cuentos dan muestra de ser, en todo caso, el anverso y el reverso de una misma moneda.

Significativamente, el cuento de López Suria toma las cosas justo donde acaba el de Mansfield. “Bliss” empieza con una protagonista en estado de felicidad desbordante; “La barra” con una protagonista ya suspicaz. Si por un lado el personaje de “Bliss” tiene un fuerte sentido de ocupación que desea *preservar*, hasta que al final descubre que tal sentido es infundado; muy por otro, el personaje de López Suria se encuentra emocionalmente itinerante y aspira a *superar* este estado en la ocupación de un nuevo espacio. Es dable suponer que ambos cuentos son dos planteamientos de una misma interrogante: ¿y qué de la autenticidad? Una mujer cree encontrar una salida en la no-dependencia, en la mengua de ocupación, y se halla a fin de cuentas desamada y sola. López Suria aborda la pregunta desde la vía contraria: exceso de ocupación, cansancio. Veamos qué añade a la problemática²⁷.

El relato “La barra” lo protagoniza una mujer del sector medio puertorriqueño, Elba, que sirve de narradora y que comienza su historia narrando en iterativo, como dando cuenta de un hecho que ya ha tenido lugar: “Todo sería diferente con la barra. Por lo menos así pensábamos Bill y yo, que éramos los únicos que no teníamos una barra en el grupo” (73). Como Bertha Young, Elba se encuentra haciendo los preparativos para una fiesta, moviéndose de un lado a otro (“Yo me pasé la mañana más atareada que otras veces”); a diferencia de ella, hay algo en su vida que no la satisface. Esto se da a entender ya desde un principio, puesto que en la combinación del condicional “todo sería diferente” con el imperfecto de “Por lo menos así pensábamos...”, se sugiere que un evento aún oculto ha contradicho la esperanza de cambio hasta aquí narrada. Para poner en claro el quid del problema López Suria se vale de una simple conversación telefónica que se da simultáneamente al acto de limpieza de Elba. Similar al final de “Bliss” también, lo único que se escucha es la voz del marido, que se dirige al tercer componente del triángulo, Irene. Se cuenta con un paréntesis interpolado a la charla que explica el estado mental de la protagonista: “Tienes que venir. (Yo lo oía a punto de morderme los labios.) Hay que estrenarla esta noche [la barra]. Sí. ¿Que Luis tiene que trabajar? No puede ser. Eso sí. Si no, no hay fiesta. ¿Yo? Mucho...” (73). Nótese que, a diferencia del cuento de Mansfield, aquí se prescinde del escandaloso “I adore you” del marido; aquí es peor, despunta la ambigüedad. (Las parcas respuestas de Bill dan mucho que pensar sobre lo que le propone Irene por el teléfono, señaladamente respecto a las dos últimas palabras: —¿De verdad tienes ganas de que vaya?... ¿Me extrañas? ... ¿Me quieres? ... ¿? —“¿Yo? Mucho...”) Y de la mano de la ambigüedad, va el consiguiente sentido de insuficiencia por parte de la protagonista y su agónica

27. López Suria le ha hecho correcciones de estilo a “La barra” en cada una de sus tres tiradas. Para propósitos nuestros, se utilizará la última por ser la de mejor ejecución.

reflexión sobre su vejez prematura (“Era lo que más me gustaba de Bill, que nunca reparó en mis primeras canas” (74)) y sus libras de sobrepeso (“Yo con ciento diez libras ya tengo veinticinco de cintura” (75)). La conversación continúa y López Suria nos provee una aguda observación sobre la vanidad masculina: “Me molestaba su sonrisa tan complacida de sí misma cuando hablaba con ella, la actividad de sus gestos” (74). Hasta este momento, como es de esperarse, el entusiasmo por la fiesta disminuye: “Se me iba apagando el brillo de la barra. Era como una loseta frente a mí. Fría, indiferente. Esta vez pasaba la bayeta casi sin moverme, desgana. Ellos seguían hablando” (74). Luego, el marido le pone a Irene por el teléfono la balada “Encadenados”, en tanto que Elba, apocada, no hace más que elucubrar sobre los detalles de entrada de la rival: “Vendría sola. La excusa de siempre —que Luis [su esposo] estaba trabajando—. Pero ella sí vendría. Sus tacos. Me sonaban en el cráneo. Su ternura que no acababa nunca” (74). Después de colgar, Bill le pide de mal modo a su esposa que se vista porque ya vienen los invitados. Elba lo hace todo entre enfurecida y desanimada, y por momentos nos da la impresión de que es capaz de hacer algo desesperado: “A veces, no sé por qué sentía deseos de no sé qué, de matarla. A ella y a todo lo que supiera a ella. Un odio, creo que doloroso, me hacía detestar todas las letras de su nombre” (75). El cuento, de hecho, mantiene un sentido de *suspense* hasta el final, valiéndose de la inminente posibilidad de un crimen de pasión. No hay que olvidar que justo antes de que empiece la fiesta, Elba suena decidida en su resolución: “Pero esta noche no se va a salir con la de ella. No me va a levantar mi marido. No me va a coger mi barra de floor show, de pretexto” (76).

Para el momento en que llega el primer invitado, Elba se ha tomado aproximadamente tres “drinks”. De pronto se le ocurre llamar a Iván —posible novio de sus días prematrimoniales— y le propone venir a la fiesta. A su llegada, Iván y Elba se ponen a bailar provocadoramente su “canción favorita” frente a los invitados. El galán llega, incluso, a besarla por el cuello. A juzgar por los comentarios de la protagonista, no hay interés alguno de su parte por Iván; simple y llanamente reproduce una situación análoga a la de su marido e Irene para instigarle celos a éste. No tiene éxito, por lo visto; Bill, en todo caso, parece distraído.

Mientras baila Elba con su parejo, llega la esperada Irene y ello ocasiona una nueva irrupción de celos. Elba procura separarse de Iván y se le acerca, tambaleante de ebria, a su rival, poco después de que su marido se ha separado de ésta. La conversación que tienen ambas es jocosa, precisamente a medida en que la narradora se toma a sí misma como objeto de burla²⁸. Al preguntarle a Irene por su marido,

28. Hasta el momento, si bien parece que hemos dado la impresión adversa, la narración de Elba no apela al patetismo directamente. Antes al contrario, su relato está minado de humor. Así, al describir la vida económicamente despreocupada que lleva Irene gracias al marido, comenta la narradora: “[Luis] Siempre montando obras, decorando. Obras... Y luego con una mujer que no mueve una paja” (75). Su lengua no es menos hiriente para con el resto de sus invitados: “En eso llegaron los otros. La pareja del frente que los invitó Bill. Ella me caía muy mal. Una cuarentona con los muslos de pollo, siempre en shorts” (77). O también: “Y Don Pepe, el viejo de la esquina, que si no lo invitábamos se presentaba, más verde que la

Elba hace observaciones sobre su propio estado de embriaguez, que es lo que en principio la hace tartamudear: “—¿Y L-uuis? (Esta vez mi boca creo que se oyó hasta la calle, con un desentono que me dio hipo.)” (78). Inherente a la pregunta, claro está, hay un drama acalorado. Y la respuesta de Irene no ayuda, pese a ser la prevista: Luis está trabajando. Ahora bien, si se viene a ver, pudo haber sido una noche como cualquiera otra, en la que Irene llega *femme seule* y procede a coquetear con Bill ... pero algo cambia. Irene añade una supuesta noticia que tenía pensado dejar que Bill se la dijera, pero que de pronto decide dársela ella misma. Seguidamente le anuncia que está encinta y le menciona lo contento que está su esposo con la idea. No nos explica López Suria los sentimientos de Elba; podemos inferir por su reacción que por un momento se siente aliviada, acaso victoriosa: “Irene no pudo terminar ... Yo la escuchaba sin mirarla. Ella se paró temblorosa, me abrazó. Yo alcancé a ver lágrimas en sus ojos que me parecieron menos vacíos, más tiernos. Tuve que apretar el vaso por no saber qué hacer con las manos. No me podía sostener con los pies” (78-79). Con no poca turbación se dirige a la cocina, justo donde Bill se encuentra. Allí descubre que su marido tiene la mano sangrienta, tal vez cortada —induce ella— por un sentimiento de rabia. Elba se le acerca amorosamente, buscando consolarlo. Como respuesta Bill le da una arremetida, derribándola. De alguna manera conmovido, se dirige a ella una vez más y enuncia lo que viene a ser la frase concluyente del cuento: “Vente, a estrenar la barra”.

Basta una simple lectura para darse cuenta de que las inquietudes de López Suria en “La barra” son menos filosóficas que las de Mansfield. Poco le interesan esos temas “universales”: la libertad y la convención. Más concreta, la puertorriqueña aborda directamente los problemas de género de su suelo, haciendo observaciones de pasada sobre la situación actual de la clase media. De haber una dicotomía en el texto —dos figurados espacios— no serían otros que Irene y la misma protagonista. La primera, actante de la mujer-madre; la segunda, actante de la mujer-amante. Mientras una es paciente, desexualizada; la otra es misteriosa, voraz. Para Elba, aspirar a una nueva ocupación equivale a conquistar el espacio y función que tiene Irene en la vida de su marido. Más que volverse la otra, sería un incorporar la posición privilegiada de ella. El hecho de que al final Irene se haya vuelto madre, le da esperanzas a Elba de ocupar ese espacio deshabitado, de ser ella ahora la amada. En flagrante contraste, contamos con la reacción del marido ante la preñez de Irene. A juzgar por su mano sangrienta, es probable que se inflige daño por rabia o sentido de impotencia, alternativamente viendo a Irene como “dignificada” en su nuevo rol de madre —léase: demasiado “adulta” para coqueteos y juegos de niños— y “ocupada” por otro hombre, Luis. La puerilidad de su rabia asegura que su relación

grama” (77). Mejor aún, no carece la narradora de reflexiones autoirónicas, como veremos a continuación en la historia. Lo que interesa puntualizar a este punto es que dichos comentarios, divertidos por demás, sirven de igual manera para corregir una visión reductiva de Elba como “mujer maltrecha”. Muy a su favor, López Suria se mantiene lejos de caer en caracterizaciones unilaterales de personajes femeninos.

con Irene no sólo es ambigua en su presentación —“¿Yo? Mucho”— sino también en su fundamento; no se trata del típico cuadro de hombre-que-pega-cuernos. Más interesante aún: su relación con Irene es platónica, ideal. Elba, en efecto, repara en la “inocencia” de sus acciones al final; así lo demuestra cuando intenta consolarlo en la cocina: “Mi pobre Bill, ya no era un niño” (79). El proceso de ruptura de Bill con Irene tiene visos de desilusión infantil. Vemos, ahora, cuán compleja es la delineación de este personaje masculino, delineación que se hace más perturbadora en el desenlace. La arremetida de Bill no hace otra cosa que poner de manifiesto que el espacio-amante le está vedado a Elba, que a ella no le toca otra función a desempeñar que la de “mujer de su casa”. En definitiva, el desenlace no hace más que traer a Elba de vuelta al principio.

Al tomar en cuenta el final de ambos cuentos, quizá resalte la declarada crueldad con que tratan las autoras el destino de sus protagonistas. No pocos críticos de Mansfield han comentado este aspecto, la mayor parte desde una postura feminista.²⁹ Si bien la reacción de estos críticos es comprensible, no lo es así su metodología de preferencia: patologizar a Mansfield, explicar cómo la crueldad en el tratamiento de sus heroínas es reflejo de su propia frustración como mujer en sociedad. Prefiero una lectura más respetuosa, que intente atenuar menos el impacto del cuento con causas extraliterarias. Y, verdaderamente, hay algo en el final de estos cuentos que no tranquiliza. Ambos coinciden en el abandono de sus protagonistas justo en el momento del grado cero de sus vidas, cuando, como dice una poeta puertorriqueña, “... ya todo es dado, cuando ya nada queda” (Lair, 48). Dos mujeres en busca de espacio que se encuentran, a fin de cuentas, desplazadas. No hay posibilidad para ninguna de ellas de llevar vidas más plenas; resignarse a la limitación es ley.³⁰ Mas, pese al mensaje pesimista, ambas autoras también tienen éxito en el gozo que proporciona su relato. La neocelandesa es creadora de una estructura radicalmente móvil, donde los símbolos de dos temas principales resultan intercambiables. La puertorriqueña es creadora de un relato de composición más sencilla, cuya trama fluctúa entre los polos de una estructura bipartita y fija—del polo madre al polo amante—, pero ha dejado sutiles caracterizaciones en los participantes del triángulo amoroso, donde los móviles psicológicos de cada personaje—sobre todo, en cuanto a las relaciones confesadamente platónicas entre parejas casadas—alcanzan una

29. Quizás el más notorio ejemplo sea el de la estudiosa Elaine Showalter, cuando dice: “Mansfield’s fiction is cautionary and punitive; women are lured out onto the limbs of consciousness, which are then lopped off by the author” (246). Reacciones similares se registran en Virginia Woolf y Margaret Drabble, al tildar de “brutal” y “cruel”, respectivamente, las caracterizaciones femeninas de Mansfield (Fullbrook, 8).

30. El cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres” de Rosario Ferré ofrece un correctivo a “La barra” al proponer una trama en la cual las dos rivales —en oposición a resistirse u odiarse— acaban fundiéndose en un final no poco reminiscente de la película “Persona” de Ingmar Bergman. (Ferré, incluso, utiliza el mismo epígrafe —San Pablo, I Cor : XIII, 12— que vemos al principio de la película “A través del espejo y oscuramente” del cineasta sueco para encabezar su cuento.) Con todo, el texto de López Suria es precursor del texto de Ferré en hacer del tema de la rivalidad femenina y la insubordinación de la mujer ante los estereotipos impuestos el punto de partida de su relato.

complejidad inédita en cuentos de tan abreviado tamaño. Por añadidura, López Suria nos ha dejado uno de los cuadros más memorables y, sí, divertidos de la clase media puertorriqueña. Todo ello en un relato lleno de contrastes, que al versar sobre el lenguaje de las pasiones se sabe más amigo de la franqueza caribeña que de las medias tintas británicas. Y, en suma, ¿qué tienen que decirnos estas escritoras sobre el futuro? De cierta forma, no pasan sus cuentos de ser más que un comentario cínico y oscuro sobre la época que les tocó vivir. Con igual probabilidad, son también relatos donde la omisión tiene la carta de naturaleza de un secreto de familia, que hoy por hoy a los críticos —chismosos irremediables— nos incita a la discusión.

Dorian Lugo Bertrán
Haverford College

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Ramón Luis. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1991.
- Arce de Vázquez, Margot. Cubierta. *Violeta López Suria*. s.p. 1969.
- Barradas, Efraín. "Palabras apalabradas: prólogo para una antología de diez cuentistas puertorriqueños de hoy". *Apalabramiento: diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Selección de Efraín Barradas. Hanover: Ediciones del Norte, 1983. XIII-XXXI.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *Mi mamá me ama*. Barcelona: Ediciones Seix Barral, 1981.
- García Ramis, Magali. *La familia de todos nosotros*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976.
- _____. *Felices días, Tío Sergio*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1988.
- Gelpí, Juan G. "Desorden frente a purismo: La nueva narrativa frente a René Marqués". Rose S. Minc, ed. *Literatures in Transition: the Many of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Ediciones Hispanoamérica, 1982.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987.
- Fullbrook, Kate. *Katherine Mansfield*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Lair, Clara. "Frivolidad". *Obra poética*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.
- López Suria, Violeta. *Obsesión de Heliotropo*. Río Piedras: Editorial Edil, 1969.

- _____. "La barra". *Isla en las voces del cuento*. San Juan: Sociedad de Autores Puertorriqueños, 1972.
- López Suria, Violeta. Entrevista personal inédita. s.f.
- Molloy, Sylvia. "Simplicidad inquietante de Silvina Ocampo". *Lexis*. II.2 (1978): 241-251.
- _____. "Dos proyectos de vida : cuadernos de infancia de Norah Lange y el archipiélago de Victoria Ocampo." *Filología*.. XX.2 (1985): 279-273.
- Picó, Fernando . *Don Quijote en motora y otras andanzas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.
- Sanabria Santaliz, Edgardo. *Delfia cada tarde*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1978.
- _____. *El día que el hombre pisó la luna* . Río Piedras: Editorial Antillana, 1984.
- Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. San Juan: Ediciones Lugar, 1966.
- _____. *La Guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.
- Vega, Ana Lydia. "Sálvese quien pueda. La censura tiene auto." *Puerto Rico Ilustrado. El mundo* 18 de diciembre de 1988: 20.
- Vega, José Luis. "El rostro en el espejo: hacia el cuento puertorriqueño actual." *Reunión de espejos*. Selección de José Luis Vega. Río Piedras: Editorial Cultural, 1983. 17-30.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Brace and Company, 1929.