

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“Motivos en *The Ballad of the Sad Café*
de Carson McCullers”

TESINA QUE PARA OPTAR POR
EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS MODERNAS INGLÉSAS
PRESENTA



FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi padre, José Guzmán Lazo,
porque cree en los molinos de viento.*

*A mi madre, María Eugenia Salas,
como diría Onetti, la forma más desnuda de
piedad que he conocido.*

A Linda y Pepe, fraternalmente.

*A mi abuela, María Luisa,
aunque ella no lo sabe, porque es una gran mujer.*

*A Georgina y Esteban, Rosalba y Martín,
por supuesto.*

Índice

<i>Introducción</i>	5
<i>La balada como punto de partida</i>	8
<i>El Sur y lo gótico: una fusión ambigua</i>	12
<i>El horror, el amor y lo maligno</i>	19
<i>Lo grotesco</i>	25
<i>Elementos rituales y mágicos</i>	31
<i>El ambiente en el gótico</i>	39
<i>Conclusión</i>	44

*“El lado anverso de una aspiración
romántica hacia la belleza es una
fascinación con lo horrendo.”*

Blanche Gelfant

Introducción

La literatura es artificio. Es una elaborada reestructuración de la realidad. Es un constante devenir de géneros, formas y estilos para representar, cuestionar y responder a problemas y situaciones de carácter universal. Al analizar una obra literaria, es posible encontrar cómo ciertos motivos* recurrentes en la narración cumplen funciones distintas. El escritor elabora un universo particular a partir de esquemas dados con anterioridad; como bien dice Tzvetan Todorov: "Los elementos constitutivos de los textos están dados de una vez por todas y el cambio reside simplemente en una nueva combinación de los mismos elementos."¹ Más aún, una lectura crítica no debe limitarse a encontrar cuáles son los elementos constitutivos de una obra, sino determinar de qué manera estos elementos funcionan en la obra literaria

* Se entiende por *motivo* a "la forma narrativa o figurativa autónoma y móvil capaz de pasar de una cultura a otra y de integrarse en conjuntos más vastos, perdiendo total o parcialmente sus significaciones en beneficio de otras nuevas." Elena Berisain, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 353.

¹ Tzvetan Todorov, "Historia de la literatura" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, siglo XXI, 1986 p. 176.

y sacar a la luz cómo estos elementos reflejan el pensamiento del autor.

En el caso de *The Ballad of the Sad Cafe*, Carson McCullers toma dos aspectos literarios para crear su novela corta: el gótico y la balada; asimismo, al ser ella una escritora nacida en el Sur norteamericano, le es imposible escapar de la influencia de esta región. Tal influencia se refleja en *The Ballad of the Sad Cafe*, en donde hay tres motivos principales que la conforman: la balada, el Sur y el gótico.

El objetivo del presente estudio es analizar estos motivos y determinar de qué manera McCullers los manipula para expresar lo siguiente:

1. Aprovechar algunos elementos de la balada con el objeto de relatar una historia creando un universo particular, cuestionando el valor de éstos y estableciendo una distancia que permite se emitan valoraciones morales mediante el uso de una voz anónima subdividida en dos.

2. Cuestionar, ineludible tarea en un escritor sureño, los grandes mitos del Sur: la nostalgia por un pasado glorioso, la sensación claustrofóbica producto de una incapacidad de escapar de un lugar donde aparentemente "nada" ocurre y que, además, se considera un universo alejado y único.

3. Cuestionar la visión maniqueísta del mundo. Para tal efecto, McCullers aprovecha el aspecto grotesco que de manera invariable se relaciona con la obra de los escritores del Sur, y nos presenta tres personajes grotescos física y moralmente.

4. Resaltar la idea de que el mal se contraponen al bien, la cual está íntimamente ligada con lo ex-

puesto en el tercer punto, y que es un elemento sobresaliente del gótico clásico² representado el primero por un personaje maligno surgido de afuera que rompe el equilibrio y desata fuerzas malignas. Para lograr este último objetivo, McCullers aprovecha varios elementos del gótico clásico como son la descripción de actos rituales y la incorporación de elementos mágicos.

² Se utiliza el término de "gótico clásico" para diferenciarlo del gótico sureño.

La balada como punto de partida

Para que la historia narrada en *The Ballad of the Sad Café* en torno a la pasión amorosa entre un jorobado, una gigante hombruna y un ex-presidiario, así como de las consecuencias funestas que esta pasión acarrea, sea verosímil, McCullers crea un mundo acorde con sus personajes grotescos, con las situaciones perversas y con lo absurdo de la historia misma:

Much of what is permanently haunting in this grotesque little story is the product of McCullers's easy relationship with the properties of the ballad world. Experience heightened far beyond the realm of plausibility is given a valid, poetic truth by the propriety of those conventions that make the miraculous seem oddly real.³

³ Lawrence Graver, "Penumbra Insistence: McCullers's Early Novels" en Harold Bloom, *Carson McCullers*, Nueva York, Chelsea House, 1984, p. 65.

McCullers aprovecha las características de la balada tradicional para dar forma a su novela corta. La balada es un género esencialmente popular que en lo general trata una sola situación dramática y trágica; en el caso de *The Ballad of the Sad Café*, esta situación, como ya se ha mencionado, es la del triángulo amoroso entre los personajes y las consecuencias funestas de su pasión amorosa. Esta historia está relacionada con el auge del café, símbolo, a su vez, de un pasado esplendor del pueblo. Este sentido nostálgico por un esplendor remoto es también característico, tanto de las baladas que hablan de un mundo de leyenda y romance, como del Sur y sus relatos nostálgicos, apasionados, de un mundo derrumbado.

La balada, al ser una historia que se transmite oralmente de generación en generación, necesita de una voz anónima que la narre. McCullers funde en *The Ballad of the Sad Café* dos voces narrativas que funcionan de manera distinta⁴: una es objetiva, la voz de un trovador, que narra en tiempo pasado la historia de Miss Amelia, su matrimonio y su relación con Cousin Lymon. La otra es una voz subjetiva que emite valoraciones morales sobre lo narrado, ubica a los personajes, e interpela directamente al lector utilizando un tiempo verbal en presente. Surge una yuxtaposición de ambas voces que se van alternando para entretejer la historia, y la transición de una voz a otra es sutil, casi imperceptible. Uno

⁴ Confer, Mary A. Dazey, "Two Voices of the Single Narrator" en Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 117-124

de los medios para pasar de una voz a otra es mediante una pregunta y su respuesta: "How are you going to argue against such envies as these?"⁵ [voz subjetiva] "In her perplexity Miss Amelia did not herself sound any too sure of what she was saying." [voz del trovador] (p. 64). También se hace la transición mediante la descripción de una acción y la generalización sobre ésta; por ejemplo, cuando se narra lo que sucede a la mañana siguiente de la noche de bodas de Miss Amelia y Marvin Macy, hay una transición que va de una descripción generalizada de fuerte carga irónica que narra cómo se siente un novio fracasado, a la descripción objetiva de cómo se veía Marvin Macy en ese momento: "A groom is in a sorry fix when he is unable to bring his well-beloved bride to bed with him, and when the whole town knows it." [voz subjetiva]. "Marvin Macy came down that day still in his wedding finery, and with a sick face." [voz del trovador] (p. 39). En ambos ejemplos puede verse que los tiempos verbales varían de acuerdo con la voz que esté a cargo del relato. De esta manera, McCullers logra establecer subjetividad y objetividad a la vez, ya que mediante la segunda voz narrativa se diserta sobre las consecuencias morales de las acciones de los personajes. El uso de estas dos voces narrativas es importante porque, como la misma McCullers afirma: "Traditio-

⁵ Todas las transcripciones de la obra están tomadas de la edición de *The Ballad of the Sad Cafe* especificada en la bibliografía.

nally, the tale has a dual purpose: to delight and to point a moral."⁶

Debido a la voz del trovador que sólo narra los hechos tal y cómo ocurrieron se logra que las consecuencias funestas de las acciones de los personajes recaigan sobre ellos mismos de acuerdo a la lógica interna del relato: "In the true tale, the characters are bound in the end to get what is coming to them; however, the justice is an erratic justice."⁷ McCullers hace posible que el peso moral de las acciones de los personajes se conozca gracias a esa segunda voz narrativa que comenta sobre los hechos: "The morality of the tale is odd and arbitrary, having little or no relation to ordinary everyday ethics, and determined solely by the tale-teller himself."⁸ Gracias a estas dos voces narrativas, la novela corta se ajusta al esquema tradicional de la balada donde no se pretende, en lo fundamental, dar una enseñanza moral obvia, sino simplemente narrar algo.

Los elementos mágicos y rituales, que también son característicos de la balada, se analizarán en el capítulo 5, por ser más pertinente relacionarlos con los elementos góticos, sobre los cuales me explayaré más adelante.

⁶ Carson McCullers, "Isak Dinesen" en *The Mortgaged Heart*, Middlesex, Penguin, 1963, pp. 272-273.

⁷ *Ibidem*, p. 273.

⁸ *Ibidem*, p. 273.

El Sur y lo gótico: una fusión ambigua

En *The Ballad of the Sad Café*, como ya se mencionó, hay tres elementos que la nutren y conforman: dos son de carácter literario (la balada y el gótico) y el tercero es la influencia de la región en la cual McCullers nació y creció, el Sur. De la fusión de lo gótico clásico y de los elementos sureños, nace un género literario al que se le conoce como "gótico sureño", el cual no sólo permea la obra de McCullers, sino la de la mayoría de los escritores sureños. Desafortunadamente, el término "gótico sureño" es un término que la crítica literaria actual da por sentado sin que parezca necesario definirlo como tal. Es importante reconocer esto para proseguir con una definición de los elementos góticos y su aplicación en *The Ballad of the Sad Café*.

A continuación, se presentará un panorama del Sur para comprender sus elementos esenciales, reflejados en sus paradojas, sus contradicciones, sus mitos. Después, se procederá a explicar las características del género gótico clásico, y cómo éstas se "naturalizan" y adquieren características propias

⁹ Confer Elizabeth M. Kerr, *El imperio gótico de William Faulkner*, México, Norma, 1979, p. 11.

dentro del marco de la literatura sureña en general y en *The Ballad of the Sad Café* en lo particular.

El Sur norteamericano ha sido tanto un mito como una realidad. Aun hoy en día, el Sur es un microcosmos lleno de paradojas. ¿De qué depende la identidad del Sur? Se dice que el Sur se ha nutrido de la pérdida de una guerra. Antes de la Guerra Civil (1861), los sureños creían que la riqueza del Sur se basaba en la esclavitud. Existían grandes latifundios en los que trabajaban esclavos. Los estados sureños eran agrícolas. Con la derrota, después de la Guerra Civil, nació un sentido de catástrofe y devastación pues el Sur fue forzado a incorporarse a la industrialización del país. La reestructuración fue difícil, tanto para negros como para blancos. La tierra, que tanto significaba, perdió su valor: no había mano de obra barata que la trabajara. El algodón y los productos agrícolas se vendían mal debido a la política proteccionista con respecto a las manufacturas, y el proceso de modernización del Sur fue largo y penoso. Sin embargo, a partir de la Primera Guerra Mundial, el Sur resurgió económicamente; el campo se tecnificó y surgieron ciudades industriales. Se vino abajo un gran mito: ni la tierra, ni los esclavos que trabajaban en ella eran la fuente de su riqueza. La sociedad se transformó y se enfrentaron dos fuerzas contrarias: por un lado, el cambio y, por otro, el anhelo de que todo continuara igual. Estas transformaciones fueron las que nutrieron las grandes paradojas del Sur. Louis D. Rubin nos dice acertadamente que "If Southern identity were dependant upon slavery, then the loss of the

war and the end of slavery should have destroyed that identity."¹⁰ De hecho, las paradojas surgen de los mitos a los que el Sur se aferra: la supremacía racial de los blancos, la vida rural y aislada, y, ante todo, la imposibilidad de sobreponerse a una derrora.

McCullers en "The Russian Realists and Southern Literature" ejemplifica claramente la situación económica del Sur y la manera en que ésta determina su peculiar concepción del mundo:

*The South has always been a section apart from the rest of the United States, having interests and personality distinctly its own. Economically and in other ways it has been used as a sort of colony to the rest of the nation[...] The South is the only part of the nation having a definite peasant class. But in spite of social divisions the people of the South are homogeneous.*¹¹

En el Sur, se comparte una identidad, un sentido de pertenencia a toda una serie de sucesos históricos, familiares, individuales —e incluso triviales— que conforman el presente y condicionan la realidad: "Everything has a consequence and everything has a root"¹² nos dice Eudora Welty, otra escritora su-

¹⁰ Louis D. Rubin, "The American South: the Continuity of Self-Definition" en *The American South: Portrait of a Culture*, Nueva Orleans, Forum, 1979, p. 5.

¹¹ Carlson McCullers, *The Morgaged Heart*, p. 260.

¹² Eudora Welty citada por Louis D. Rubin, *op.cit.*, p. 78.

reña. El vivir se reduce a una constante remembranza del pasado. Se crea una sensación claustrofóbica; el individuo se siente atado no sólo a la tierra, sino a los seres que vivieron en ella, a sus experiencias.

Es así como la región que bordea el bajo Misisipi y los estados que se encuentran a la orilla del golfo de México se convierten en un mundo aparte, lleno de contradicciones, paradójico, ambivalente, enigmático. Pero el Sur no es solamente un lugar, un espacio en el cual se vive. Es el peso de la historia actuando sobre una manera de ser, un modo de concebir el mundo. "Nostalgia, which seems to be memory of a place, is really memory of a time."¹³ En *The Ballad of the Sad Café*, por ejemplo, hay una conciencia del sentido de la narración que se relaciona a la perfección con el sentido nostálgico por un pasado: "Southerners tell stories (...) That is what the scene in a novel is: a gathering place for characters, where something is going to happen. I think that is characteristically southern, the notion of it."¹⁴ Y es esta conciencia de que se está narrando una historia lo que hace creíble la misma. En *The Ballad of the Sad Café*, McCullers crea un espacio único, una aldea que podría ser cualquiera del Sur de los Estados Unidos. Esta autora estructura deliberadamente una realidad que funciona de acuerdo con sus propias normas. Crea un mundo donde lo patológico, lo ambiguo, lo anormal funciona en otros

¹³ *Ibidem*, p. 84.

¹⁴ Shelby Fout citado por Louis D. Rubin en *Ibidem*, pp. 60-61.

términos. Sin embargo, esta realidad, como ya se ha expuesto con anterioridad, surge a partir de un mundo determinado del cual McCullers, al igual que todo/a autor/a sureño/a, no puede huir: el Sur. Como ella misma dice en su ensayo "The Flowering Dream" los escritores sureños están atados a su región a través del lenguaje, las voces, la memoria, los sueños.¹⁵ El Sur que McCullers recrea es una región geográfica específica, es el Sur de su infancia, recreado y aprehendido nuevamente a través de la imaginación y la memoria.

En la obra se dan conjuntamente dos elementos importantes: el sentido nostálgico por un pasado que se sabe fue glorioso y terrible y la conciencia de narrarlo a través de un testigo que pertenece al lugar. Estos elementos son los que caracterizan de manera fundamental la identidad del Sur.

* * *

El gótico ha permeado, no sólo la literatura sureña, sino una gran parte de la literatura norteamericana. "American writers created a 'nonrealistic and negative, sadistic and melodramatic' Gothic fiction, a literature of darkness and grotesque in a land of light and affirmation".¹⁶ Relatos tan disímiles como "The Yellow Wallpaper" (1892) de Charlotte Perkins, *The Ballad of the Sad Café* (1951), o *American Psycho*

¹⁵ Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*, pp. 280-287.

¹⁶ Elaine Showalter, "The American Female Gothic" en *Sister's Choice, Tradition and Change in American Women's Writing*, p. 131.

(1991) de Bret Easton tienen elementos en común que los ubica dentro de la tradición gótica norteamericana, y en el caso de McCullers, con la tradición gótica sureña.

En un sentido amplio, puede considerarse que los elementos que caracterizan el gótico clásico (y que se ajustan perfectamente al gótico sureño, como se verá más adelante) son los siguientes:

interés psicológico y preocupación por lo irracional y lo inconsciente; el lado del deseo de la psique; situaciones aterradoras; una polaridad Maniquea Calvinista del bien y el mal y/o la ambivalencia en las actitudes morales de los caracteres [sic]; el abandono del realismo como un objetivo principal; el uso de escenario y atmósfera para crear un humor y estimular la imaginación; la involuación [sic] del lector a través [sic] de compartir con los personajes el terror y el horror que G. R. Thompson consideró como "polos complementarios de un solo continuum de percepción y respuesta."¹⁷

De acuerdo con esta descripción, es posible enumerar los elementos centrales que caracterizan el género gótico: el horror, el mal como algo presente

¹⁷ Elizabeth M. Kerr, *op.cit.*, p. 10.

e inevitable en la naturaleza, lo grotesco, lo sobrenatural y la creación de una atmósfera opresiva que agudiza la percepción de lo anormal y del lado oscuro del ser humano. De estas características se puede hacer una derivación del género gótico sureño tomando en cuenta tanto las características del Sur como algunos ejemplos concretos de la novela corta objeto del análisis; se analizarán estos elementos en los siguientes capítulos.

El horror, el amor y lo maligno

La incorporación de un elemento que provoca horror es fundamental en la novela gótica tradicional. Al igual que el gótico clásico, donde el terror surge a partir de elementos concretos como son los castillos medievales y el aislamiento, dentro del gótico sureño también existe un espacio concreto. En el caso de *The Ballad of the Sad Café*, esta realidad es un café situado dentro de una aldea sureña estancada y aislada. Lo que es intangible y por eso más terrible, es la sensación claustrofóbica provocada por la incapacidad psicológica de salir de este espacio: "Yes, the town is dreary. [...] Nothing moves. [...] There is absolutely nothing to do in the town. [...] The soul roots with boredom." (p.53). McCullers incorpora la sensación de asfixia y parálisis que el Sur provoca como un elemento de horror más en la obra.

A diferencia del gótico clásico, esta realidad no surge de elementos considerados habitualmente como sobrenaturales; no hay fantasmas que arrastran cadenas ni vampiros que chupan sangre en el sentido literal: "the true sense of dread is not a reaction to anything sensible or visible or even, strictly mate-

rially, knowable."¹⁸ El horror adquiere varias manifestaciones: se exageran o distorsionan ciertos rasgos de la realidad, se utiliza lo desconocido como factor que desencadena la tragedia; la aparición de seres malignos implica la ruptura del equilibrio y la pérdida de un amante es una fuente de terror.

En el gótico clásico, el miedo trastoca la percepción individual de la realidad por lo que el personaje llega al extremo de percibir como algo sobrecogedor lo que parecería ser inofensivo. En el caso de Miss Amelia, la protagonista, el amor que siente por el jorobado es un impulso irracional que deforma la percepción de su situación, la cual se vuelve abrumadora. De este modo, Miss Amelia, debido a la reaparición de Marvin Macy en su vida, se ve imposibilitada a actuar coherentemente. Al igual que en el gótico clásico, el amor se relaciona íntimamente con el horror: "De acuerdo con Leslie Fiedler, la ficción gótica en América tiene tres características dominantes: la sustitución del terror por el amor, de la muerte por la sexualidad, y del sueño e imaginación por la razón."¹⁹ En esta obra, McCullers nos muestra que el amor es una fuerza aniquiladora asumida conscientemente por el amante: "The value and quality of any love is determined solely by the lover itself." (p.19) La paradoja reside en que el amante es al mismo tiempo víctima y verdugo. Víc-

¹⁸ Tennessee Williams, introducción a "Reflections in a Golden Eye" en Delia Brinfonski, *Contemporary Literary Criticism*, Detroit, Gale, 1980, p. 214.

¹⁹ Elizabeth M. Kerr. *op. cit.*, pp. 11-12.

tima de un amor asumido pero no correspondido y verdugo del amado, al que se aferra con desesperación:

And the curt truth is that, in a deep secret way, the state of being beloved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For the lover is forever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with his beloved, even if this experience can cause him only pain. (p.19)

Por ello, Miss Amelia, Cousin Lymon y Marvin Macy, cada uno en su momento de enamoramiento, persiguen y aniquilan al objeto de su amor a la vez que son atormentados por el amante:

La tradición [gótica] pretende que aquellos que han sido víctimas de los vampiros se conviertan también en vampiros: quedan a la vez vacíos de su sangre y contaminados. El fantasma atormenta a su víctima por el miedo; el vampiro lo mata sacándole su substancia; no sobrevive más que por su víctima. [...] La interpretación se basa aquí en la dialéctica del perseguidor-perseguido, del engullidor-engullido.²⁰

²⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 1046.

Otro aspecto del género gótico es la aceptación de que el mal actúa libremente en el universo, sin la posibilidad de dominarlo o comprenderlo. Las fuerzas del mal se presentan como algo irracional e inexplicable. McCullers profundiza en los efectos del mal sobre sus personajes. Los protagonistas de su historia —Miss Amelia, el jorobado y Marvin Macy— reaccionan irracionalmente, cada uno en su momento, ante el mal. Debido a sus ansiedades o frustraciones parecen tan fascinados como repelidos por éste.²¹

El elemento maligno personificado en los personajes masculinos penetra en la vida de la aldea: "Perhaps even more characteristic of the South, however, are the stories that deal with a locale, with a Southern town life and backcountry, *specially when a stranger of some sort enters into the rural community.*"²² [el énfasis es mío] Estos personajes "extranjeros" y malignos rompen el equilibrio y provocan movimiento en un lugar donde "nada" pasa. Así como Cousin Lymon y Marvin Macy son los villanos "byronianos"²³ que hacen aflorar el lado oscuro subyacente en el universo, Miss Amelia es la doncella inocente y perseguida del gótico clásico. Sin embargo, McCullers trastoca y subvierte la visión maniqueísta del mal gótico al presentarnos roles

²¹ Confer, Margaret McDowell, *Carson McCullers, un corazón solitario*, Buenos Aires, Editorial Fraternidad, 1987.

²² Ben Forkner, en "Introduction" a *Stories of the Modern South*, NY, Pinguin, p. xxi.

²³ Confer Mario Praz, "The Metamorphoses of Satan" en *The Romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1970, pp. 55-94.

ambivalentes en los personajes, ya que, como se verá a continuación en la descripción de los personajes, éstos se vuelven villanos o héroes, de acuerdo con su respectiva situación amorosa y en distintos momentos de la narración.

En *The Ballad of the Sad Café* hay tres personajes: Miss Amelia, mujer hombruna, fuerte, poderosa y mágica que, al principio de la historia, durante su matrimonio con Marvin Macy se comporta como una villana con éste y, después, al enamorarse de Cousin Lymon y ver peligrar su amor en manos del vengativo Marvin Macy, se comporta como una frágil heroína; Cousin Lymon, jorobado, que es un desvalido a su llegada al pueblo, se vuelve poderoso al amparo de Miss Amelia y luego maligno al amparo de Marvin Macy; Marvin Macy, apuesto esposo de Miss Amelia que, a consecuencia del rechazo y maltrato de ésta, vuelve a convertirse en lo que era antes de enamorarse de ella, un ser maligno, perverso y vengativo.

La fábula gótica habla siempre de una ruptura, de un cambio repentino dentro de la existencia. En el caso de *The Ballad of the Sad Café*, en la vida de cada uno de los personajes ocurre un cambio fundamental. Miss Amelia se casa con Marvin Macy y conoce a Cousin Lymon; la ruptura sobreviene cuando pierde el amor de éste. En el caso de Marvin Macy, la ruptura sobreviene cuando se da cuenta que Miss Amelia no lo ama; después regresa para vengarse. Respecto de Cousin Lymon, la ruptura sobreviene cuando conoce a Marvin Macy, y de amo y señor de un lugar, se convierte en un servil ejecutor

de las fechorías de su amado. Tal cambio provoca una pérdida de control, una repentina aparición de lo siniestro. Lo que McCullers acaba mostrando, al explotar el elemento maligno del gótico clásico, es que el ataque que las peligrosas fuerzas irracionales llevan a cabo contra la normalidad no es algo ajeno a la existencia del ser humano, como lo ilustra el epílogo de esta novela corta en el que los villanos resultan vencedores, después de haber devastado la vida de la protagonista. A diferencia del gótico clásico, donde el bien y la virtud triunfan, dentro del gótico sureño, y en particular dentro de esta obra, se enfatiza la idea de que la buena voluntad y la razón no siempre terminan triunfantes.

Lo grotesco

Los personajes grotescos son típicos en la ficción gótica sureña. Estos personajes son una combinación de lo terrible y lo ridículo y son producto de una deformación de lo que se considera "normal".

Este concepto de lo grotesco [especialmente en la literatura sureña] incluye: desviaciones sexuales visibles, como hermafroditas, personas afeminadas y transvestistas; el ciego o el sordo; caracteres [sic] cuya apariencia o modales muestran rigidez mecánica o alguna otra cualidad no humana; lisiados, personas insanas [sic] o deficientes mentales.²⁴

Los personajes en la obra presentan alguna deformación física, o bien, son ambiguos sexualmente. Las relaciones que se establecen son patológicas y las situaciones son absurdas. Se yuxtaponen acciones terribles con comentarios mordaces que

²⁴Elizabeth M. Kerr, *op. cit.*, p. 25.

provocan hilaridad. La función de lo grotesco dentro del gótico sureño, de manera muy particular en *The Ballad of the Sad Cafe*, va más allá que en el gótico clásico, en donde la contraposición bien-mal se resuelve al final y la luz triunfa sobre la oscuridad. McCullers, al presentarnos figuras humanas distorsionadas, demuestra que "una anormalidad es señal de que el conflicto está todavía indeciso."²⁵ Las anormalidades de los personajes prueban que los horrores psíquicos del ser humano no han sido exorcizados. El bien no puede triunfar sobre el mal porque ambos conviven dentro de un mismo individuo.

*Toda deformidad es signo de miseria, sea éste maléfico o benéfico. Como toda anomalía comporta una primera impresión repugnante [...] La anomalía exige, para ser comprendida, una superación de las normas habituales de juicio, y a partir de ahí, puede introducir un conocimiento más profundo de los misterios del ser y la vida.*²⁶

En el caso de *The Ballad of the Sad Cafe*, los tres personajes son grotescos. Miss Amelia es una mujer hombruna que repudia todo acreamiento sexual. Cousin Lymon es un jorobado afeminado. Marvin Macy es un ambiguo "galán". Con la descripción

²⁵ Elizabeth M. Kerr, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 404.

anterior, es posible apreciar que los roles sexuales son parte del mundo ambivalente que McCullers presenta. Lo grotesco en Miss Amelia, por ejemplo, consiste en tener características poco femeninas como su tamaño, su brusquedad, su andar y su vestir: "[...] early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman [...]" (p. 10). También es, de manera simultánea, "femeninamente vulnerable" a los embates malignos de Marvin Macy. Cuando es más feliz al lado de Cousin Lymon, se complace en explotar sus propias aptitudes para la lucha y la fortaleza física, actitud netamente masculina: "She was forever trying out her strength, lifting up heavy objects, or poking her tough biceps with her finger." (p. 33) Lo anterior es significativo, ya que cuando asume el papel de mujer enamorada y asustada es cuando no puede resolver la situación. Todos sus actos se revierten en contra de ella. Sólo cuando vuelve a asumir su papel masculino pone fin a la situación caótica, aunque no resuelve su situación amorosa, ya que pierde al objeto de su amor.

Lo mismo pasa durante su matrimonio con Marvin Macy, situación que se ejemplifica muy bien en la ceremonia de su boda, ella se siente incómoda y fuera de lugar con su papel de mujer. Nuevamente asume su papel de hombre cuando cambia su vestimenta femenina por una masculina.

[...] she strode with great steps down the aisle of the church wearing her dead mother's bridal gown, which was of ye-

llow satin and at least twelve inches too short for her. [...] As the marriage line were read. Miss Amelia kept making an odd gesture —she would rub the palm of her right hand down the side of her satin wedding gown. She was reaching for the pocket of her overalls, and being unable to find it her face became impatient, bored and exasperated. [...] Within half an hour Miss Amelia had stomped down the stairs in breeches and a khaki jacket. Her face had darkened so that it looked quite black. She slammed the kitchen and gave it an ugly kick. Then she controlled herself.” (p. 22)

Otro de los personajes, Cousin Lymon, es deforme, jorobado y enano. Sus incongruencias físicas son lo que configuran lo grotesco en la descripción que se da de él: sus piernas muy cortas y flacas que sostienen un pecho enorme, la palidez de su rostro con sus ojeras (que evoca la representación convencional del vampiro), su gran cabeza con la pequeñez de su boca:

[...] the man was a hunchback. He was scarcely more than four feet tall and he wore a ragged, dusty coat that reached only to his knees. His crooked little legs seemed too thin to carry the weight of his great warped chest and the hump that sat on his shoulders. He had a very large

head, with deep-set blue eyes and a sharp little mouth. His face was both soft and sassy —at the moment his pale skin was yellowed by dust and there were lavender shadows beneath his eyes." (p. 4)

La deformación de Cousin Lymon se relaciona obviamente con lo grotesco. Al enfatizar sus defectos físicos se subvierte la concepción de la anormalidad. Lo grotesco radica no sólo en su sexualidad ambigua, ya que siendo hombre se enamora de otro hombre, sino en que un ser tan repulsivo (desde un punto de vista maniqueísta y tradicional) sea objeto de una pasión tan avasalladora e inexplicable como es la de Miss Amelia. Por el contrario, Marvin Macy cuyo físico contrasta con el del jorobado, "he was the handsomest man in this region [...]", (p. 19) no logra enamorar a Miss Amelia. Tal situación choca con el patrón preconcebido que asocia la belleza con el amor.

McCullers explota todas las convenciones para subvertirlas. La siguiente descripción del banquete nupcial demuestra claramente cómo la deliberada explotación de los elementos tradicionales funciona de manera inversa a lo habitual:

The bride and groom ate a grand supper prepared by Jeff, the old Negro who cooked for Miss Amelia. The bride took second servings of everything, but the groom picked with his food. Then the bride went about her ordinary business —reading

the newspaper, finishing an inventory of the stock in the store, and so forth. The groom hung about in the doorway with a loose, foolish, blissful face and was not noticed. At eleven o'clock the bride took a lamp and went upstairs. The groom followed close behind her. So far all had gone decently enough, but wath followed after was unholy. (p. 22)

La repetición de *bride* y *groom* choca en forma grotesca con lo que se está narrando: un banquete nupcial donde la novia subvierte el papel tradicional. Ella resulta la figura fuerte y viril mientras que el novio pareciera ser la novia nerviosa y ansiosa que desconoce pero intuye lo que se avecina: un encuentro sexual que paradójicamente no se da.

Es así como, McCullers, mediante la continua e irónica inversión de los roles sexuales y de los prototipos convencionales de belleza-fealdad, exhibe valores opuestos a aquéllos que ostensiblemente muestra. Lo grotesco, como afirma Faulkner, "es una clase de acto necesario de destrucción del pasado, requerido por todos quienes pertenecen a la tradición de lo Nuevo."²⁷ McCullers nos plantea una posibilidad: otra cosmovisión donde se asuma un hecho, no hay límites ni fronteras entre lo "normal" y lo "anormal". El bien-mal, lo bello-feo, lo sublime-terrible conviven desarticulada o armoniosamente dentro de una misma cárcel: el ser humano.

²⁷ Elizabeth M. Kerr, *op. cit.*, p. 21.

Elementos rituales y mágicos

Dentro del género gótico clásico, la existencia de elementos sobrenaturales es un punto importante para la creación del horror. Aunque en *The Ballad of the Sad Café*, no hay ningún elemento que podría considerarse propiamente sobrenatural, sí existe un uso constante del rito y de elementos mágicos: gestos, acciones, uso de numeración, signos ominosos, cambios en el clima, cualidades mágicas de los personajes, todos ellos elementos que contribuyen a formar un mundo mítico y primitivo, donde lo sobrenatural profundiza en "la experiencia que hay tras la experiencia, cualquiera que sea ésta", puesto que los relatos góticos "se olvidan de la apariencia y de lo consistente para centrarse en el espíritu que subyace en la apariencia, el vacío que se oculta bajo el rostro del orden."²⁸

Los actos rituales son una constante a través de la obra. Por ejemplo, un rito que podemos relacionar con la figura maligna del gótico clásico es el que

²⁸ Confer Robert Aickman, citado por Kirby McCauley en "Introducción" al *Segundo gran libro del terror*, Barcelona, Editorial Roca, 1991.

ésta no pueda entrar en una morada a la cual no ha sido invitada. McCullers, fiel a la tradición gótica clásica, nos presenta a un personaje (Cousin Lymon) que necesita del permiso del anfitrión (Miss Amelia) para poder entrar al ámbito dentro del cual va a ejercer su maldad: "I'm Lymon Willis," said the hunchback. "Well, come on in", she said." (p. 7) Esta escena se asemeja a la de *Drácula*, cuando el vampiro seduce al loco del asilo para entrar al lugar donde se encuentra la heroína. Pero McCullers va más allá, subvirtiendo el ritual gótico al presentar a la heroína misma como la anfitriona que abiertamente acepta la entrada del villano.

McCullers va estableciendo paulatinamente relaciones simbólicas entre los actos rituales y mágicos y los personajes. El hecho de matar los puercos bajo la sabia dirección de Miss Amelia, por ejemplo, es significativo; esto se asemeja a un ritual de autoinmolación ya que es posible establecer una significación ominosa entre la sangre del puerco sacrificado y el posterior aniquilamiento de la vitalidad y sabiduría de Miss Amelia.

Dos sucesos que son determinantes en la historia, la llegada del jorobado y la pelea entre Marvin y Miss Amelia, están marcados con signos agoreros que filtran en el relato una sensación de lo mágico, de lo desconocido, de lo misterioso; por ejemplo, cuando Cousin Lymon llega, un perro empieza a ladrar: "While they were waiting there, a dog from one of the houses down the road began a wild, hoarse howl[...]" (p. 3) Dentro de la tradición gótica, los animales juegan un papel decisivo. Se

cree que estos tienen una percepción que no tienen los seres humanos. Por lo que, al estar más en consonancia con fuerzas ocultas, se consideran portadores o mensajeros de lo desconocido. El perro, en especial, se asocia con una figura perversa. Cuando va a empezar la pelea decisiva entre Marvin Macy y Miss Amelia, un halcón sobrevuela la aldea: "A hawk with a bloody breast flew over the town and circled twice around the property of Miss Amelia." (p. 47) El halcón semeja la figura de un buitre esperando carroña. También se puede establecer una relación simbólica entre el pecho sangrante del halcón y el pecho prominente de Miss Amelia (su parte vulnerable en una pelea especialmente ideada para hombres como es el box): "Marvin Macy had the advantage in slyness of movement, and in toughness of chest." (p. 45). Estas relaciones simbólicas se dan de manera muy sutil dentro del relato. McCullers explota elementos del gótico clásico, que pueden o no ser significativos de acuerdo con la lectura que se haga de ellos.

En *The Ballad of the Sad Caffé* abundan los números místicos. Cada número está cargado de un significado propio y lo que se busca enfatizar, como el mismo narrador lo explica, es cómo estos números dan pie a una infinidad de posibilidades que se aceptan sin cuestionar. Lo misterioso es tan cierto como los otros aspectos concretos de la realidad:

Seven is a number of mingled possibilities, and all who love mystery and charms set store by it. [...] This was known to

everyone, not by announcement of words, but understood in the unquestioning way that rain is understood, or an evil odor from the swamp. (p. 49)

Por ejemplo, el número dos se repite en momentos cruciales de la historia: un halcón vuela dos veces alrededor de la casa de Miss Amelia el día de la pelea; cuando regresa Marvin Macy nieva el dos de enero y la fecha de la pelea es el dos de febrero. Este número se relaciona con los momentos desgraciados en la vida de la protagonista y funciona como un presagio ominoso de su tragedia. Es oportuno mencionar que el dos, dentro de la tradición es "símbolo de oposición y de conflicto[...] indica las amenazas latentes."²⁹ Así se ve cómo un número tiene tanto una significación universal como una significación relacionada directamente con los acontecimientos narrados dentro de la obra. La asignación de cualidades mágicas a ciertos números aparece en el folclore de muchas culturas. Mediante la repetición de números, McCullers establece variaciones significativas en el tono general del relato, además de reconocer la eficacia de un ritmo propio y mágico.

Tanto los tres protagonistas como el café tienen cualidades mágicas.³⁰ Miss Amelia es la mujer sabia

²⁹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 416.

³⁰ Se llama "mágico" a un tipo de actitud primitiva, existente en todas las culturas, caracterizado por el "pensamiento mágico" opuesto al "pensamiento causal". El "pensamiento mágico" se propone conseguir sus objetivos, influir en hombres y cosas mediante determinadas

del pueblo; conoce de medicina y hierbas, cura enfermedades, determina el momento propicio para la matanza de los puercos, vende un elixir que transforma y alivia, un whisky hecho por ella misma.

For the liquor of Miss Amelia has a special quality of its own. Imagine that the whisky is the fire and that the message is that which is known only in the soul of a man —then the worth of Miss Amelia's liquor can be understood. Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harbored far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended. (p. 6)

El brebaje de Miss Amelia funciona del mismo modo que la pesadilla en el gótico. Es a través del sueño donde se trae el lado oscuro a nivel de la conciencia; las pasiones, los horrores se conjuran y afloran. “La pesadilla manda señales en la obscuridad, las cuales sí pueden ser leídas y recordadas a la luz del día. Es al dormir que las metáforas en bruto del sentimiento toman forma para decirnos algo acerca de los movimientos de nuestro día.”³¹

He ahí el valor de Miss Amelia como figura mágica. Ella exorciza los horrores, es el elemento

prácticas, ritos, oráculos, hechizos e invocaciones a los espíritus.” Friedrich Porsch, *Diccionario de psicología*, Barcelona, Herder, 1977, pp. 566-567.

³¹ Leonard Wolf citado por E. M. Kerr en E. M. Kerr, *op. cit.*, p. 15.

unificador y conservador del orden. Cuando su poder se enfrenta con otro (el de Marvin Macy) y en el momento en que su fuerza se debilita por el amor, el orden se trastoca.

El café es un espacio mágico. En él lo terrible y lo maravilloso concurren en una extraña simbiosis que transforma la vida de toda la comunidad: "In the dark, silent nights of winter nights, the café was the warm center point of the town..." (p. 40) Este espacio surge con la llegada de Cousin Lymon, quien es el responsable tanto del esplendor como de la decadencia del café. Es posible establecer un símil entre los poderes del brebaje de Miss Amelia y los de Cousin Lymon, pues ambos tienen la capacidad de sacar a flote lo perverso, lo bello, lo oculto:

The hunchback was a great mischief-maker. He enjoyed any kind of to-do, and without saying a word he could set people at each other in a way that was miraculous. It was due to him that the Rainey twins had quarreled over a jackknife two years past, and had not spoken one word to each other since. He was present at the big fight between Rip Wellborn and Robert Calvert Hale, and every other fight for that matter since he had come into the town. He nosed around everywhere, knew the intimate business of everybody, and trespassed every waking hour. Yet, queerly enough, in spite of this it was the hunchback who

was most responsible for the great popularity of the café. (p. 29)

Es posible identificar al jorobado tanto con la figura maligna de la tradición gótica clásica como con el personaje extranjero surgido de la "nada" de la tradición gótica sureña porque llega a trastocar el orden preestablecido y despierta al mal subyacente.

El jorobado y Miss Amelia evocan las figuras perversas del gótico clásico, en especial la del vampiro, porque ejercen un extraño poder sobre su víctima que hace aflorar lo más oculto, tanto bueno como malo:

Si cualquier ejercicio de poder sobre otra persona es un acto de violencia incipiente, entonces el vampiro representa la violencia definitiva y absoluta: una extensión del poder sobre los demás que va más allá de la tumba.³²

A diferencia de Miss Amelia y el jorobado, Marvin Macy sólo ejerce un poder negativo o inútil sobre sus víctimas. Por ejemplo, es incapaz de despertar un sentimiento positivo, como es el amor, en Miss Amelia y, por otro lado, genera una pasión destructiva en Cousin Lymon. Debido a su físico, es posible identificarlo con el héroe del gótico clásico. A la

³² Dan Simmons, comentario al "Deleite del carroñero", en Ellen Dalton, *Vampiros*, Barcelona, RobinBook, 1991, p. 55.

vez, es posible identificarlo con el villano que trae consigo la desgracia. A su llegada, suceden hechos insólitos como que el otoño se torne cálido, la carne se pudra, caiga nieve en una región donde este fenómeno era desconocido. Todas las desgracias se atribuyen al hecho de que él ha regresado al pueblo, después de haber desaparecido por un largo tiempo.

La incorporación de elementos mágicos y rituales que hace McCullers a *The Ballad of the Sad Caff*, además de conseguir uno de los objetivos dentro del gótico clásico, que es la incorporación de lo misterioso y lo oscuro, es cuestionar el valor de estos signos, demostrándonos que son arbitrarios y sólo contribuyen a dar una ambientación al relato y su interpretación es unívoca o equívoca, de acuerdo con lo que cada uno, como lector o como personaje, interprete.

El ambiente en el gótico

El gótico clásico enfatiza una relación de los personajes y los acontecimientos con el medio ambiente y evoca un pasado glorioso. "La ficción gótica es una fascinación con el tiempo, con la obscura persistencia del pasado en ruinas sublime, reliquia encantada y maldición hereditaria."³³ Este elemento del gótico se ajusta perfectamente a la obsesión del Sur por un esplendor de antaño.

Desde el principio de la historia, el misterio se crea a través de la aparición fantasmal de una mano y un rostro que se asoma a la ventana: "It is a face like the terrible dim faces known in dreams -sexless and white, with two grey crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief." (p. 1) Es así como en unas cuantas frases se resume la atmósfera opresiva, ambigua e indeterminada que caracteriza tanto a los personajes como a la historia. Como ya se ha visto, McCullers establece, a través de las imágenes del texto, conexiones con todos los demás elementos de la obra que contri-

³³ Elizabeth M. Kerr, *op. cit.*, p. 9.

buyen a crear tanto el suspenso que caracteriza al gótico, como las claves que nos ayudan a comprender cómo la naturaleza, lo sobrenatural, lo anormal se mezclan y confunden sin posibilidad de conocer dónde están sus límites con lo "normal". No es gratuito que el color de los ojos de Miss Amelia sean del mismo color que los ojos de Marvin Macy: ojos grises, fusión del negro y el blanco, conjunción de lo oscuro y lo claro. Tanto en el color de los ojos y como en la descripción de la cara asexual y fantasmal que aparece se establece una relación metonímica de la ambigüedad de los personajes: ambos son villano/a y víctima. Todos los valores se invierten, se trastocan. Es esta subversión, esta extraña simbiosis entre el entorno y los personajes lo que contribuye a crear el horror.

El café se convierte, como se ha dicho, en símbolo del esplendor que tuvo la aldea. Desde el principio, la descripción del pueblo donde ocurrieron los acontecimientos enfatiza la idea de que éste tuvo un esplendor que ahora ya no tiene. Enfatiza también la sensación de aislamiento tan característica del Sur: "Otherwise the town is lonesome, sad and like a place that is far off and estranged from all other places in the world." (p. 1) La voz narrativa del trovador nos describe la situación actual de la aldea. Lo viejo —el café, el pueblo desolado— están ahí como símbolo de algo que permanece y es, a la vez, símbolo desolado del esplendor pasado. El pueblo y su entorno son representativos de cualquier aldea agrícola del Sur estancada y aferrada a su propia parálisis: su pasado glorioso se pone de manifiesto

a través de las reiteradas alusiones al esplendor del café por medio de la narración de la voz narrativa del trovador:

*The recollection done, he [el trovador] is a man who sees himself in the town in which he sits, who sees the town—like the remembered café—as a reflection of his own static image. [...] It shows him to be a man who has wrestled with the past and who has used the past to reinterpret the present. It shows that he knows that when nothing moves, the spirit dies: “the soul rots with boredom.”*³⁴

El esplendor del espacio mágico alrededor del cual giran todos los acontecimientos se asemeja al castillo medieval donde se ubican las historias del gótico; “su prosperidad, que había representado la vida ordenada de una sociedad semi-feudal en su ruina y decadencia, es semejante al castillo en ruinas de las novelas góticas, simbolizando el colapso del antiguo orden.”³⁵

Así como en la tradición gótica clásica hay una prolífica descripción de los paisajes que están íntimamente ligados con los sucesos que le acontecen a

³⁴ John McNally, “The Introspective Narrator in *The Ballad of the Sad Café*”, en Delia Britonski, *op. cit.*, pp. 40-44.

³⁵ Elizabeth M. Kerr, *op. cit.*, p. 30.

los personajes, dentro de la tradición sureña también existe una relación estrecha entre la naturaleza y las situaciones. Es así como, tanto la aparición de los personajes vampírescos y malignos como el paisaje pantanoso en que se ubica la historia, ["The glaring summer days they spent back in the swamp where the water cypress is a deep black green, where beneath the tangled swamp trees there is a drowsy gloom", p. 17], pueden considerarse metáforas del Sur expuestas a través de un elemento del gótico. La obscuridad de los pantanos en *The Ballad of the Sad Café* es reflejo del mal que fluye paralelamente a la vida de los personajes, del mismo modo que los personajes malignos surgidos de la nada pueden explicarse en relación con el concepto de vampirismo concebido en un sentido más amplio, o sea, "como el consumo de energía, la absorción de la voluntad y la mismísima fuerza vital"³⁶ El Norte, a semejanza de un vampiro, chupó la fuerza mitificada del Sur: su pasado glorioso puesto de manifiesto a través de las reiteradas alusiones al esplendor del café. Esta posible interpretación del Sur con base en el aspecto de lo maligno del gótico ejemplifica lo que McCullers logra en *The Ballad of the Sad Café*, es decir, hacer patente el hecho de que la realidad no es unívoca. Todos los valores son relativos y la función del escritor es elaborar un universo particular a partir de esquemas dados con anterioridad; en este caso, los esquemas se simbolizan por medio de la fusión

³⁶ Confer Ellen Dalton, *op. cit.*, p. 11.

de dos elementos: el Sur concebido como un lugar estático y el Sur concebido como un lugar maligno, y cómo estos elementos se destruyen y se reinterpretan.

Conclusión

A lo largo de este trabajo se ha pretendido adentrar en un nuevo significado de viejas fórmulas; de qué manera, elementos tradicionales, ya sean éstos literarios o geográficos, metafóricos, míticos o populares tales como la balada, el Sur norteamericano y el gótico clásico, se transforman en *The Ballad of the Sad Café* para exponer verdades sociales o psicológicas de carácter universal.

Southern writing put an emphasis on the crankiness, peculiarities, secret depths and even grotesqueries of individual personality rather than on the broad patterns of society; an interest in violence; a tendency toward a broad or somber humor; a sense of fiction as a tale told and not as a drama rendered; a sense of "voice"; a concern with stylistic effects that at its best may give high or delicate poetry, and at its worst pompousness or preciousness.³⁷

³⁷ Robert Penn Warren, "Introduction" a *A New Southern Harvest*, NY, Bantham, 1957, p. viii.

Todas las características mencionadas en la cita anterior están presentes en *The Ballad of the Sad Cafe*; y no sólo eso, sino que se integran perfectamente a los elementos que son objeto de este análisis. McCullers recrea en su novela corta una forma eminentemente popular, como es la balada, dónde lo importante es narrar una historia a través de un voz anónima que pertenece al lugar donde ocurrieron los hechos. La innovación que aporta McCullers en este aspecto es la incorporación de una segunda voz narrativa que emite juicios morales sobre lo narrado.

Al igual que en la balada, en el Sur, región de tradición ancestral donde abuelos, padres, hijos han habitado la tierra por mucho tiempo, las historias de esplendores pasados se transmiten de generación en generación. La gente podrá emigrar, pero nunca será capaz de sacudirse la sensación de compartir una historia, una experiencia que implica cambios y contradicciones. McCullers le da forma literaria a esta experiencia a través de la balada. Las voces narrativas son testigos, narradores, juzgadores y comentaristas de una historia grotesca y primitiva que se ajusta perfectamente al mundo ancestral y oscuro que las baladas nos presentan y que es, a la vez, materia prima y presencia constante en la literatura sureña.

En relación con lo gótico clásico, se ha visto cómo la autora emplea sus elementos característicos: el horror, lo maligno, lo grotesco, los elementos rituales y mágicos y la creación de una atmósfera opresiva y oscura para cuestionar la visión mani-

queísta que se tiene del mundo. De todos estos elementos, McCullers resalta la idea de que el mal es una fuerza subyacente en el universo, y que aceptar este hecho implica, a la vez, aceptar que su opuesto, el bien, es el complemento de un todo. Otra característica notable en esta obra es la subversión que se hace de los elementos tradicionales del gótico clásico. La personificación del villano/a-héroe/ina no sigue los patrones establecidos por esta tradición ya que el mismo personaje se va transformado de villano/a en héroe/ina, o viceversa, de acuerdo con las circunstancias, lo que refuerza la idea expresada en el punto anterior. El final de la historia no deja de impactar al lector acostumbrado a que el bien triunfe sobre el mal. En esta obra, el mal vence al bien. Al presentarnos este final, McCullers subvierte una vez más la tradición gótica clásica cuestionando los valores convencionales del lector.

McCullers va más allá de la experiencia sureña para decirnos algo más profundo y universal. Al presentarnos un triángulo amoroso, ella expresa cómo el amor transforma a héroes en villanos, a villanos en héroes, a mujeres fuertes en seres frágiles, a jorobados desvalidos en amos y señores de un pueblo, a seres perversos en creaturas dóciles. Así, se confirma que la oposición entre el bien y el mal no existe como tal. El cuestionamiento del Sur y sus personajes grotescos, la manipulación de lo gótico y la idea de lo maligno, la subversión de los valores y de los roles sexuales, el trastocamiento de los conceptos preestablecidos acerca del amor, la belleza, el horror y lo deforme indican que el ser humano

no puede ni debe actuar en función de éstos. Al magnificar lo grotesco en los personajes, McCullers expone una imagen distorsionada, cómica y paradójicamente precisa del ser humano. Se establece una pregunta clave: ¿dónde se delimitan las fronteras de lo anormal y de lo grotesco? El horror radica en el paulatino descubrir por parte del lector que estas fronteras son artificiales.

Bibliografía

Baker, A. Ernest, *The History of the English Novel*, Vol. V (The Novel of Sentiment and the Gothic Romance), NY, Barnes & Noble Books, 1975.

Berinstain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1985.

Bloom, Harold (ed.), *Carson McCullers*, (Modern Critical Views) NY, Chelsea House Publishers, 1984.

Brinfonski, Delia (ed.), *Contemporary Literary Criticism, Excerpts from Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights and Other Creative Writers*, Vol.12, Detroit, Gale Research Company Book Tower, 1980.

Chase Coale, Samuel, *En la sombra de Hawthorne*, México, Ediciones Prisma, 1988.

Datlow, Ellen (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Robinbook, 1991.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI editores, 1986.

Fielder, Leslie A., *Love and Death in American Literature*, NY, Paladin, 1970.

Forkner, Ben (ed.), *Stories of the Modern South*, NY, Penguin Books, 1986.

Kermode, Frank (ed.), *Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, NY, Oxford University Press, 1972.

Kerr, Elizabeth M., *El imperio gótico de William Faulkner*, México, Norma Editora, 1979.

McCullers, Carson, *The Ballad of the Sad Café*, Middlesex, Penguin Books, 1963.

McCullers, Carson, *The Mortgaged Heart*, Middlesex, Penguin Books, 1963.

McCauley, Kirby, *Segundo gran libro del terror*, México, Editorial Roca, 1991.

McDowell Margaret, *Carson McCullers, un corazón solitario*, Buenos Aires, Editorial Fraternidad, 1987.

Otts, William Bradley, *Outline History of English Literature*, Vol. I, NY, Barnes and Noble Inc., 1937.

Penn Warren, Robert (ed.), *A New Southern Harvest*, NY, Bantham Books, 1957.

Porsch, Friedrisch, *Diccionario de psicología*, Barcelona, Editorial Herder, 1977.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1970.

Rubin, Louis D. Jr., *A Gallery of Southerners*, Nueva Orleans, Louisiana State University Press, 1982.

Rubin, Louis D. Jr. (ed.), *The American South: Portrait of a Culture*, Nueva Orleans, Forum Series, 1979.

Sánchez Rodríguez, Jaime, *La novela gótica contemporánea y la del siglo XVIII, estudio comparativo de algunos casos*, México, UNAM, tesis, 1989.

Showalter Elaine, *Sister's Choice, Tradition and Change in American Women's Writing*, NY, Oxford University Press, 1991.

Skillion, Anne, *Introducing the Great American Novel*, NY, Stonesong Press Book, 1988.