
Los cuentos de Bridget O'Connor: historias de una parálisis

12

Alberto Lázaro
Universidad de Alcalá

El gusto literario está siempre sometido a un conjunto de preceptos y reglas que se van modificando con el paso del tiempo. En un proceso continuo en el que participan las preferencias de los escritores, la sensibilidad de los lectores y la imprescindible labor de los críticos e historiadores, el canon literario se transforma y configura diferentes repertorios de nombres, títulos y jerarquías de géneros literarios. En los últimos años estamos siendo testigos de una gran transformación del denominado canon literario tradicional, mediante la cual aquellas obras que, o bien por su género, su temática, o simplemente por la procedencia o el sexo de su autor, se debatían en los márgenes de lo aceptado, ahora pasan a formar parte del grupo de elegidos que gozan de fama y obtienen, además, el reconocimiento de la crítica. El cuento es uno de estos géneros que ha visto últimamente modificada su posición en la jerarquía tradicionalmente establecida.

No se puede negar que siempre ha habido un gran número de lectores aficionados al cuento. Asimismo, distinguidas figuras de la literatura lo han practicado: Joseph Conrad, Rudyard Kipling, Henry James, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence, James Joyce, Graham Greene son tan sólo algunos de los nombres que se podrían citar en el ámbito de la literatura en lengua inglesa. Sin embargo, no es menos cierto que hasta hace poco el cuento había sido un género considerado menor que no había tenido el reconocimiento de la crítica. En 1977 Ian Reid comenzó su monografía sobre el cuento con un capítulo titulado "Critical Neglect" en el que afirmaba que incluso en esos años en que él escribía todavía era patente la indiferencia de los críticos hacia este género narrativo (1). En esta misma línea se expresa Valerie Shaw en *The Short Story: A Critical Introduction*: "Comment on the short story has tended to be either rueful or patronizing, even among writers who have proved themselves experts in the form" (1983: 1). Un claro ejemplo de esto lo

tenemos en Virginia Woolf, autora canónica por excelencia, cuyas novelas, ensayos, diarios y cartas han merecido la atención y los elogios de la crítica; sin embargo, sus cuentos no han recibido la misma acogida y únicamente en estos últimos años se han empezado a estudiar con detenimiento¹. Curiosamente era la propia escritora quien no se tomaba en serio este género, que lo consideraba un entrenamiento de algo más importante, como eran sus novelas. En el prefacio a *A Haunted House and Other Short Stories*, su marido y editor Leonard Woolf afirmó que Virginia Woolf escribía relatos para descansar de la ardua tarea de ser novelista (1973: 7).

En la actualidad, el relato corto goza de más vitalidad y de un mayor respeto tanto por parte de los propios escritores como de los críticos y académicos que trabajan en el campo de la literatura en lengua inglesa. Cada vez se publican más obras dedicadas a estudiar el cuento en general y las colecciones de cuentos de determinados autores. También son muchas más las antologías de cuentos que se publican en editoriales de prestigio. Malcolm Bradbury, editor de *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, diez años después de que Ian Reid hablara de “critical neglect”, afirmó que probablemente sea el género más difícil de la ficción en prosa y añadió:

The short story has become one of the major forms of modern literary expression – in some ways the most modern of them all. For what we usually mean by the genre is that concentrated form of writing that ... became, as it were, the lyric poem of modern fictional prose. (1988: 11)

En estos últimos años, no sólo los grandes nombres que triunfan en la novela prueban suerte con el relato breve, para variar como hacía Virginia Woolf, sino que cada vez afluyen más escritores de primera fila que consiguen fama y prestigio escribiendo magníficas colecciones de cuentos. Éste podría ser el caso de autores como William Trevor, Edna O'Brien, Ian McEwan, Clive Sinclair, William Boyd o Rose Tremain.

Otra escritora que participa de este auge que está cobrando el relato breve e inicia su carrera literaria con dos magníficas colecciones de cuentos es Bridget O'Connor. Nació en Londres en 1961 en el seno de una familia católica irlandesa que emigró a Inglaterra en los años cincuenta. Desde joven manifestó un gran interés por la literatura: participó en talleres y cursos de escritura literaria en sus años de estudiante en la Universidad de Lancaster y también fue “Literary Fellow” en la Universidad de Newcastle. Su nombre empezó a sonar en diversos círculos literarios a principios de la década de los noventa, cuando uno de sus cuentos, “Harp”, ganó el primer premio del concurso literario organizado por la revista *Time Out* en 1990. Poco después, otros relatos suyos aparecieron en varias revistas y antologías, como por

¹ Véase, por ejemplo, la obra de Dean Baldwin, *Virginia Woolf: A Study of Her Short Fiction*.

ejemplo *The Picador Book of Contemporary Irish Fiction* (1993), editada por Dermot Bolger. Finalmente, Bridget O'Connor se consagró como escritora de cuentos con la publicación de dos volúmenes, *Here Comes John* en 1993 y *Tell Her You Love Her* en 1997.

A pesar de su origen familiar irlandés y de haber vivido largas temporadas en el norte de Inglaterra, muchas de sus historias se centran en la sociedad de su ciudad natal, Londres. Las dos colecciones de cuentos presentan una gran diversidad de voces, donde están representadas personas de diferente sexo, edad, profesión y condición social. Pero dentro de esta variedad hay un punto de encuentro: suelen ser narraciones en primera persona que revelan la vida solitaria, monótona y frustrada de personajes urbanos. Algunos críticos han señalado el carácter metropolitano de los relatos de Bridget O'Connor. En una reseña de *Tell Her You Love Her*, publicada el 20 de julio de 1997 en la sección "Paperback Writers, Fiction" de *Scotland on Sunday*, se define el tema de estos cuentos con la frase "metropolitan life" (12). Igualmente, otra reseña que apareció en el *Irish Post* el 23 de agosto de ese mismo año sugiere que el tema fundamental de *Tell Her You Love Her* es "the peculiarity of people underneath the surface of everyday urban life" (6). Sin embargo, habría que añadir algo más. Sin duda alguna, muchos de los relatos de Bridget O'Connor son historias de frustración y desencanto. Nos muestran el fracaso que sufren diferentes personajes en el ámbito personal o profesional, incapaces de llevar a cabo con éxito ninguna actividad. Podríamos entonces definir el tema de estos cuentos con una sola palabra: parálisis.

Nos viene a la memoria lo que el escritor irlandés James Joyce escribió sobre su famosa colección de cuentos titulada *Dubliners*: "My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because the city seemed to me the centre of paralysis" (1966: 134). Efectivamente, Joyce nos ofrece una "historia moral" de Irlanda muy personal en la que la sociedad sufre una especie de parálisis moral, intelectual, espiritual y política. Dublín es el centro de esta enfermedad y sus ciudadanos –Eveline, Maria, James Duffy o Gabriel Conroy– son sus víctimas, personajes tímidos, conformistas, frustrados e incapaces de escapar del asfixiante mundo que les rodea. Bridget O'Connor, que comparte con Joyce su linaje irlandés, lleva a cabo una tarea parecida, pero su capítulo es fundamentalmente sobre la historia moral de la Inglaterra de finales de siglo, y el centro de la parálisis es Londres, ciudad donde actualmente reside la escritora. Sus personajes se ven afectados por este mal que les paraliza y les impide liberarse del ambiente social o familiar que les ahoga.

Un repaso rápido de algunos de los cuentos de Bridget O'Connor nos muestra cómo la parálisis que sufre la sociedad contemporánea se extiende a muy diversos ámbitos. Puede ser una parálisis de carácter moral, social, sexual, profesional o intelectual. En el cuento que pone título al primer volumen, "Here Comes John", nos encontramos con una mujer frívola que tiene en su haber una larga lista de relaciones amorosas con jóvenes hombres de negocios, políticos y algunos hombres casados, pero nunca ha gozado de una

relación sentimental satisfactoria; su desprecio y odio hacia el sexo opuesto se mezcla con una cierta dependencia de aquellos a quienes utiliza para sus propios fines. En "Taking Off" se nos presenta a un pintor frustrado que, tras un año de éxito en América, acaba realizando humillantes tareas de limpieza en Inglaterra. El protagonista de "Plastered", Tony Wornel, es otro personaje solitario y aburrido que disfruta relacionándose con la gente —especialmente si es del sexo opuesto—, pero desgraciadamente nadie le presta la más mínima atención; únicamente cuando se rompe una pierna despierta cierta curiosidad entre sus conocidos, algo que desaparece en cuanto le quitan la escayola. La última historia del segundo volumen ofrece de nuevo el retrato de un personaje urbano, solitario; en esta ocasión se llama Emelda y es una joven que odia la oficina en la que trabaja, a sus compañeros, la forma en la que tiene que vestir; tan sólo siente cierta admiración hacia su jefe, a quien ve como una meta totalmente imposible de alcanzar.

En Joyce el origen de la parálisis que sufre la sociedad dublinaesa estaba a veces en la corrupción del sistema político, como se aprecia en "Ivy Day in the Committee Room"; en otras ocasiones era el nacionalismo imperante en el mundo del arte ("A Mother") o la opresión de la Iglesia Católica ("Grace"). En los cuentos de Bridget O'Connor suele ser la propia ciudad la que atrapa e inmoviliza a los personajes. Es como si estuvieran bajo el poder de algún hechizo. En "Paper Clips" a Emelda le gustaría dejar su rutinaria vida londinense, abandonarlo todo, la oficina, su jefe, pero no puede porque, según ella misma afirma, "we are held in his spell" (1997: 165). Otro buen ejemplo de esto sería "Time in Lieu", en donde Fiona, una mujer de mediana edad que vive sola en Londres va a visitar a un antiguo amigo que reside en el norte de Inglaterra. Hace años tuvieron una relación amorosa y ahora, recordando los viejos tiempos, parece que la soledad de Fiona puede llegar a su fin. Incluso promete trasladarse e ir a vivir al norte con él. Sin embargo, la historia termina con el regreso de la protagonista a Londres, donde nada más llegar parece dejar atrás cualquier posible traslado, cambio o ruptura con su solitaria vida en esta ciudad:

Already last night is receding. It feels less urgent, kind of mad. You arrive at King's Cross. You have a lot of work to do. Grant application forms, a programme of event to launch. Lines of people sweep you off. You will write him a postcard. Time is short. You have that breathless feeling. I will take hours to get back home across London. (1995: 34)

Un componente esencial de esta vida urbana que afecta enormemente a la vida de los personajes de Bridget O'Connor es el consumismo. Muchos de ellos se ven inmersos en una sociedad en la que prima una actitud de consumo indiscriminado de bienes materiales que no son absolutamente necesarios. Son historias en las que con frecuencia aparecen todo tipo de prendas, muebles, objetos, y marcas comerciales que denotan una determinada posi-

ción social e incluso ayudan a definir la personalidad de sus dueños o dueñas. En "There Will Always Be a Felicity" al protagonista, un joven que trabaja en una tienda de ropa deportiva, le gusta una clase concreta de mujer que él llama "Harvey Nichols girl", una mujer que no se rebaja a beber té, "She is expensive. Cappuccino" (1997: 122). Por otra parte, una chica normal y corriente, Felicity, trata de conquistar a Gary invitándole al cine a ver *Jurassic Park* (122), a un McDonald's (122), a montar en barca con una botella de cava rosa (125) o a un concierto de Phil Collins (128). Pero todo esto no impresiona a alguien que tiene en casa velas compradas en IKEA (124) y vende bañadores de la marca Speedo (127). Al final, Gary no consigue conquistar a su mujer ideal y tiene que conformarse con la humilde Felicity. Son habitantes de un mundo material dominado por los negocios y el mercantilismo, personajes que se mueven entre centros comerciales, bancos, cafeterías o agencias inmobiliarias. Y es precisamente este mundo consumista el que actúa de caldo de cultivo para el desarrollo de los vicios y los defectos que se desean denunciar en estas historias: a veces es el orgullo, como en "Hearts"; donde Helen no puede permitir que el amante que ella misma rechazó pueda tener una nueva relación con otra mujer; otras veces es la vanidad y la avaricia, como en "Lenka's Wardrobe", donde Eve Carson se apropia de todo el lujoso vestuario de su compañera de piso desaparecida.

Por otra parte, la familia también aparece como otra de las causas fundamentales que origina la parálisis de los personajes. En "Ursula's Room", uno de los cuentos más bellos de *Here Comes John*, escuchamos la voz infantil de un personaje que nos describe una terrible vida familiar llena de voces, tensiones y peleas matrimoniales. En *Tell Her You Love Her* también hay un relato que ilustra perfectamente la influencia negativa que tiene la familia en la vida de los protagonistas. Se trata de "Heavy Petting", la historia de una joven que está deseando terminar sus estudios de bachillerato para irse a la universidad y salir de una situación familiar sofocante, en la que la madre sufre ciertos trastornos mentales, el padre tiene una amante y la hermana toma drogas y va a la discoteca seis días a la semana. Al final, la protagonista suspende los exámenes y se ve abocada a buscar un empleo cerca de casa, sin poder escapar de aquel entorno familiar. Esto es una constante en los cuentos de Bridget O'Connor, donde las relaciones entre padres e hijos o entre los propios miembros de la pareja se caracterizan por una total ausencia de comunicación, comprensión o afecto. Los padres de Tony y Nicola, por ejemplo, en "Plastered" y "Enquiries (General)" respectivamente no se preocupan en absoluto de sus hijos; prefieren pasar las horas frente al televisor: los padres de Tony ven la televisión durante toda la noche, "like switched-off robots with human eyes" (1997: 32); igualmente, el padre de Nicola pasa mucho tiempo "slumped in front of the TV" (1997: 62). Además, la mayoría de las parejas tienen insalvables dificultades que les separan o hacen que su relación sea un fracaso. Por poner unos ejemplos, podríamos citar a Joey y Mara en "Love Jobs", Rolf y su mujer en "Reader's Wife", Euan y Simone en "Bones", Loll y Sal en "Shop Talk", Kyle y Monica en "Tell Her

You Love Her”, Eric y Lucy en “Remission”, Ian y Helen en “Hearts”, Barry y Drew en “A Little Living”.

Dentro de la exageración y fantasía propia de la ficción, Bridget O’Connor sabe crear muy bien una impresión de realismo en sus historias. Son, por supuesto, personajes totalmente ficticios, pero su existencia solitaria y sus historias de desencuentro y frustración podrían ser perfectamente reales en muchos barrios londinenses de finales del siglo XX. Sin caer en el documentalismo, los pequeños detalles que se incluyen, las ambientaciones de las escenas, las diferentes variedades lingüísticas de los personajes e incluso sus nombres propios, todo ello contribuye al realismo de los cuentos. En este sentido, hay que mencionar que el mismo grado de autenticidad se aprecia en los cuentos protagonizados por personajes femeninos que en aquellos en los que se presenta una voz masculina. Bridget O’Connor se encuentra igual de cómoda a la hora de crear personajes de ambos sexos. Quizá sea porque su interés no se centre específicamente en cuestiones de género, sino más bien en los problemas cotidianos del género humano.

Sin llegar a incluir su narrativa en las tendencias actuales de la literatura feminista, se aprecia una crítica exacerbada hacia los personajes masculinos. En la mayoría de los cuentos de Bridget O’Connor los hombres aparecen descritos de forma muy negativa: suelen ser poco atractivos físicamente – predominan los peludos y los calvos –, egoístas, glotones, aburridos, lascivos, infieles, malos como padres y peores como amantes. Aquí tenemos, a modo de ejemplo, la descripción que hace la protagonista de “Reader’s Wife” de su marido Rolf:

Rolf? He was, well, like a big dog. The hairiest man you ever saw. Not that you’d know that with his clothes on. He had this big, bald head the colour of a boil; you’d only know it by his hands, great hairy things and from the neck down like an animal. First see, I pretended I liked it –all that hair, but I’ve always had thin blood and in winter, you know, his body was so– like sleeping with central heating, with a very hot dog. His pet name? The Beasty. I don’t know when I first started calling him that. (1995: 86-87)

También hay que decir que los personajes femeninos, a veces, no salen mejor parados. Todos ellos, hombres y mujeres por igual reflejan las costumbres y comportamientos de la sociedad metropolitana contemporánea. Son unos personajes que aparecen con frecuencia bebiendo y fumando en exceso, sin mucho interés por su apariencia externa (con excepción de los especialmente vanidosos como Eve Carson en “Lenka’s Wardrobe” o Gary en “There Will Always Be a Felicity”) y frecuentan ambientes sucios, desordenados y húmedos. Son unos perdedores, unos personajes, que como decíamos anteriormente, están socialmente, profesionalmente o sexualmente condenados al fracaso.

Con esta visión tan negativa de la sociedad contemporánea y de sus habitantes que ofrecen los cuentos de Bridget O’Connor es natural que en

muchos casos el tono predominante sea de tristeza e incluso compasión. Véase, por ejemplo, "Nerve Endings", cuya protagonista posee una sensibilidad especial y adora que la toquen; pero debido a lo avanzado de su edad y a la soledad a la que nos tienen habituados todos estos personajes, no tiene a nadie cerca que satisfaga sus deseos. Al final, simula su propia muerte para sentir los dedos del médico sobre sus párpados, aunque acaba muriendo realmente. Los personajes de "Closing Times", el último relato de *Tell Her You Love Her*, despiertan asimismo tristeza y ternura en el lector con sus sueños de un mundo mejor que nunca vendrá. Pero a pesar de la amargura y desconsuelo que proyectan estas historias de frustración y de parálisis, no falta alguna nota de humor, sobre todo en el segundo volumen *Tell Her You Love Her*. Eso sí, suele ser un humor mordaz asociado a un propósito satírico. Las exageraciones grotescas, las frases ingeniosas y los diferentes tipos de ironías, cuya misión es ridiculizar las obsesiones y defectos de los personajes, proporcionan a menudo momentos de comicidad. Tal es el caso de los comentarios que hace la protagonista de "Kissing Time", cuando recuerda la forma en la que la besaban los diferentes hombres que han pasado por su vida: "Duncan, French kissed like a lizzard and McDermod who sucked on her neck till it hurt, who gave her a necklace of bites she wore under shiny polo neck jumpers..." (1995: 6). Tras el vacío espiritual y emocional del personaje, cuyo temor es que nadie la besará ahora que tiene una dentadura postiza, se esconde la gracia que origina lo ridículo de las situaciones que describe. Algo parecido ocurre en "Remission", donde el avaricioso Eric se casa con una mujer rica porque sabe que tiene cáncer y pronto morirá, pero pasa el tiempo y no se muere, por lo que contrata a un antiguo amigo que está en la cárcel para deshacerse de ella; al final, mediante la tradicional ironía del destino, se descubre que nunca tuvo cáncer y es el propio Eric quien muere de una embolia pulmonar. Este humor ácido y mordaz que despunta entre la tristeza y vacuidad de los personajes nos recuerda, de nuevo, al Joyce de *Dubliners*, quien en medio de la seriedad y tristeza que rezuma en "The Dead" nos introduce las gracias de Freddy Malins o la historia del caballo que da vueltas alrededor de la estatua de King Billy (1985: 186-87).

La variedad en el tono de los relatos de Bridget O'Connor nos indica también la diversidad existente en cuanto a la forma en que están escritos. Tradicionalmente el cuento ha sido un género muy flexible que ha adoptado muy distintos formatos. Sus posibilidades son casi infinitas. Puede ser una escena, un episodio, una experiencia, una acción, una conversación, una fantasía, la presentación de un personaje, etc. Bridget O'Connor ilustra perfectamente este carácter diverso propio del cuento en sus dos volúmenes. Estas colecciones incluyen historias de acción, relatos picarescos, estudios satíricos de los vicios contemporáneos y cuentos de corte más psicológico. En "Time in Lieu" tenemos el encuentro de dos viejos amigos, en "Love Jobs" se nos describe la acción de un robo, en "Gabriel Ascending" se nos presenta la vida de un alcohólico, en "Harp" nos encontramos con las aventuras picarescas de una joven que toca en el metro, en "Nerve Endings" se repre-

senta la personalidad obsesiva de una mujer. En su mayoría, son historias de corte tradicional, donde no se experimenta con sofisticadas técnicas narrativas. Bridget O'Connor muestra más interés en "contar" historias que en experimentar con la forma o estructura del cuento. Con todo, se aprecia una constante búsqueda de diferentes recursos narrativos: "flash-backs", diálogos entrecortados, monólogos interiores, yuxtaposiciones de escenas, etc.; incluso se utiliza algún recurso característico de la metaficción historiográfica contemporánea. Así ocurre, por ejemplo en "Lenka's Wardrobe", una parodia del género detectivesco donde la protagonista se introduce en la narración para comentar el desenlace de su propia historia:

Will I one night, in a trance, wearing a vampire victim's white lace nightie, showing my crayoned-on veins, my erect stick-on nipples, lift up the latch and let him in? I see the blood stains of Leyton sky behind him.

But this ain't a story with a bloody ending like that.

In the roar of my Palace I'm sitting here resting up, real pretty, real rich. (1997: 18)

En lo que suelen coincidir casi todos los relatos de Bridget O'Connor es en su extensión: son relatos cortos, muy cortos. El diccionario de términos literarios de Penguin define el cuento como "a work of prose fiction of indeterminate length" y lo compara con otro tipo de obras narrativas en términos de carreras de atletismo: la novela sería un libro de "fondo", la novela corta de "media distancia" y el cuento de "velocidad" (1979: 263). Siguiendo con esta analogía, muchas de las historias de Bridget O'Connor se quedan tan sólo en el "sprint" final. En el primer volumen, *Here Comes John*, de los dieciocho relatos, sólo uno supera las cinco páginas, mientras que la mayoría tan sólo ocupan tres. Por eso no nos extraña que David Montrose, en la reseña que escribió de este libro para el *Times Literary Supplement*, llamara a Bridget O'Connor "minimalist writer". Pero en realidad no es el tamaño sino la calidad lo que importa. Hoy en día los críticos están de acuerdo en que el cuento no es simplemente una novela que ocupa menos páginas, sino un género distintivo cuya unicidad reside en ciertos rasgos característicos, entre los que se encuentra la economía.

En parte, esta sensación de economía va unida al hecho de que las historias se centran en un único episodio, un simple efecto o una sola característica personal del protagonista, a la que todos los demás detalles del relato han de estar subordinados. Se sigue así la máxima que Edgar Allan Poe definió como "unity of impression" (qtd. in Reid 1977: 54). Más que el desarrollo de la personalidad del personaje o el devenir de su existencia propios de una narrativa más extensa, los cuentos de Bridget O'Connor suelen mostrar un momento concreto y decisivo, que normalmente supone una "crisis" o cambio importante en la vida de los personajes; algo parecido a las epifanías joyceanas o momentos de revelación que se ponen de manifiesto en *Dubli-*

ners². Esta revelación en Bridget O'Connor puede suponer desde el descubrimiento de algo liviano, como la pérdida de la dentadura en "Kissing time", hasta el reconocimiento de verdades existenciales, como ocurre en "Old Times". En esta última historia se nos narran las aventuras de Rick y Len, dos amigos que se reúnen una vez al año en Londres para ir de juerga. Por la mañana, después de una noche repleta de alcohol, Rick parece darse cuenta del "sentido de su vida", totalmente vacía, y pregunta a su amigo: "Do you ever feel that this is *all there is*?" (1995: 142).

A pesar de la sencillez y unidad de los argumentos, los cuentos de Bridget O'Connor no renuncian en absoluto al empleo de recursos narrativos que mantienen despierto el interés del lector. Algunas de sus historias se ven enriquecidas por un cierto grado de intriga, complicación o tensión. Sin embargo, este breve desarrollo del argumento no conduce, como es frecuente en cuentos de este tipo, a un final imprevisto; no suelen terminar con un acontecimiento sorprendente que provoca admiración o desconcierto. El final de muchos cuentos es una mera continuación de la rutina habitual, sin que los personajes sean capaces de escapar o liberarse del peso que les oprime. Algunos de ellos seguirán encadenados a esas relaciones superficiales que vienen teniendo desde hace tiempo ("Kissing Time", "Here Comes John", "Bones", "Certain", "Tell Her You Love Her", "There Will Always Be a Felicity", "A Little Living"); otros continuarán con su vida de soledad y fracaso ("Time in Lieu", "Reader's Wife", "Taking Off", "Plastered", "Hearts", "Closing Time"); para alguno incluso el final del cuento trae consigo el fin de su vida ("Nerve Endings", "Remission"). Son finales adecuados que refuerzan la idea central de parálisis, frustración y desamor que se desea transmitir.

La inmediatez y economía en la narrativa de Bridget O'Connor trae a la luz las virtudes de su estilo. En sus relatos nos encontramos con un claro ejemplo de lo que Malcolm Bradbury había llamado antes "that concentrated form of writing" que hace que la historia tenga cierta unidad y esté escrita con una buena dosis de concisión y precisión. La autora nos presenta en unas pocas pinceladas la complejidad psicológica o social de los personajes. El narrador desarrolla rápidamente la historia mediante escuetas descripciones, jugosos diálogos o breves monólogos. No sobra nada. Todo cuenta para el efecto final que Bridget O'Connor desea producir en sus lectores. Cada palabra, cada detalle, es significativo para ambientar la historia. Las descripciones son precisas y están repletas de imágenes que apelan a nuestros sentidos: son imágenes visuales, auditivas y, en muchos casos, olfativas. A modo de ejemplo, y aun siendo un poco extensa, veamos una de las descripciones que realiza la voz infantil que narra "Ursula's Room":

Ursula's room smells different. It is pine freshener and shoe polish.
There is also a paint smell. It used to be smoke and perfume and

² Véase el trabajo sobre Joyce de Morris Beja titulado "Epiphany and the Epiphanies".

TCP. My dad has not been to work for three days. Now there is a white candlewick bedspread, a silk cushion and a teddy bear propped on the pillow. A furry orange rug is on the floor with all Ursula's shoes lined up and shining. On the chest of drawers are ornaments from the back room: a shepherdess with a parasol, a dog carved in the shape of a vase. Ursula's Bryan Robson poster moved to cover the damp spot by the window. There is a lot of noise outside. The windows have been washed, but not very well. With Fairy Liquid I think. There are a lot of water streaks. We don't have net curtains. All the neighbours do but we don't. (1995: 79)

Es una descripción en donde se combinan diferentes imágenes que nos hacen ver claramente los detalles de la habitación y, a través de ellos, conocer a su dueña y su familia. Los olores, los colores, la textura y forma de los objetos, hasta la marca comercial del limpiacristales, todo contribuye a ambientar perfectamente la historia y delinear la personalidad tanto de Ursula como de quien narra. Observamos también que el lenguaje es escueto, preciso, cargado de oraciones breves en las que se repiten con frecuencia las mismas estructuras. Es un lenguaje apropiado, teniendo en cuenta la corta edad de quien realiza la narración.

De todos modos, el carácter minimalista de la prosa de Bridget O'Connor no sólo aparece en el lenguaje infantil. El siguiente pasaje pertenece a "Shop Talk" y es una descripción de un narrador omnisciente que detalla una escena en la que están los dos protagonistas del relato, Loll y su pareja Sal. De nuevo, es notable el detalle con que se describen los objetos, así como el empleo de oraciones breves, con estructuras paralelas en las que apenas hay verbos:

Loll's armchair. Her couch.

In the bathroom her toiletries on two packed shelves, some of them gluey and furred with dust. Some of them laced together with cobweb. He saw a spider strung between a Vosene bottle and an exfoliating skin cream, short, iron trapezing legs. His toothbrush and electric shaver. His toothbrush and electric shaver took up four square centimetres. "Four square centimetres."

"If you're measuring I'd make that two," she leered.

He laughed. But thought: You bitch.

And took that thought to work. (1997: 21)

En ocasiones, los objetos y detalles que pueblan las historias de Bridget O'Connor tienen alguna función añadida a la mera indicación de la edad, gustos, posición social o idiosincrasia de los personajes. A veces llevan consigo una carga simbólica que sugiere o refuerza la idea central del cuento. Esto ocurre, por ejemplo con la mascota de la protagonista de "Heavy Petting", un pez de colores que ofrece un notable paralelismo con los persona-

jes de la historia. Al igual que el pez, los personajes se encuentran encerrados en un mundo de cristal en el que no hacen más que dar vueltas, pero no pueden salir de él. Se alimentan constantemente de los bienes de consumo, como el pez es alimentado con todo tipo de comida, siendo precisamente esta sobrealimentación lo que acaba con ellos. Al final, la protagonista fracasa en su intento de dejar su enrarecido ambiente familiar, así como en su intento de cuidar del pez, que acaba muriendo³. Otros objetos, nombres o detalles que alcanzan el rango de símbolos y que podrían ser estudiados con más detenimiento podrían ser el diario de Ursula en “Ursula’s Room”, el nombre del protagonista en “Gabriel Ascending”, el instrumento musical en “Harp” o las pieles en “Lenka’s Wardrobe”.

Es imposible saber qué rumbo seguirá la carrera literaria de Bridget O’Connor. Quizá siga escribiendo y publicando con éxito colecciones de cuentos. Quizá, como tantos otros antes que ella, pruebe con relatos más extensos y escriba una novela. A pesar del momento tan favorable por el que pasa el género cuentístico, no es fácil hacerse un nombre y triunfar en el panorama literario actual con tan sólo obras de relatos. De todos modos, Bridget O’Connor ya ha dado los primeros pasos y, de seguir en esta línea, su narrativa tendrá el reconocimiento de la crítica y del público en general. Sus historias son actuales, cargadas de motivos que llaman a la reflexión sobre la forma de vida de la sociedad contemporánea. Además, a pesar de lo escabroso de algunos de los temas, los toques de humor y de ingenio hacen que se digieran más fácilmente. Por último, la riqueza y precisión de su prosa elevan sus historias a una categoría superior, cercanas a las clásicas de Thomas Hardy, James Joyce o Katherine Mansfield.

Obras citadas

- Baldwin, Dean 1989: *Virginia Woolf: A Study of Her Short Fiction*. Boston: Twayne.
- Beja, Morris 1984: “Epiphany and the Epiphanies” *A Companion to Joyce Studies*. Eds. Zack Bowen and James F. Carens. Westport, CT: Greenwood Press. 707-25.
- Bradbury, Malcolm 1988 (1987): Introduction. *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. Harmondsworth: Penguin Books. 11-14.
- Cuddon, J. A. 1979 (1977): *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Joyce, James 1985 (1914): *Dubliners*. London: Granada.
- 1966: *The Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. Vol. 2. London: Faber and Faber.
- Montrose, David 1993: Review of *Here Comes John*, by Bridget O’Connor.

³ En “Lenka’s Room” aparece otra metáfora parecida cuando Eve Carson describe su lugar de trabajo como un estanque lleno de peces moribundos: “a stagnant pond full of dying fish going round and round: BIG gloopy red lips; knackered glam” (1997: 4).

- Times Literary Supplement* 20 August: 21.
- O'Connor, Bridget 1995 (1993): *Here Comes John*. London: Picador.
- 1997: *Tell Her You Love Her*. London: Picador.
- Reid, Ian 1977: *The Short Story*. London: Routledge.
- 1997: Review of *Tell Her You Love Her*, by Bridget O'Connor. *Scotland on Sunday* 20 July: 12.
- 1997: Review of *Tell Her You Love Her*, by Bridget O'Connor. *Irish Post* 23 August: 6.
- Shaw, Valerie 1983: *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman.
- Woolf, Leonard 1973 (1944): Foreword. *A Haunted House and Other Short Stories*, by Virginia Woolf. London: The Hogarth Press. 7-8.