Escrituras del deseo: la función del lenguaje poético y el monólogo interior en “Prelude” y “Bliss” de Katherine Mansfield

¿Qué es la sustancia en un cuento? Una interpretación posible a partir de una lectura que se enfoque en las estrategias narrativas que conforman su contenido. Por otro lado, son sentidos implícitos que proyectan nuestra sensibilidad hacia algo más allá. Cortázar (2009) se refiere a la significación de un cuento, que consiste en aquello que lo volvería memorable. ¿Dónde se encuentra esa sustancia, en los temas propuestos o en las decisiones narrativas? En principio, ni la elección de un determinado tema y/o técnica narrativa vale por sí misma, por ende, la significación de “Prelude”, publicado en 1918 en *Howard Press*, y “Bliss”, publicado en 1918 en *The English Review* de Katherine Mansfield no está vinculada con la aparición de anécdotas domésticas puntuales o el monólogo interior, por ejemplo, sino en cómo se convierte en “el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” (Cortázar, 2009: 5). Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites. Katherine Mansfield rompe con lo cotidiano. Pero para ello la significación de un cuento debe estar determinada por algo anterior y posterior al tema elegido. Nos interesa lo posterior: la composición literaria del tema, su conformación verbal y estilística que lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta hacia algo que lo excede. Le brinda al lector algo distinto de su realidad cotidiana (Cortázar, 2009).

¿Cómo proyecta Katherine Mansfield estos cuentos y hacia dónde? ¿Por qué decide componerlos a partir del lenguaje poético y del discurso indirecto libre para llegar al monólogo interior y de allí al deseo de sus personajes? Por eso analizamos la funcionalidad de estas técnicas narrativas. Su ejecución nos permitirá leer las sustancias de “Prelude” y “Bliss”. Estos cuentos resuenan con el deseo y la emoción humana. Nos muestran contradicciones latentes en los monólogos interiores de Bertha, Linda y Beryl. Y estos resuenan con las formas hegemónicas de habitar la época para las mujeres, a través de un diálogo tensionado entre estas y las formas del deseo de estos personajes femeninos.

Entonces, accederemos a la sustancia a través de un análisis compositivo de la función de la escritura del silencio –uso de omisiones y sugerencias- y del lenguaje poético en la composición de los monólogos interiores y, por ende, de las voces de estos personajes femeninos. La aparición de la voz particular de un personaje es posible porque la escritora decidió narrar el cuento desde su punto de vista. Por ende, un elemento central que posibilita parte de la sustancia de estos relatos es su tratamiento impresionista de la anécdota que narra. Las narraciones no buscan una mimesis –ilusoria por cierto- de las realidades domésticas que representa. Por el contrario, se cimientan en la impresión de un personaje sobre sí mismo/a, los demás personajes que lo rodean y la situación condesada en el cuento. En ese sentido, la sustancia de estos cuentos de Katherine Mansfield recaería, por un lado, en su habilidad para captar la emoción detrás un hecho narrado porque lo focaliza desde la perspectiva de un personaje en particular. Por ejemplo, uno de los sentidos posibles sobre una escena narrativa dependerá de cómo ese personaje la perciba. Kimber (2015) lo denomina impresionismo literario. Y agrega que parte del estilo narrativo de Mansfield consiste en espacios domésticos liminares, ambivalentes, donde los personajes están absorbidos en sus propias reflexiones.

Por ejemplo, la composición del aloe en “Prelude” es impresionista, debido a que varía si lo contempla Kezia o Linda. Desde la perspectiva de la niña el aloe es: “una enorme planta de hojas gruesas y espinosas de color verde gris de cuyo centro salía un tallo elevado y fuerte” (Mansfield, 2017: 39). Los adjetivos construyen la magnitud de la planta para una niña. Por otro lado, en la perspectiva de su madre encontramos la hipálage “crueles”: “henchida con sus hojas crueles y su carnoso tallo (…) tan sólidamente aferrada a la tierra de la que salía, que hubiera podido tener garras en lugar de raíces” (Mansfield, 2017: 39). La personificación en este caso de plantas, pero también de objetos domésticos, es uno de los recursos poéticos centrales para la búsqueda de la sustancia. En ese ejemplo, la perspectiva del cuento se carga de la valoración emocional de Linda. Además es una carga simbólica, porque el miedo y mal que percibe desde el aloe la lleva a reconocer, a medida que avanza la narración, el pánico que siente frente a los encuentros sexuales con su marido porque implican posibles embarazos. A partir del discurso indirecto libre, ingresamos a la mente de Linda y en la emoción de su voz se proyectan varios sentidos: su deseo no es llevar una vida sexual plena con su marido, ni la maternidad. Pero no solo como resultado del desgaste emocional y físico después de tres partos, sino porque nunca deseo ser madre.

—Ni siquiera mi perro labrador –pensaba ella–, a quien tanto quiero durante el día.

Porque lo quería de verdad. Lo amaba, lo admiraba y lo respetaba enormemente. Ay, más que a nadie en el mundo. Lo conocía a fondo. Era un modelo de lealtad y decencia, y a pesar de toda su experiencia práctica, seguía siendo sencillo (…)...

Si tan solo no le saltara encima de esa manera, si no ladrara tan fuerte, si no la mirara con esos ojos tan ávidos, tan enamorados.

 (Mansfield, 2017: 57)

¿Linda está pensando en su perro realmente? El narrador transcribe el entrelazamiento de los pensamientos de Linda, por ende, su voz aparece. Su monólogo interior es como una muñeca rusa: armado con un pensamiento dentro de otro, diferente y más complejo. No es un derrotero lineal. Es un ejemplo de la escritura del silencio. Katherine Mansfield utiliza al lenguaje lírico, metafórico en este caso, para componer el acto sexual al que Linda le teme con una sutileza afilada y directa y sin la necesidad de narrarlo explícitamente. Este sentido está implícito a partir de varios recursos. Katherine Mansfield describe la “experiencia práctica” y “decencia” del labrador porque permanece en la interioridad de Linda. En su mente, su labrador simboliza a su esposo Stanley, con su impulsividad e instinto sexual por hacer cumplir su voluntad enraizada como el marido. Por eso lo nombra al final del monólogo.

«¡Me vas a matar!». En esos momentos, sentía ganas de decir las cosas más bruscas, más odiosas...

—Ya sabes que soy muy frágil. Sabes perfectamente que tengo un problema de corazón y el médico ya te dijo que me puedo morir en cualquier momento. He parido tres enormes paquetes de bebés...

Después de esos momentos se ponía siempre de cariñoso, tan sumiso y obsequioso. Haría lo que fuera por ella; quería atenderla... Linda se oía diciendo con voz débil:

—Stanley, ¿podrías encender una vela?

(Mansfield, 2017: 58)

La narración avanza, abrimos la muñeca rusa (la interioridad de Linda) y nos encontramos con una más pequeña y con otro diseño. ¿En quién está pensando Linda? ¿Quién la va a matar? La imagen del labrador saltándole se transforma en su voz que, con un tono desesperado, intenta resistir a su deber como esposa de darle un hijo varón a Stanley. Argumenta que ya ha cumplido al darle tres hijas, quienes, desde el punto de vista de su madre, son, siguiendo el texto original, *lumps.* Se puede traducir como bultos. Su madre las percibe como una sustancia sin forma, una malformación que creció en su cuerpo. Despersonaliza a sus hijas. En esa línea, Linda muestra una emoción disruptiva detrás del embarazo al ver en ellas los cambios que su cuerpo ha sufrido. Por ende, su deseo no está vinculado a la maternidad porque no puede. Su madre le pide: “Me gustaría que fueras al jardín y les echaras una mirada a tus niñas, pero ya sé que no lo harás.” (Mansfield, 2017: 3). Aun así, a partir de la inferencia podemos leer que ella está embarazada: “Linda Burnell no habría podido sostener el bulto de una niña en el suyo durante un trayecto de esos.” (Mansfield, 2017: 18). Si piensa a su estómago como un bulto igual a sus hijas, entonces, otro crece en su interior. En definitiva, Katherine Mansfield encuentra al lenguaje simbólico de la mente.

El monólogo interior de Linda dialoga con los discursos imperantes sobre la forma en que una mujer casada debía habitar la época en la que transcurren estos cuentos. Una parte de la sustancia de “Prelude” recae en como evidencia las contradicciones de, por un lado, un orden social donde un género domina a otro y, por el otro, de la resistencia frente a este. Para Millet (1995) durante fines del siglo XIX y principios del XX la mujer casada era una “femme couverte”, mujer cubierta. Su marido era su guardián por código de caballerosidad. En ese sentido, Millet agrega que el matrimonio era una institución del feudalismo, porque la mujer era una sierva. La ceremonia nupcial guardaba lógicas de sumisión y obediencia. Por eso cita el ensayo “Of Queen’s Gardens” de Ruskin como ejemplo. Allí él afirma que el hombre “es, por esencia, creador, (…), protector. Su inteligencia le predispone a la reflexión y a la invención; su energía (…) a la conquista” (Millet, 1995: 181). Y la mujer “está hecha para gobernar, y no para luchar; su intelecto no la predispone a la invención o a la creación, sino a la dulce ordenación (…). Su función y posición la protegen contra todos los peligros y tentaciones” (Millet, 1995: 181). Sin embargo, Linda piensa en el amor y miedo que siente por su marido, entonces la lógica de la caballerosidad, desde la perspectiva de Linda, entra en tensión.

El acceso a su vida interior nos permite comprender el vínculo complejo entre su percepción mental del embarazo y su cuerpo. La maternidad y el parto son un campo de batalla para esta mujer. Y como su cuerpo se encuentra paralizado en una gestación de la que desea escapar y no puede, su mente se disocia de ese cuerpo a lo largo del cuento, como una forma, según ella, de cuidarse del orden imperante que la sujeta. “Linda miraba las prendas y deseaba también irse de esta casa. Se veía, alejándose de todos ellos, en un pequeño coche, alejándose de todo el mundo, sin siquiera mover la mano para despedirse.” (Mansfield, 2017: 31). Si no accediéramos a su interioridad, no podríamos leer este conflicto interno entre el cuerpo, confinado al espacio doméstico y maternal, y el deseo en la mente. El deseo implica una escritura, implica una imagen doble del cuerpo de la mujer. Pero también una contradicción, y allí se proyecta algo sobre la condición humana.

En este último ejemplo, leemos otro de los recursos poéticos centrales para la proyección de sentidos posibles (la sustancia del cuento): la repetición. Por un lado, refuerza y hace hincapié en el deseo de Linda. Por otra parte, nos invita a preguntarnos: ¿Quiénes representan a todo el mundo? No es una repetición gratuita, tiene un sentido más alla. Linda desea alejarse del mundo que considera a su cuerpo como propiedad de su marido para la descendencia y maternidad. Pero parte de la condición humana es la contradicción. Linda no abandona a su familia porque ama a Stanley y la vida es así de absurda: “¿Por qué me cuido con tanto esmero? Seguiré teniendo bebés y Stanley seguirá ganando dinero (…)” (Mansfield, 2017: 58). El futuro simple muestra la estructura mental de una mujer que acepta una posición ineludible pero compleja.

A su vez, el desdoblamiento y la repetición como escritura del deseo se utilizan en uno de los monólogos interiores de Beryl, la hermana de Linda. Ella se desnuda en su habitación frente a la ventana. Allí Beryl imaginaba que “un hombre moreno y esbelto de ojos burlones avanzaba de puntillas entre los arbustos, cogía flores y las ataba en un gran ramo, se deslizaba bajo la ventana y se lo tendía” (Mansfield, 2017: 28). Y Beryl se desdobla: “Vio cómo ella misma se asomaba hacia fuera.” Entonces, la composición de la interioridad es una estrategia para acceder a la sexualidad de estas mujeres. Kimber (2015) entiende a la ventana en la obra de Mansfield como un espacio laminar, un umbral entre dos espacios. La mente de Beryl se abstrae del espacio donde debe esperar que un caballero la visite y le brinde una sexualidad futura y legitima hacia otra alternativa. Pero su cuerpo no sale de su casa; su mente está en el ejercicio pleno de su sexualidad. “Él hundía la cabeza en las cerosas flores, malicioso y sonriente” (Mansfield, 2017: 28). En este cuento las plantas simbolizan la sexualidad femenina. Si la forma en la que el hombre irrumpe en las flores es maliciosa, pero sonriente, es porque Beryl sabe que él rompería la moral de la decencia sexual al introducirse en el cuerpo de una mujer soltera, a pesar de la promesa de placer.

Finalmente, el comienzo de “Bliss” resulta significativo para analizar su sustancia. “¿Qué puede hacer una cuando se tienen treinta años y, al doblar la esquina de tu propia calle, de pronto te quedas traspuesta por una sensación de éxtasis, ¡de absoluto éxtasis!?” (Mansfield, 2010: 63). Condensa el conflicto interno de Bertha a lo largo del cuento: la aparente imposibilidad de sentir este éxtasis, que en parte se compone como el deseo sexual, porque estaría asociado, por la civilización que la rodea, con la vitalidad de la juventud. Entonces, desde ella es una emoción que debería controlar porque tiene treinta años. Esta realización del pánico a la perdida de la juventud se condensa en el peral como símbolo de fertilidad y vitalidad juvenil para la estructura mental de Bertha. “Había un peral alto y esbelto en pletórica floración; se erigía con absoluta perfección, tan plácido contra el cielo de verde jade. Bertha no pudo evitar percibir, incluso desde esta distancia, que no tenía ni un solo brote ni pétalo marchito.” (Mansfield, 2010: 66).

En principio, la emoción “éxtasis” se compone a través de metáforas que nos permiten vincularla con la pulsión por el acto sexual. Bertha lo describe como “un trozo de ese último sol radiante de la tarde (…) en el pecho” (Mansfield, 2010: 63). El pecho es una zona erógena. El rayo del sol como lo ardiente; y lo ardiente asociado a la pasión sexual. Desde la perspectiva de Bertha, es una sensación que ocupa por completo su percepción dejándola en la impulsividad irracional: “ebria o fuera de tus cabales”. Sus monólogos interiores están atravesados por una tensión entre la liberación y la contención de esa emoción. “… Se empezó a reír. (…) No, ni hablar. Me estoy poniendo histérica” (Mansfield, 2010: 64). La histeria como una amenaza constante para las mujeres en esa época. Cuando la risa es una manera disruptiva de poner en crisis aquello que se plantea como serio y racional, por ende, verdadero y necesario como la contención de los deseos de las mujeres.

En definitiva, este cuento resuena con la emoción frente a la experiencia vital, que podría pensarse como infantil y alejada de la realidad, pero es, en definitiva, una crítica a un orden social imperante que estructura la mente de Bertha para reprimir esas emociones porque las considera irracionales y absurdas. “¡Necia civilización! ¿Para qué nos darán un cuerpo si tenemos que encerrarlo en un estuche como a un Stradivarius?” (Mansfield, 2010: 63). También leemos la función de la repetición para llamar la atención del lector y proyectar una interpretación posible por fuera de los sentidos explícitos en el texto. La civilización es necia porque marca una manera de habitarla donde los impulsos deben ser controlados cuando una mujer llega a la adultez. A su vez, podemos leerla como una resistencia de Bertha a aceptar que el éxtasis en su vida sea sinónimo de una inocencia ignorante frente al adulterio de su marido, por ejemplo. Cuando habla con él al teléfono desea gritarle sobre su día maravilloso, pero se contiene. “Colgó el auricular, pensando en lo rematadamente necia que era esta civilización” (Mansfield, 2010: 65). La narración no totaliza el sentido, lo disgrega.

Por otro lado, retomamos a la escritura del silencio y la sugerencia para componer la bisexualidad de Bertha desde su monólogo interior. “«Pronto se irá toda esta gente. La casa quedará tranquila, muy tranquila. Se apagarán las luces. Y tú y él estarán juntos, solos en la habitación oscura, en la cálida cama…».” (Mansfield, 2010: 72). La repetición de “tranquila”, los puntos suspensivos del final y la elección de adjetivos conforman una atmósfera que nos sugiere la posibilidad de un encuentro sexual entre ella y su marido. Y a partir de allí, los pensamientos de Bertha se transforman en engranajes conectados hacia un momento epifánico que no está explicitado en el texto: su enamoramiento de Miss Fulton. “Aunque ahora… ¡Ardorosamente! ¡Ardorosamente! ¡La palabra dolía en su ardoroso cuerpo! ¿Era a esto a lo que aquel sentimiento de éxtasis la había estado conduciendo? Pero de pronto, de pronto…” (Mansfield, 2010: 72). Recuerda ese momento en que “las dos, atrapadas como quien dice en aquel círculo de luz divina, entendiéndose perfectamente entre sí, criaturas de otro mundo, y preguntándose qué hacían en éste con todo ese tesoro extasiado que les ardía en el pecho” (Mansfield, 2010: 71).

Cuando Bertha descubre el adulterio de su marido, comprendemos que es una espectadora de su propio deseo. Su primera reacción es asegurarse de que su peral, como símbolo de la juventud y vitalidad de su vida, estuviera intacto. Un símbolo que además es “plateado como la señorita Fulton” (Mansfield, 2010: 70). Por lo tanto, si el peral la representa, así como su vida, que incluye su matrimonio: “el precioso peral con sus flores abiertas de par en par como un símbolo de su propia vida.” (Mansfield, 2010: 66-67), simbolizaría su sexualidad, la juventud y vitalidad en su vida. “«¡Su precioso peral, peral, peral!», Bertha sencillamente corrió a las ventanas altas (…) —Ah, ¿qué va a pasar ahora? —exclamó. Pero el peral estaba tan hermoso como siempre y tan repleto de flores e igual de quieto.” (Mansfield, 2010: 73). Bertha se pregunta qué pasara con su relación con ambos ahora que conforman una relación amorosa que la excluye. El peral está “igual de quieto”, por lo tanto nada cambio, porque en verdad, nunca hubo nada que cambiar.

En conclusión, “Prelude” y “Bliss” resuenan con la complejidad del deseo y sus contradicciones. En definitiva, la función del monólogo interior en ambos cuentos es mostrar, siguiendo a Millet, que “el campo de batalla de la revolución sexual abarca en mayor grado la conciencia humana que las instituciones sociales” Millet, 1995: 130). Desde Millet (1995), el patriarcado esta enraizado. Pero si comprendemos, como muestran estos cuentos, que la condición humana es contradictoria, esta explicación resulta insuficiente. Porque cuando analizamos el deseo que circula en los monólogos interiores de estos personajes, compremos que el amor y la liberación conviven en una tensión permanente.

Bibliografía:

Fuentes:

Mansfield, K. (2017). *Preludio seguido de La casa de muñecas*. Bogotá: Instituto Distrital de la Artes.

Mansfield, K. (2010). “Éxtasis”en *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*. Buenos Aires: Alfaguara.

Crítica:

Cortázar, J. (2009). *Algunos aspectos del cuento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Archivo PDF] [https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6](https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark%3A/59851/bmc7w6w6)

Kimber, G. (2015). *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story.* Hampshire: Palgrave Macmillan.

Millet, K. (1995). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.