

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TESINA

"The Poison Lilies of the Swamp: Carson McCullers y la escritura
femenina."

QUE PARA OPTAR A LA LICENCIATURA EN
LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS
PRESENTA:

AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA.

MEXICO, D.F. 1994



FALLA DE ORIGEN



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Lic. Charlotte Broad Bald por haber dirigido la presente tesina, por todo el entusiasmo y apoyo que me brindó antes y durante la elaboración de este trabajo. De igual manera doy las gracias a las licenciadas Argentina Rodríguez, Claudia Lucotti, Eva Cruz y la Mtra. Marina Fe.

Me gustaría creer en la multiplicidad de
las voces determinadas sexualmente.

Jacques Derrida.

INDICE .

1. Introducción.	
La narrativa de Carson McCullers.	1
2. La escritura femenina.	12
3. <u>The Ballad of the Sad Café.</u>	35
3.1 Aspectos formales	36
3.2 Elementos góticos y su relación con lo femenino.....	54
4. Conclusiones.	88
5. Bibliografía.	91

1. INTRODUCCION.

La narrativa de Carson McCullers.

"She was a dark, tall woman with bones and muscles like a man. Her hair was cut short and brushed back from her forehead, and there was about her sunburned face a tense, haggard quality."¹ Con estas palabras, el narrador describe a la protagonista de la penúltima novela de Carson McCullers, The Ballad of the Sad Café, en la cual se relata, o mejor dicho se canta como en una balada, la historia de un peculiar triángulo amoroso, del cual el personaje central es Miss Amelia Evans, una mujer que habita un pequeño pueblo al sur de los Estados Unidos y que, según el narrador, tiene atributos claramente masculinos. La producción literaria de Lula Carson Smith, o años más tarde Carson McCullers (1917-1967), nacida en Columbus, Georgia, incluye cuento, poesía, drama y novela, pero será en este último género en el que nos concentraremos, específicamente en The Ballad of the Sad Café, ya que la considero una de sus obras mejor logradas. Pero antes de entrar en el estudio de dicha novela, hablaremos, a manera de introducción, de las características generales de la narrativa de McCullers, ya que toda su obra prosística está muy relacionada entre sí, especialmente a nivel temático.

McCullers recrea en sus libros el mundo y la forma de vida de los pueblos del sur de Estados Unidos alrededor de la época de la Depresión, cuando la población de color de estos lugares trabajaba sin descanso para la industria algodonera. Pero con esto no quiero decir que sea una escritora cuyo objetivo haya sido producir un retrato de época. Aunque en sus obras, entre otros, esté presente el conflicto racial y el elemento de denuncia social, sus pueblos sureños son una creación propia, y sus relatos son ricos en símbolos o abstracciones, teñidos a veces por lo onírico o sobrenatural.

Dentro del contexto específico de sus protagonistas, la escritora examina con particular agudeza aquellos conflictos humanos relacionados con la transgresión de roles sociales asignados según el sexo o la raza, como en el caso de Miss Amelia que es considerada por la comunidad como "demasiado" masculina. Este rechazo social es muchas veces llevado al extremo, y estos personajes llegan a ser vistos como freaks, seres deformes o incapacitados, por el resto del pueblo. Es tan obsesiva la presencia de este tipo de protagonistas que se vuelven un símbolo de la transgresión, de aquello que no encaja en el orden de lo establecido. Para Carson McCullers, las incapacidades físicas de sus personajes eran también un símbolo de su incapacidad espiritual para amar o recibir amor, es decir, un reflejo de su soledad espiritual.²

La narrativa de McCullers es un mundo de seres que luchan por comunicarse y pertenecer, por formar parte de ese todo que los expulsa. Es por este desfile de jorobados, sordos y bizzcos, que se ha colocado la obra de esta autora dentro de la tradición del gótico sureño, así como por la presencia de la magia y la locura.

El orden cronológico en el que fueron publicadas sus novelas es el siguiente: The Heart is a Lonely Hunter (1940), Reflections in a Golden Eye (1941) The Member of the Wedding (1946), The Ballad of the Sad Café (1951) y finalmente, Clock without Hands (1961). Sin embargo, para fines de la presente revisión, podriamos agruparlas según sus relaciones temáticas. En un primer bloque estarían The Heart is a Lonely Hunter y The Member of the Wedding, ya que ambas tienen como protagonistas adolescentes que luchan contra la soledad y su aislamiento espiritual. En un segundo grupo estarían Reflections in a Golden Eye y Clock without Hands, ya que en estas obras predomina el tema de la pérdida de la inocencia. Dentro de cada grupo haremos referencia a la obra que más nos concierne, The Ballad of the Sad Café.

Su primera novela, The Heart is a Lonely Hunter, publicada cuando la autora tenía la edad de veintitres años, narra, en un primer plano, la historia de una adolescente cuyos conflictos

no son sólo los típicos del paso a la edad adulta, sino aquellos que se deben a los rasgos de su personalidad y de su entorno. Mick Kelly es un personaje con una sensibilidad muy despierta que a temprana edad siente la opresión de la soledad colectiva, la frustración por no poder superar las barreras que le impiden comunicarse con otros. Este rasgo lo comparte con los otros cuatro personajes importantes del texto: el agitador de los trabajadores, cuyos delirios alcohólicos oscilan entre la locura y la lucidez dándole al discurso una apariencia de caos; el doctor negro, que ejerce una profesión poco común para su raza, y que no sólo quiere curar a la población negra de las enfermedades físicas sino liberarla la opresión de la raza dominante, pero no encuentra respuesta a su fe incondicional en el marxismo y la dictadura del proletariado en seres más atemorizados por la autoridad, que por la idea de seguir trabajando como esclavos. Otro personaje es el dueño del café del pueblo, que aunque vive rodeado de gente día y noche, no sólo es un hombre solitario sino mediocre. Mientras a los otros personajes los salvan del simplismo y la vacuidad sus ideales, este hombre nunca sabe claramente lo que quiere. Cuando parece que va a definir el objeto de su deseo, como en el caso de la debilidad que siente por Micky, de repente éste oscila entre sentimientos de paternidad y atracción sexual, que finalmente nunca llegan a comunicarse. Por último, el personaje "eje" alrededor del cual giran los demás, es John Singer, un sordomudo cuyo silencio y paciencia para "escuchar" es considerado por los otros personajes

como un rasgo de sabiduría. No sólo es irónico que todos ellos sientan que la única persona con la que pueden comunicarse es un sordomudo, sino que esto se vuelve un patrón que representa la forma como se dan las relaciones humanas en el mundo narrativo de Carson McCullers: "A" quiere comunicarse con "B", pero "B" quiere hacerlo con "C" que a su vez está tratando de entrar en contacto con "A" (en el caso de las relaciones triangulares) o con otro elemento más. Esta cadena de equívocos es lo mismo que sucede en el terreno de las relaciones amorosas, y particularmente en la obra que se estudiará en este trabajo, The Ballad of the Sad Café.

The Member of the Wedding es probablemente la novela que más similitudes tiene con The Heart is a Lonely Hunter, ya que su personaje principal es también una adolescente, Frankie, que trata de escapar de la soledad convirtiéndose en el tercer miembro del matrimonio formado por su hermano y esposa. Aunque esta aspiración es, como de costumbre, frustrada, el personaje encuentra un escape razonablemente consolatorio a través del arte, siendo este uno de los finales más complacientes de las obras de la autora.

Su segunda novela, Reflections in a Golden Eye, no fue bien recibida por algunos críticos de la época, y esto se debió, según Tennessee Williams, a que "...in her second novel the veil of a subjective tenderness (...) was drawn away."3 A cambio de esa

ternura, McCullers nos ofrece un texto fuertemente sexualizado, en el que predominan los conflictos relacionados con la homosexualidad y la impotencia. Aparece el ya mencionado triángulo amoroso y, otro de sus temas reincidentes, el de la pérdida de la inocencia.

En este relato, un joven soldado sin ninguna experiencia de tipo amoroso, queda prendado de la esposa de un general a la cual, por coincidencia, ve desnudarse. Dicho general, que es incapaz de establecer relaciones con su mujer en ningún sentido, se enamora del soldado, y por si no fueran estos suficientes desencuentros, la mujer del general es, a la vez, amante de otro militar, amigo de su marido. La esposa de este amigo es una mujer débil y enferma quien está enterada del romance de su esposo, y aunque esto hiere su dignidad, encuentra consuelo en otro militar con quien comparte la pasión por el arte, en especial la música.

Como ya se había mencionado, hay un tema que llamó mi atención particularmente, ya que aparece en casi todas las novelas de la autora y es el de la pérdida de la inocencia. En Reflections in a Golden Eye, hay una escena en la que se describe el gusto del joven soldado por galopar desnudo en un claro del bosque. El derroche de energía vital de estas páginas alcanza el nivel de una experiencia mística:

In the woods there was a flat, clear space, covered with a grassy weed of the color of burnished bronze. In this lonely place the soldier always unsaddled his horse and let him go free. Then he took off his clothes and lay down on a large flat rock in the middle of the field. (...) Sometimes, still naked, he stood on the rock and slipped upon the horse's bare back. His horse was an ordinary army plug which, with anyone but Private Williams, could sustain only two gaits -a clumsy trot and a rocking-horse gallop. But with the soldier a marvelous change came over the animal; he cantered or single-footed with proud, stiff elegance. The soldier's body was of a pale golden brown and he held himself erect.⁴

Esa sensualidad primitiva se ve asediada por la atracción que el capitán Penderton siente por Private Williams, así como en Clock Without Hands, última novela de Carson -posterior a The Ballad of the Sad Café- que cuenta la historia de un viejo juez, su nieto y un sirviente negro de ojos azules. Este último, Sherman, cuando era sólo un niño de once años, es violado por su padre adoptivo en su fiesta de Halloween-cumpleaños:

Then after the refreshments we played running and hollering games. I had put on a sheet like a ghost and a pirate hat. When Mr. Stevens called out behind the coal house I ran to him quickly, my ghost sheet flying. When he caught me I thought he was playing and I was laughing fit to kill. I was still laughing fit to kill when I realized he wasn't playing. Then I was too surprised to know what to do but I quit laughing.⁵

En estas dos descripciones, en las que las imágenes están llenas de color y movimiento, ambos personajes viven situaciones que los marcan y corrompen la pureza instintiva que los caracteriza, y es

interesante observar como esto se repite novela tras novela, desde The Heart is a Lonely Hunter, hasta la última de la producción narrativa de McCullers, Clock Without Hands. En el caso de The Ballad of The Sad Café, no podemos hablar de una pérdida de la inocencia en términos de violencia sexual, pero sí de la fe en el amado, lo cual destruye a Miss Amelia hasta el grado de llegar a la locura.

Esta breve revisión de sus textos nos muestra que si bien la obra de Carson McCullers no es muy extensa, sí tiene la característica de ser un todo compacto, intrínsecamente relacionado. Lo anterior no se debe a una pobreza imaginativa, sino a una impresionante capacidad para profundizar en cada ocasión con mayor madurez e, incluso, destreza técnica, en los aspectos que ella consideró fundamentales de la naturaleza humana, incluyendo los más oscuros o desagradables.

Debido a esa conexión entre sus obras, éstas serán citadas frecuentemente a lo largo de la presente tesina, siempre y cuando el punto de discusión tenga su origen en The Ballad of the Sad Café, la cual seleccioné como objeto de estudio porque la considero el texto en el que Carson McCullers condensa todos sus postulados con un alto grado de abstracción. El saturamiento simbólico de esta obra, así como la brevedad de su extensión -si la

comparamos con sus otras novelas- exige al lector/a un mayor esfuerzo para "desdoblar" los distintos significados, pero, al mismo tiempo, su análisis puede abordarse desde diversas perspectivas.

La discusión en esta tesina girará alrededor de dos preguntas fundamentales: la primera es ¿existe una escritura propiamente "femenina"? Para responder a esta pregunta (dentro de los límites de extensión y profundidad que tiene un trabajo de esta naturaleza) será necesario hacer una breve revisión de lo que al respecto han dicho algunas críticas literarias feministas de las escuelas angloamericana y francesa. Al llegar a esta última, nos concentraremos especialmente en los postulados de Hélène Cixous, los cuales -aunque habrá que discutir ciertas contradicciones- nos servirán para demostrar la existencia de la "escritura femenina", o écriture féminine, desde un criterio no-esencialista, ni biologista. Algunas veces se hará referencia a otras críticas no francesas, pero que siguen esta misma línea, como Mary Jacobus.

Una vez expuesta la hipótesis anterior, la segunda pregunta será: ¿es The Ballad of the Sad Café un ejemplo de escritura femenina? Para demostrar lo anterior, haremos primero un análisis de aspectos formales como descripción, estructura temporal, narrador y puntos de vista, basándonos principalmente en los conceptos teóricos propuestos por la doctora Luz Aurora Pimentel en

su libro El relato en perspectiva. El propósito de este apartado será apuntar cómo las técnicas tradicionales de narración pueden utilizarse para subvertir la propia lógica formal de un texto. Adoptando patrones establecidos de creación, McCullers se rebela contra los mismos.

En segundo lugar, abordaremos la novela desde el punto de vista de sus elementos góticos, sobre todo aquellos aspectos que puedan considerarse pertenecientes al "gótico femenino". Para lo anterior, presentaremos primero una breve definición del gótico femenino, y dentro de este mismo contexto, hablaremos del mito de la fertilidad, los freaks y su relación con el mito de la belleza. En la última parte, trataremos el tema de la locura y la magia. Es necesario aclarar que, aunque se abarcarán varios aspectos de la novela, la discusión sobre los puntos anteriores estará principalmente centrada en Miss Amelia Evans como personaje gótico representante de un tipo de experiencia femenina muy particular.

NOTAS.

¹Carson McCullers, The Ballad of the Sad Café, p. 8. "Era una mujer alta y morena con huesos y músculos de hombre. Llevaba el pelo corto y cepillado hacia atrás, y su rostro bronceado tenía un aire tenso y fatigado." Carson McCullers, La balada del café triste, p. 94. Tr. por Juan Antonio Masoliver. (Opté por citar en el texto la obra de McCullers en inglés, porque creo que la traducción no tiene la misma fuerza. Sin embargo, voy a incluir las traducciones al español en las notas a pie de página. En el caso de The Ballad of the Sad Café utilizaré, a partir de ahora, la abreviatura "Ballad" y la página de la cita, en un paréntesis colocado inmediatamente después de la cita en el texto, y en la nota a pie de página pondré la traducción al español con la página correspondiente en dicha edición.)

²Cfr. Carson McCullers, The Mortgaged Heart, p. 311.

³Tennessee Williams, Introducción a Reflections in a Golden Eye, p. X. "En su segunda novela, se retiró el velo de una ternura subjetiva." (Excepto en el caso de The Ballad of the Sad Café y A Room of One's Own, el resto de las traducciones son mías.)

⁴Carson McCullers, Reflections in a Golden Eye, p. 46. "En el bosque había un claro allanado cubierto de un hierbajo del color del bronce bruñido. En este lugar solitario, el soldado siempre desensillaba su caballo y le permitía correr en libertad. Entonces, se desvestía y se acostaba en una roca grande y plana a mitad del campo. (...) Algunas veces, todavía desnudo, se ponía de pie sobre la roca y se deslizaba sobre el dorso desnudo del caballo. Su caballo era un penco ordinario del ejército, el cual, con cualquier persona, excepto Private Williams, podía sostener únicamente dos pasos -un trote pesado, y un galope de caballito de juguete. Pero con el soldado, un cambio maravilloso ocurría en el animal, andaba a paso largo y sentado, o a un solo pie, con orgullosa y afectada elegancia. El cuerpo del soldado se tornaba de un cobrizo pálido y se mantenía a sí mismo erecto."

⁵Carson McCullers, Clock Without Hands, p. 128. "Entonces, después de los refrescos, corrimos y jugamos juegos de corretear. Yo me había puesto una sábana, como un fantasma, y un sombrero de pirata. Cuando el señor Stevens me llamó desde la parte trasera de la bodega de carbón, corrí hacia él rápidamente, con mi sábana de fantasma volando. Cuando me atrapó pensé que estaba jugando, y yo me reía a morir. Todavía reía a morir, cuando me dí cuenta de que él no estaba jugando. En ese momento me sorprendí demasiado como para saber qué hacer, pero paré de reír."

2. LA ESCRITURA FEMENINA.

Este capítulo está destinado (como ya mencionamos en la introducción) a la existencia de la escritura femenina, o écriture féminine, con base, principalmente, en los postulados de Hélène Cixous, una de las representantes más sobresalientes de la crítica feminista francesa. Para comprender muchos de los conceptos utilizados por esta autora tendremos que revisar algunos estudios que preceden su obra, y que forman parte de la crítica feminista tanto inglesa como norteamericana.

Antes de iniciar cualquier discusión sobre la existencia o no de una escritura femenina, y cuales serían sus posibles características, habría que aclarar a qué nos referimos con el término mismo, ya que su uso es relativamente reciente en nuestro idioma.

Son muchas las dificultades que se presentan al intentar definir un concepto que, por principio, se resiste a ser definido. Además, también son muchas, y a veces contradictorias, las opiniones que se han formulado al respecto. Para fines de esta tesina adoptaremos los términos propuestos por Toril Moi en su ensayo "Feminist, Female and Feminine". Rechazando cualquier implicación tradicional de estos términos, Toril Moi distingue tres categorías:

Female writing, que aquí traduciremos como "escritura femenil", son todos los textos escritos por mujeres, sin distinción alguna de su naturaleza o intención. Feminist writing, es decir, escritura feminista, será la forma como designaremos a los textos que adoptan una postura claramente política, anti-patriarcal y anti-sexista. Por último, hablaremos de Feminine writing o escritura femenina para hacer referencia a la escritura que parece estar marginada, reprimida o silenciada por el orden socio/lingüístico dominante. Esta última es la que Hélène Cixous llama écriture féminine, y que dentro de su marginalidad se manifiesta con un carácter evocativo, indefinido y lúdico que analizaremos más adelante. El objetivo de presentar aquí este pequeño glosario es evitar futuras confusiones a lo largo de nuestro recorrido por algunas de las obras pioneras de la crítica literaria feminista.

No pretendo hacer aquí una revisión exhaustiva de los postulados de todas las críticas que han abordado el tema de la écriture féminine o "escritura femenina" desde Woolf hasta Kristeva, pasando por Beauvoir, Millet y muchas otras, pero sí de manera breve, ubicar cronológicamente las principales corrientes, es decir, la anglo-sajona, la estadounidense y la francesa.

Durante la primera mitad del siglo XX, el llamado "Movimiento de la mujer" ya había alcanzado, entre otros logros, la

adquisición del voto. Pero no fue sino hasta la llegada de los revolucionarios años sesenta que dicho movimiento adquirió nueva fuerza e involucró a un mayor número de mujeres en la lucha por los derechos civiles, denunciando el vínculo que existía entre los mecanismos que sustentaban la esclavitud o el racismo, con aquellos que sostenían el sexismo. En otras palabras, si era posible defender la superioridad del hombre blanco occidental sobre otras razas, también podía justificarse la sumisión de la mujer frente al hombre, y el instrumento que lo hace posible es el lenguaje, creado por y para el hombre, como regulador de las relaciones de poder.

Así pues, el movimiento feminista que surgió como una fuerza de reivindicación política, a finales de la década de los sesentas produjo una nueva serie de trabajos enfocados a la literatura y el lenguaje, y trajo al centro de la discusión a otros ya realizados, como Una habitación propia (1927) de Virginia Woolf o El segundo sexo (1949) de Simone de Beauvoir.

Los postulados de Virginia Woolf influyeron a las críticas de esta época en muchos sentidos, pero podríamos resumirlos en tres puntos principales. En primer lugar, Woolf hizo hincapié en la relación entre el aspecto económico y la libertad de expresión:

Intellectual freedom depends upon material things.
Poetry depends upon intellectual freedom. And

women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry. This is why I have laid so much stress on money and a room of one's own.¹

El vivir tal situación económica caracterizada por la dependencia, ha hecho que la literatura escrita por mujeres sea mucho menor en cantidad que la escrita por hombres, y además ha dotado a estos textos de ciertas características comunes, o mejor dicho, un ideal común por el cual luchar, la emancipación.

En segundo lugar, Woolf señaló cómo las mujeres escritoras tienen que enfrentar un gran obstáculo, la falta de una tradición literaria propia:

Masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.² (A Room, p. 63.)

Virginia Woolf se pregunta de qué herencia literaria disponían escritoras como Charlotte Brontë o Jane Austen en el momento de escribir, cuando el sistema patriarcal se ha dedicado precisamente a reprimir el pensamiento en común y la experiencia de las mujeres como grupo, orillándolas al silencio. Como respuesta a este planteamiento surgieron libros como Literary Women (1976) de Ellen Moers, A

Literature of Their Own (1977) de Elaine Showalter, y The Mad Woman in the Attic (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

Por si esto fuera poco, Woolf también descubre un tercer problema. La escritura se enfrenta ahora al hecho de que su herramienta de trabajo número uno, el lenguaje, no le ayuda a expresarse de modo totalmente satisfactorio: "There was no common sentence ready for her use".³(A Room, p. 73). Desde ese momento las escritoras y críticas feministas se han preocupado por encontrar una forma de articular las palabras a través de la cual el arte pueda representar la experiencia femenina. Este deseo de crear un espacio específico para la mujer dentro del lenguaje, y dentro del texto literario, fue el origen de lo que las francesas más tarde llamarían écriture féminine.

Otro libro fundamental para el feminismo fue, como ya lo habíamos mencionado, El segundo sexo de Simone de Beauvoir. El punto central de la obra de Beauvoir podría enunciarse así:

a lo largo de la Historia, las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres: la "mujer" se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus propias acciones. O, dicho en términos existencialistas: la ideología machista presenta a la mujer como inmanencia, y al hombre como trascendencia.⁴

Para Beauvoir, sus aspiraciones de igualdad entre los sexos serían alcanzadas al triunfar el sistema socialista que abolía las diferencias entre los individuos. Aunque esto no haya sido así, son muchas las aportaciones de su obra al feminismo, y una de las más importantes, para los propósitos de este ensayo, es su rechazo total de cualquier noción de esencia de la mujer. Cuando Beauvoir dice que "no se nace mujer, llega una a serlo"⁵ está definiendo la sexualidad como una construcción social, no como una cuestión biológica. Esta postura es la que le permite, más tarde, a Hélène Cixous hablar de escritura femenina desde un punto de vista no-esencialista, es decir, independientemente del sexo del autor.

Estas escritoras han sido los dos grandes pilares para el desarrollo de la crítica literaria feminista, así que sin perder de vista sus postulados, podemos iniciar nuestra revisión de la escuela estadounidense. Entre las obras que constituyeron la base de la crítica feminista angloamericana se encuentran el libro de Mary Ellmann, Thinking about Women. La principal preocupación de este trabajo fue poner al descubierto la tendencia del mundo occidental a "clasificar toda nuestra experiencia por analogía sexual, (...) con todo lo ilógico y lúdico que esto conlleva"⁶. Es decir, la mujer siempre es en relación al hombre, como Beauvoir lo dijo en términos existencialistas, la mujer es inmanencia frente al hombre que es trascendencia. Esta idea de "la Otredad" también la había manejado

Virginia Woolf usando la metáfora del espejo: "Women have served all these centuries as looking -glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size."⁷(A Room, p. 35). Por esta razón es fundamental para una sociedad patriarcal mantener a las mujeres en el silencio, ya que si éstas hablan y dicen la verdad, la figura en el espejo comienza a encogerse.

A pesar de lo anterior, no todo en la obra de Mary Ellman coincide con lo propuesto por Virginia Woolf y otras feministas. Aunque Thinking about Women tiene un fuerte enfoque hacia el lenguaje ("Me interesan ante todo las mujeres como palabras"), y coloca en un lugar central de la discusión las estructuras formales del texto, lo hace con una opinión muy distinta de la que se pretende sostener en esta tesina. Para Ellmann, "es imposible determinar el sexo de una frase (...), la sexualidad no es reconocible en la construcción de frases o estrategias retóricas."⁸ Esto se opone a lo que otras críticas han dicho, por ejemplo, Virginia Woolf, que no sólo cree que la frase debe ser sexualizada, sino que el cuerpo mismo debe darle forma a la escritura: "The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men."⁹ (A Room, p. 74.)

Sin embargo, la importancia de citar aquí a Mary Ellman se debe a que su libro fue la base de otra corriente posterior de crítica feminista llamada "Imágenes de mujeres" cuyo objetivo era "la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que emplean los críticos a la hora de comentar obras escritas por mujeres".¹⁰ Obviamente estas críticas buscaban dichas imágenes de estereotipos femeninos para de(s)construirlos, denunciar su falsedad demostrando que no puede haber estereotipos universales que representen a todas las mujeres. La forma como estas aparecen en la literatura está impregnada por el relativismo cultural, todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales.

Todo esto nos conduce a la otra obra fundamental de la crítica norteamericana, Sexual Politics (1969) de Kate Millet. Según Toril Moi, su aportación principal fue que "en total oposición a los Nuevos Críticos, (...) mantenía que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, creencia compartida por todas las feministas posteriores (...)" ¹¹, así como su "implacable defensa del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva, rechazando de este modo la jerarquía admitida de texto y lector (jerarquía que somete al lector al texto)." ¹² Millet es una lectora rebelde que rechaza la posición sumisa del lector frente al texto ya que esto es un reflejo

de cómo la mujer se somete al discurso dominante. Esto, y su insistencia en el análisis de los contextos sociales y culturales es una clara continuación de la política feminista de Simone de Beauvoir.

Aunque las obras anteriores promovieron la discusión de aspectos de la obra literaria que antes se daban por sentados, Mary Ellmann y Kate Millet generalmente basaban sus análisis en ejemplos tomados de obras escritas por hombres. No fue sino hasta la década de los setenta que surgieron tres obras cuyo objetivo fue definir una tradición específicamente femenina en la literatura, me refiero a Literary Women (1976) de Ellen Moers, A Literature of their Own (1977) de Elaine Showalter, y The Madwoman in the Attic (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Esta nueva fase de la crítica feminista está basada en el estudio de la mujer como escritora. En palabras de Elaine Showalter, esta postura, que ella denomina "ginocrítica" se concentra en

the history, styles, themes, genres and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition"¹³

Como podemos observar, este es un proyecto muy ambicioso, y la tesis común de estos tres libros es que "la tradición literaria

femenina proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad. En otras palabras, para estas críticas es la sociedad y no la biología la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres".¹⁴ Esta postura anti-biologista es muy importante para la definición de escritura femenina que da Hélène Cixous, pero para explicar esto en detalle, tenemos que recurrir antes al psicoanálisis, en particular a Jacques Lacan, que es uno de los pilares del feminismo francés, el cual influenció profundamente la obra de Showalter y sus contemporáneas.

Dentro del psicoanálisis lacaniano hay dos conceptos muy importantes, el de lo Imaginario, y el del Orden Simbólico. Lo Imaginario corresponde al período pre-edípico, en el que el niño se cree una parte de la madre, y no percibe ninguna separación entre él mismo y el mundo. El Orden Simbólico se inicia con la crisis edípica, y está relacionado con la adquisición del lenguaje. El padre rompe la unidad madre-hijo, por lo que el falo -representación de la Ley del Padre- viene a significar separación y pérdida para el niño.¹⁵ De lo anterior se deduce que entrar al Orden Simbólico, cosa que el individuo no puede evitar, implica someterse a la ley del falo, que domina la vida en sociedad.

Hasta aquí Lacan. Pero ¿qué sucede, específicamente con la mujer, al entrar al Orden Simbólico? Según Shirley Foster, en su ensayo titulado "Speaking Beyond Patriarchy":

for women the Symbolic means awareness of the self as a subject constituted through an alien -because logocentric and phallogocentric- discourse, which depends on pre-ordered naming and categorisation. Entry into this state thus destines woman to a position in which she is linguistically marginalised, rendered inactive or mute in speech as well as in social signification. The only way to overcome this verbal suppression is to speak through a language not dominated by the phallus, making affirmation, as Cixous puts it, somewhere other than in silence, the place reserved for her in and through the Symbolic.¹⁶

La escritura femenina sería, entonces, esta afirmación "somewhere other", una posibilidad de expresión que se introduce en el orden del lenguaje, sus categorías, su lógica racional, una forma de romper el silencio al cual están destinadas las mujeres en el Orden Simbólico. En palabras de Phil Powrie, es "a question needing through patriarchal language like lacework, which allows the body to breathe".¹⁷ Pero, hasta el momento, estas definiciones hacen referencia a "las mujeres", lo cual podría conducirnos a criterios esencialistas en los que se considera que la escritura femenina es lo que escriben las mujeres, y escritura masculina (ya que si hay una, hay otra), lo que escriben los hombres. Esta postura me parece excesivamente simplista. Aunque es cierto que si uno revisa los textos que ejemplifican este tipo de escritura que llamamos femenina,

la gran mayoría tendrán por autora a una mujer, ya que, como decía Showalter, la sociedad conforma la percepción literaria de la misma. Pero la ideología dominante abarca a todos los individuos y, sobre todo en el caso de la literatura de vanguardia (avant-garde), hay varios ejemplos de escritores que en su intento por romper con las leyes que su sociedad les imponía, y a las cuales no podían, o no querían adaptarse, produjeron escritura femenina. Baste con citar aquí algunos ejemplos que la misma Hélène Cixous propone: Kafka, Blanchot, Kleist, Genet o Shakespeare ¹⁸, u otros propuestos por Kristeva: Joyce, Céline, Artaud, Mallarmé, Lautremont.¹⁹

Si volvemos un poco atrás a Beauvoir y Lacan, a las ideas de que la sexualidad es una construcción social, y que los individuos (hombre o mujer) tienen que someterse a la ley fálica, entonces podemos deducir que en el ámbito de lo Imaginario, es decir, en la etapa pre-edípica, ambas posibilidades están latentes. En el individuo hay una posibilidad andrógina que el proceso de socialización castra. Con esto quiero decir que la imposición de la ley del falo trae como consecuencia, en el caso de la mujer, la enajenación; es un proceso que la introduce en un mundo en el que sus oportunidades de identificación y expresión son nulas, a menos que adopte las estructuras androcéntricas para hablar a través de ellas. En el caso del hombre, dicha socialización representa la castración de aquellas voces interiores que quedan fuera del esquema

de su definición sexual masculina. En una sociedad patriarcal, la escritura femenina representa un medio para colarse entre las estructuras, expresar un tipo de experiencia que queda fuera del orden de las categorías y la lógica racional.

Mi creencia en esta idea es totalmente compatible con el concepto de Hélène Cixous de la "otra bisexualidad". Dicha autora cree en la naturaleza bisexual de todo ser humano, pero no como se entiende tradicionalmente este concepto. No es una bisexualidad aplastada bajo el emblema del miedo a la castración y que, junto con la fantasía de un ser total, haría desaparecer la diferencia. Lo que Cixous defiende es una teoría de la otra bisexualidad, que es múltiple, variable, eternamente cambiante, y consiste en no rechazar ni la diferencia, ni un sexo. Como lo expresa en su ensayo "The Laugh of the Medusa", la otra bisexualidad es

each one's location in self (répérage en soi) of the presence -variously manifested and insistent according to each person, male or female- of both sexes, non- exclusion either of the difference or of one sex, and, from this "self-permission", multiplication of the effects of the inscription of desire over all parts of my body and the other body.²⁰

Cixous está proponiendo el reconocimiento de una sexualidad múltiple, la cual no anula las diferencias, sino que las fomenta, las provoca, aumenta su número. Podríamos decir que esta otra bisexualidad se ha

desarrollado más en la mujer por su necesidad, por ejemplo, de adoptar un discurso y un modo de lectura masculinizante para sobrevivir en el falogocentrismo.

Hélène Cixous basa su teoría de la abolición de las fronteras masculino/femenino en la crítica que hace Jacques Derrida a la lógica binaria. Para Derrida, el significado no se produce dentro del terreno acotado y estático de las oposiciones binarias, sino mediante la libre combinación de significantes.²¹ Aplicando lo anterior, Cixous desenmascara la forma como la mujer es representada siempre en relación al hombre. Al inicio de su ensayo "Sorties", Cixous ejemplifica dónde coloca la cultura patriarcal a la mujer en dicha lógica binaria de oposiciones, la cual siempre es jerarquizante.

Activity/ Passivity
Sun/Moon
Culture/Nature
Day/Night (...)22

Toda la teoría de la cultura, la teoría de la sociedad, el ensamblaje de los sistemas simbólicos -el arte, religión, familia, lenguaje- todo sigue esta lógica binaria de oposiciones. Por lo tanto, la mujer es representada como pasiva, oscura, etc., o simplemente no existe.

De aquí que, cuando Cixous afirma la différance²³, no está sosteniendo el esencialismo hombre/mujer que en otro momento ha rechazado. Algunas feministas han criticado esta noción de la "diferencia" creyendo que es una contradicción en el discurso de Cixous, porque implica que la mujer es diferente al hombre pero él configura el parámetro para construir esa diferencia. Esta objeción no es admisible si tomamos en cuenta que a partir del concepto de la otra bisexualidad lo que hasta entonces se había llamado "femenino" y "masculino" ya no hace referencia a la misma cosa: "the general logic of difference would no longer fit into the opposition that still dominates. The difference would be a crowning display of new differences".²⁴

Además, desde mi punto de vista, el juego con las contradicciones, me parece coherente con sus postulados básicos: ¿no es acaso el pensamiento falocéntrico el que nos impone una lógica de causa-efecto? La exposición de sus ideas sobre la escritura femenina está hecha a través de un discurso femenino que reclama para sí el derecho a contradecirse. No es la creación de una teoría inflexible, sino la resistencia a encajonarse en definiciones. Al inicio de este capítulo mencioné que una de las dificultades para definir la escritura femenina es que, por principio, se resiste a ser definida, ya que las definiciones, categorías, jerarquías, etc., pertenecen al orden de lo Simbólico, precisamente a esa lógica androcéntrica que la

escritura femenina denuncia. Así, Cixous incluye la práctica en la enunciación de la teoría, y sus juegos de palabras, que a veces podrían parecer demasiado oscuros, son una forma de minar, a través de la metáfora, los límites entre la poesía y la teoría, con lo que atenta también en contra de las clasificaciones de género literario. A manera de ejemplo podríamos citar una parte de su ensayo "Difficult Joys" en la que habla del concepto de la Otredad, especialmente en relación a la mujer escritora: " 'I am the other', 'I am a Jew'. I myself say that in a very special way: I should try and say 'I am a Jew' although I am Jewish. If I say 'I am a Jew', if you say 'I am a Jew', by saying it you say that you are the Other, you are, I am, without anything that I can call my own, except of course the limitless wealth of language and of words."²⁵ Las líneas anteriores son más bien un ejemplo de lenguaje poético que el discurso ordenado y objetivo de un ensayo.

Pero los alcances de su teoría no terminan aquí. Creo que la otra bisexualidad, más que una opción o estrategia de escape, debe plantearse en el terreno de la afirmación, como una verdadera liberación de las categorías de la lógica clasificatoria occidental. Más allá del determinismo sexual, se busca a la identidad como una explosión de vida que fluye y se transforma sin cesar. En este contexto, la escritura femenina, que no es lo mismo que la literatura escrita por mujeres, es un tipo de escritura que se inscribe a sí

misma a través de una afirmación del cuerpo femenino, y aún así, no es exclusivamente femenil. Para Cixous la escritura femenina es evocativa, necesariamente indefinida y lúdica.

Podemos deducir entonces que uno de los lugares que representa o coincide con ese "somewhere other" de Cixous es precisamente el cuerpo femenino, por sus características indefinidas y cambiantes, opuestas a lo rígido, y una de las razones por las que la producción de textos femeninos es tan poca, es precisamente, según Cixous, porque la mujer ha sido separada de su cuerpo. Se ha hecho de éste el símbolo material de lo reprimido, lo censurado, y de esta forma se le ha destinado al silencio. En la medida que el cuerpo femenino es recuperado, la escritura adquiere nuevos ritmos, y un carácter voluble y flexible que permite expresar de forma más certera un tipo de experiencia que en otros períodos literarios, caracterizados por un menor acceso de la mujer a la vida intelectual, sólo había aparecido en algunos textos como balbuceos.

Así, para Cixous, los textos femeninos son textos que "work on the difference", as she once put it, strive in the direction of difference, struggle to undermine the dominant phallogocentric logic, split open the closure of the binary opposition and revel in the pleasures of open-ended textuality."²⁶

Esta poeta-teórica considera, además, que el mismo término "femenina" para la escritura es peligroso ya que pertenece a la lógica binaria que pretende abolir, por lo tanto se refiere a "esa escritura que llaman femenina" (o masculina), y tiempo después adopta la frase "una feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino."²⁷

La teoría de Hélène Cixous ha influido a muchas críticas feministas, incluso fuera de la escuela francesa, como Mary Jacobus, que comparten esta idea de la existencia de una escritura femenina que no depende de criterios biologists. Para Jacobus,

it is in language that femininity at once discloses and discomposes itself, endlessly displacing the fixity of gender identity by the play of difference and division which simultaneously creates and uncreates gender, identity, and meaning.²⁸

Lo anterior no sólo demuestra la concordancia de sus ideas con las de Hélène Cixous, sino que nos remonta hasta Virginia Woolf, y coloca a todas estas críticas en oposición con lo que Mary Ellmann afirmaba acerca del texto literario y de que la sexualidad no era reconocible en la construcción de frases o estrategias retóricas.

Pero al decir que es en el lenguaje donde lo femenino desplaza los límites del género, ¿no sería esto una contradicción, ya

que este lenguaje es precisamente falocéntrico y no permite expresar la experiencia femenina? Es la misma Jacobus quien nos aclara que cuando hablamos de la necesidad de un lenguaje especial para la mujer, no nos referimos a un rechazo de la existencia del lenguaje como tal, ni al regreso a un dominio lingüístico como tal, específicamente femenino que, de hecho, sólo acentuaría el lugar de la mujer en la opresión y el confinamiento. El lenguaje femenino es "a process that is played out within language, across boundaries"²⁹, una subversión desde el interior de las estructuras.

Para Mary Jacobus, el/la lector/a puede descubrir la presencia de la escritura femenina en un texto, en momentos "when structures are shaken, when language refuses to lie down meekly, or the marginal is brought into sudden focus, or intelligibility itself refused"³⁰. Dichas sacudidas a las estructuras producen rupturas, fragmentaciones, espacios en blanco. Estos "silencios" del texto han sido interpretados de distintas maneras. Para algunas de las críticas estadounidenses, el silencio es un reflejo de la represión política; pero esto sería volver al victimismo. Para las francesas, se trata de un silencio que habla, que contribuye a la expresión de lo femenino, en el sentido que Macherey le daba: "En los silencios de un texto, en sus contradicciones y carencias es donde mejor se puede apreciar la presencia de una ideología."³¹

Creo que a todo lo anteriormente dicho sobre la escritura femenina falta agregar una característica que para Hélène Cixous es muy importante: el exilio. El exilio en la escritura femenina es, como lo expresa Cixous en su ensayo "Difficult Joys", un exilio del ámbito del lenguaje como sistema patriarcal, es paralelo a la condición social de la mujer, y muchas veces, a la del escritor/a en general:

There is something of foreignness, a feeling of not being accepted or of being unacceptable, which is particularly insistent when as a woman you suddenly get into that strange country of writing where most inhabitants are men and where the fate of women is still not settled.³²

Hemos establecido algunas de las características de esa "feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino", las cuales podríamos ennumerar de manera muy breve así: la escritura femenina es una escritura que no reduce a la mujer a la inmanencia o la otredad, que defiende una sexualidad múltiple, cambiante, eternamente variable. Es la búsqueda de un lenguaje no dominado por el falo, y el desenmascaramiento de la lógica binaria que domina el pensamiento en las sociedades occidentales. Es una escritura que permite que lo femenino se descubra y descomponga a sí mismo desplazando interminablemente la fijación de la identidad de género a través del juego de la

diferencia. Una escritura que se inscribe a sí misma a través de una afirmación del cuerpo femenino. Es un lenguaje, de apariencia a veces fragmentaria o con espacios en blanco, que se rehusa a asentarse mansamente; vuelve focal lo marginal, y algunas veces, incluso rechaza la inteligibilidad. Es, finalmente, para volver a las palabras de Cixous, una escritura evocativa, indefinida y lúdica.

En el siguiente capítulo trataremos de aplicar esta teoría a The Ballad of the Sad Café para discutir si es, o no, un ejemplo de escritura femenina.

NOTAS.

¹Virginia Woolf, A Room of One's Own, p. 103. "La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio". Virginia Woolf, Un cuarto propio, Tr. por Jorge Luis Borges, p. 95. (Para las siguientes citas de V. Woolf, utilizaré la abreviatura "A Room" y la página de la cita inmediatamente después de la cita en el texto, en la nota a pie de página ya solo incluiré los datos correspondientes a la edición en español.)

²Virginia Woolf, Un cuarto propio, p. 60. "Porque las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común, de pensar en montón, detrás de la voz única, de modo que esta es la experiencia de la masa."

³Ibid. p. 68. "(...) no había una construcción ya lista para ella."

⁴Beauvoir apud Toril Moi, Teoría literaria feminista, p. 102.

⁵Ibidem.

⁶Mary Ellmann apud Toril Moi, op. cit., p. 45.

⁷Virginia Woolf, op. cit., p. 33. "Hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada."

⁸Ellmann apud Toril Moi, op. cit., p. 52.

⁹Virginia Woolf, op. cit., pp. 69-70. "El libro debe en cierto modo adaptarse al cuerpo, y al azar uno afirmaría que los libros de mujeres deben ser más breves, más concentrados, que los de los hombres."

¹⁰Toril Moi, op. cit., p. 45.

¹¹Kate Millet apud Toril Moi, op. cit., p. 38.

¹²Ibidem.

¹³Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness" en The New Criticism, p. 247. "La historia, los estilos, los temas, géneros y estructuras de la escritura de las mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria de la carrera femenil individual o colectiva; y la evolución y leyes de una tradición literaria femenina."

¹⁴Showalter apud Toril Moi, op. cit., p. 63.

¹⁵Cfr. Jacques Lacan apud T. Moi, op. cit., pp. 109-110.

¹⁶Shirley Foster, Speaking Beyond Patriarchy in The Body and the Text, p. 66. "Para las mujeres, lo Simbólico significa adquirir

conciencia del ser como un sujeto constituido a través de un discurso alienado -por ser logocéntrico y falocéntrico- el cual depende de nombramientos y categorías pre-ordenadas. La entrada en este estado, por lo tanto, destina a la mujer a la posición en la cual está lingüísticamente marginada, se le asigna un papel inactivo o mudo en el discurso, así como en la significación social. La única forma de superar esta supresión verbal es hablando a través de un lenguaje que no esté dominado por el falo, afirmándose, como Cixous lo dice, en un lugar otro que no sea el silencio, el lugar reservado para ella en y a través de lo Simbólico."

¹⁷Phil Powrie, Myth Versus Allegory: The Problematisation of Narrative in Chantal Chawaf's Le Soleil et la terre en The Body and The Text, p. 85. "Una pregunta que se entreteje a través del lenguaje patriarcal como un encaje, la cual le permite respirar al cuerpo."

¹⁸Cfr. Sarah Cornell, Hélène Cixous and les Etudes Féminines in The Body and the Text, p. 39.

¹⁹Kristeva apud Toril Moi, op. cit., p. 173.

²⁰Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", p. 254. "la localización de cada quien, dentro de su ser, de la presencia -manifestada de formas distintas e insistentes según cada persona, hombre o mujer- de ambos sexos, sin excluir ni la diferencia, ni un sexo, y de este "auto-permisio" vendrá la multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo."

²¹Cfr. Jacques Derrida apud Toril Moi, op. cit., p. 116.

²²Hélène Cixous, "Sorties", p. 90. "Activo/Pasivo Sol/Luna Cultura/Naturaleza Día/Noche (...)"

²³El concepto de différance que Cixous toma de Derrida y que podría traducirse como "aplazamiento" o "delegación", puede entenderse en términos lingüísticos a partir del fonema. Para Derrida el fonema no adquiere su significado sólo mediante oposiciones binarias sino por la libre combinación de significantes, un proceso en el que delega su significado en otros elementos diferenciadores del lenguaje. El significado se produce mediante este tipo de combinación abierta entre la presencia de un significante, y la ausencia de los demás.

²⁴Ibid. p. 97. "la lógica general de la diferencia ya no cabría dentro de la oposición que ha dominado hasta ahora. La diferencia sería un despliegue de nuevas diferencias".

²⁵Hélène Cixous, "Difficult Joys", p. 13. " 'Yo soy la otra', 'soy una judía'. Yo misma digo eso de una manera muy especial: debería intentarlo y decir 'soy una judía' aunque sea judaica. Si yo digo que 'soy una judía', si tú dices 'soy una judía', al decirlo, dices que eres el Otro (la Otredad), tú eres, yo soy, sin nada que pueda llamar mío, excepto, por supuesto, la riqueza ilimitada del lenguaje y las palabras."

²⁶H. Cixous apud Toril Moi, Feminist Literary Theory, p. 108. (Cité la obra en inglés en esta ocasión porque la traducción me distorsionaba un poco el significado original de estas líneas).

"'Trabajan la diferencia', como ella una vez dijo, están orientados en el sentido de la diferencia, luchan para minar la lógica falocéntrica dominante, abren el encajonamiento de la oposición binaria y festejan los placeres de una textualidad de final abierto".

²⁷Cfr. H. Cixous apud Toril Moi, op. cit., p.118.

²⁸Mary Jacobus, Reading Woman: Essays in Feminist Criticism, p. 24.

"Es en el lenguaje que lo femenino a un tiempo se descubre y descompone a sí mismo desplazando interminablemente la fijación de la identidad de género a través del juego de la diferencia y división, el cual, simultáneamente, crea y descrea el género, la identidad y el significado."

²⁹Ibid., p. 29. "un proceso que se lleva a cabo dentro del lenguaje, atravesando sus fronteras."

³⁰Ibid., p. 34. "Cuando las estructuras se sacuden, cuando el lenguaje se rehusa a asentarse mansamente, o lo marginal se vuelve focal de repente, o se rechaza la inteligibilidad misma."

³¹Macherey apud Toril Moi, op. cit., p. 104.

³²Hélène Cixous, "Difficult Joys", p. 12. "Hay algo de extranjería, un sentimiento de no ser aceptada o de ser inaceptable, el cual es particularmente insistente cuando, como mujer, uno de repente se introduce en ese extraño país de la escritura donde la mayoría de los habitantes son hombres y donde el destino de la mujer no es todavía establecido."

3. THE BALLAD OF THE SAD CAFE.

Esta novela corta de Carson McCullers, la cuarta dentro de su obra narrativa, nos cuenta la historia de una relación triangular de la cual el personaje central es Miss Amelia Evans. Dicha mujer, de modales rudos y fuerte poder económico, vivía sola en un edificio de dos pisos en la calle principal del pueblo. La planta baja era una especie de almacén donde los trabajadores podían comprar el whisky producido por Amelia. Un buen día, al final de la jornada, aparece frente a su puerta un jorobado que dice ser su primo, y que se queda a vivir con ella hasta que, años después, regresa al pueblo el ex-esposo de Miss Amelia, recién salido de la penitenciaría. Después de una terrible guerra física y psicológica, Lymon, el jorobado, y Marvin, el ex-esposo, abandonan a Miss Amelia, quien ha quedado totalmente destruida.

Esta es, a grandes rasgos, la anécdota, y como lo anuncié en la introducción, el propósito del apartado sobre aspectos formales será apuntar cómo algunas estrategias tradicionales de narración pueden utilizarse para subvertir la propia lógica formal de un texto. Adoptando patrones establecidos de creación, McCullers se rebela contra los mismos, demostrando que la estructura formal de la obra es

coherente con el contenido de la misma. Exploraremos dicho contenido en el apartado sobre elementos góticos. De manera global, la intención de la escritora en su novela es, entre otras cosas, una afirmación del cuerpo femenino desde la perspectiva de una sexualidad múltiple, y -lo que en este apartado más nos concierne- la propuesta de una estrategia literaria para la defensa de personajes como Miss Amelia, que representan un tipo de experiencia femenina distinto del aceptado por el estereotipo occidental de la mujer. Lo anterior nos permite colocar The Ballad of the Sad Café como un ejemplo de escritura femenina.

Procederemos, entonces, al estudio de aspectos formales, tales como la descripción, estructura temporal, narrador y modos narrativos, basándonos en los conceptos teóricos propuestos por la doctora Luz Aurora Pimentel en su libro El relato en perspectiva.

3.1 ASPECTOS FORMALES.

Uno de los aspectos narrativos más importantes de cualquier novela es la descripción, tanto del espacio físico, como de los personajes. Empecemos por explicar el concepto de descripción como el "lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un relato"¹ Y así nos encontramos, en la primera página, directamente

con una imagen del pueblo que, por un efecto casi cinematográfico parecido al "close-up", se va estrechando hasta llevarnos a la calle principal, de ahí al edificio más alto en el centro de ésta. Después la atención se centra en una ventana de este edificio y finalmente en un rostro asomado a esta ventana, que después sabremos es el de Miss Amelia. Por último, y con una aceleración increíble del ritmo narrativo, en cuatro renglones revierte el proceso y nos lleva otra vez a la imagen general del pueblo y sus afueras, y por supuesto, nos hace notar la presencia del chain-gang que cerrará el círculo de la novela.

Considero importante citar aquí, los dos párrafos iniciales de esta obra, no sólo para observar dicho "close-up", sino porque serán una referencia indispensable para el resto de nuestras observaciones sobre la descripción.

The town itself is dreary; not much is there except the cotton-mill, the two-room houses where the workers live, a few peach trees, a church with two coloured windows, and a miserable main street only a hundred yards long. On Saturdays the tenants from the near-by farms come in for a day of talk and trade. Otherwise the town is lonesome, sad, and like a place that is far off and estranged from the world. The nearest train stop is Society City, and the Greyhound and Bus Lines use the Forks Falls Road which is three miles away. The winters here are short and raw, the summers white with glare and fiery hot.

If you walk along the main street on an August afternoon there is nothing whatsoever to do. The largest building, in the very centre of the town,

is boarded up completely and leans so far to the right that it seems bound to collapse at any minute. The house is very old. There is about it a curious, cracked look that is very puzzling until you suddenly realize that at one time, and long ago, the right side of the front porch had been painted, and part of the wall -but the painting was left unfinished and one portion of the house is darker and dingier than the other. The building looks completely deserted. Nevertheless, on the second floor there is one window which is not boarded; sometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. 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. The face lingers at the window for an hour or so, then the shutters are closed once more, and as likely as not there will not be another soul to be seen along the main street. These August afternoons -when your shift is finished there is absolutely nothing to do; you might as well walk down to the Forks Falls Road and listen to the chain gang.² (Ballad, pp. 7-8)

Los adjetivos que aparecen en el primer párrafo son: dreary, miserable, lonesome, sad, raw, white, fiery e incluso far off y estranged funcionan en el mismo sentido que los anteriores. Todos ellos tienen connotaciones negativas, porque están en un contexto cuyo sema común es lo terrible, la destrucción, la miseria.

En el marco de este pueblo tenebroso se inserta la descripción de la casa (en el segundo párrafo) a la que se le otorgan calificativos como old, curious, cracked look, darker, dingier y

deserted; así como la descripción del rostro que se asoma a la única ventana sin clausurar, que es terrible, dim, sexless y white. En este caso los adjetivos han adquirido el sema de lo indefinido. El objetivo de la descripción anterior, que se caracteriza por ser sintética, no es sólo proporcionar un marco para la acción del relato, sino que en estos dos párrafos están condensados los temas principales del mismo: la soledad, el aislamiento y la indefinición sexual. La apariencia del pueblo es como la proyección del lado oscuro del ser humano, y la descripción de Miss Amelia es la de un rostro espectral como los que aparecen en los sueños, con lo cual se nos introduce a una dimensión onírica del relato, que unida a lo oscuro y sobrenatural, lo confirman en su naturaleza de texto gótico.

Otro detalle importante es que esta historia está escrita para ser leída/escuchada por un oyente representado por el pronombre "you". Se puede especular sobre el sexo de este destinatario, al cual el narrador hace referencia constantemente en estos dos párrafos, si tomamos en cuenta varias situaciones que aparecen más tarde en la novela. En el texto, las pocas veces que se hace referencia a las mujeres, éstas son vistas como un bloque sin una identidad específica, pero sí con obligaciones específicas como recoger la ropa que está secándose en los tendederos: "It rained and women forgot to bring in the washing from the lines."³ (Ballad, p. 19). Además de lo anterior, las mujeres no tienen acceso a una liberación de la

conciencia por medio del consumo del whisky destilado por Miss Amelia, el cual tiene efectos muy especiales en los hombres que lo consumen:

Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harvoured far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended.(...) Such things as these, then happen when a man has drunk Miss Amelia's liquor. He may suffer, or he may be spent with joy -but the experience has shown the truth; he has warmed his soul and seen the message hidden there.⁴ (Ballad, p. 15)

De aquí que podamos suponer que si una balada se canta en lugares públicos como un café, los destinatarios sean hombres ya que son los únicos que tienen acceso a estos lugares, y los únicos capaces de reconocer, comprender o disfrutar. Más adelante explicaremos por qué el narrador es también considerado masculino, y esto completa el cuadro de cómo las mujeres, Miss Amelia en primer lugar, y las mujeres del pueblo también, son retratadas en una ficción narrada por y para los hombres, dentro de la cual la verdadera experiencia femenina queda escrita con limón sobre una hoja aparentemente en blanco.

Otro aspecto importante de esta descripción es que nos brinda un panorama inicial que nos prepara para enfrentarnos a la historia del Café y de Miss Amelia, dejando plantadas una serie de semillas que germinarán a lo largo del texto, hasta cerrar el círculo que

dejará todo en el estado de desastre que lo encontramos al principio. Esto nos permite observar que la novela se suscribe, una vez más, dentro de la tradición de la balada, en la cual un narrador cuenta una historia que sucedió en el pasado, de ahí que los últimos dos párrafos estén introducidos por la frase "Yes, the town is dreary."⁵ (Ballad, p. 83), lo cual indica que se ha vuelto a la voz narrativa original, que puede también distinguirse por el uso de verbos en presente de indicativo, tanto en los dos párrafos que abren la novela, como los dos que la cierran. Así se crea la ilusión de que la historia ha sido narrada "de un tiro" y que en el presente la condición del pueblo y la de Miss Amelia son estacionarias, lo cual contribuye al sentimiento de fatalidad que permea toda la obra.

Faltaría aquí explorar, en un nivel más profundo, la relación simbólica que existe entre Miss Amelia y el Café, y que también está presente, aunque de manera indirecta, en los dos párrafos introductorios. Pero esto lo discutiremos con más detalle en el primer apartado de elementos góticos, cuando hablemos del confinamiento de la protagonista en su propio cuerpo.

Los elementos antes mencionados también tienen una relación coherente con la estructura temporal de la novela. Para poder analizar el tempo narrativo de esta obra, es necesario partir del principio de que un texto narrativo se funda en una dualidad

temporal. Por un lado tenemos el "tiempo diegético" o "tiempo de la historia", y por el otro, el "tiempo del discurso" que implica una sucesión textual.⁶ Para medir los ritmos del relato, Genette ha recurrido a una ecuación espacio-temporal entre la historia y el discurso:

La relación espacio-temporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional).⁷

The Ballad of the Sad Café tiene una estructura temporal circular, y por el hecho de "empezar" con el "final", la analepsis es obligada. Dentro del marco de esta estructura circular hay una historia que, si no es del todo lineal, tampoco es difícil de seguir. La estructura anterior se descubre por la presencia de la prolepsis y la analepsis. La prolepsis es la presentación anticipada de las acciones llamadas nudos, y la analepsis es su opuesto, una retrospección que explica a la prolepsis. Estas figuras rompen con el orden cronológico de la historia e imponen un nuevo orden. En The Ballad of the Sad Café esta ruptura es muy clara en el tercer párrafo de la novela, que en términos gramaticales podríamos describir como la "cláusula principal" que resume toda la historia, y entonces el resto de la novela sería un cláusula subordinada, dependiente de la

anterior, con excepción de los dos párrafos finales que completan el círculo.

However, here in this very town there was once a café. And this old boarded-up house was unlike any other place for many miles around. There were tables with cloths and paper napkins, coloured streamers from the electric fans, great gatherings on Saturday nights. The owner of the place was Miss Amelia Evans. But the person most responsible for the success and gaiety of the place was a hunchback called Cousin Lymon. One other person had a part in the story of this café -he was the former husband of Miss Amelia, a terrible character who returned to the town after a long term in the penitentiary, caused ruin, and then went on his way again. The café has long since been closed, but it is still remembered.⁸ (Ballad, p. 8.)

Además, este párrafo va seguido del primer intersticio o blanco del texto, lo cual marca físicamente el inicio de su cláusula subordinada.

A diferencia de las otras novelas de Carson McCullers, en The Ballad of the Sad Café no hay divisiones por capítulos, pero hay "blancos", espacios físicos en el texto que coinciden con las fragmentaciones, es decir, pausas y aceleraciones del tempo narrativo. Estos "blancos" del texto son comunes en la escritura femenina que se resiste a asentarse mansamente sobre el papel, como mencionabamos en el capítulo anterior, son silencios que hablan, reveladores de la ideología, en el caso de The Ballad of the Sad Café, la ideología de su autora que está orientada hacia la defensa

del personaje principal. La experiencia vital de Miss Amelia se nos presenta fragmentariamente, no siempre de manera coherente, con un pasado lleno de lagunas para el lector, especialmente en lo que se refiere a su madre. Estas rupturas pueden interpretarse también como una representación gráfica de lo que es su experiencia como mujer, y cómo el vacío de una herencia cultural propiamente femenina, las posibilidades nulas de identificación que Miss Amelia tiene con otras figuras femeninas, la conduce a la confusión.

Como podemos observar en el esquema colocado después de este párrafo, es curiosamente en los períodos de tiempo diegético más breves en los que el tiempo del discurso se expande más: por ejemplo, cuando se cuenta la historia del inicio del café, en el tiempo diegético transcurren tres días, pero el tiempo del discurso abarca veintidós páginas, el fragmento más largo de toda la novela. Un ejemplo de lo contrario, es la siguiente sección, en la que en dos páginas de discurso narrativo, transcurren cuatro años de tiempo diegético. Lo anterior, además de revelarnos el criterio de la autora, a través del narrador, respecto a cuales son los fragmentos claves de la historia, y que la descripción y lo simbólico son más importantes en este texto que la acción, también deja al descubierto un paralelismo muy interesante: las secciones en el texto son doce, y este número cabalístico adquiere su dimensión en relación con los

El tempo narrativo de The Ballad of the Sad Café

(*) pp. 7-8. DESCRIPCION (pueblo/Café/ Miss Amelia/ Chain-gang)	===	(*) pp. 8-30. HISTORIA DEL INICIO DEL CAFE (3 días)	===	(*) pp. 30-32 LOS 4 AÑOS SIGUIENTES
(*) pp. 32-34 JUICIOS DEL PUEBLO Y DEL NARRADOR (teoría pesi- mista del amor)	===	(*) pp. 34-42 HISTORIA DEL MATRIMONIO DE AMELIA Y MARVIN	==	(*) pp. 42-46 VUELTA A LOS 4 AÑOS Y DES CRIPCION DEL 2o. PISO DE LA CASA DE MISS AMELIA
(*) pp. 46-54 SE REVELA QUE MARVIN ESTA FUE- RA DE LA PENITEN- CIARIA. (Se crea suspenso)	===	(*) pp. 54-61 LLEGADA DE MARVIN MACY (1a. semana de invierno)	===	(*) pp. 61-75 CONSECUENCIAS DE LA LLEGADA: -ACTITUD/LYMON -PREFIGURACION DE LA PELEA
(*) pp. 75-82 LA PELEA (incremento de los elementos cabalísticos)	===	(*) pp. 82-83 FINAL DE LA HISTORIA: MISS AMELIA SE QUEDA SOLA (loca, vieja)	===	(*) pp. 83-85 DESCRIPCION (pueblo/chain gang. Se cierra el círculo.)

Tiempo del discurso= en páginas (*)
 Tiempo diegético= dimensión temporal ficcional.

otros números que aparecen en la novela, especialmente el siete y el tres.

Aunque el análisis de estos números lo desarrollaremos en el siguiente apartado, es importante señalar que los elementos esotéricos y cabalísticos nos conducen a ver, también, los blancos en el discurso como similares a la escritura sintética de la Cábala, que nos da sólo el esqueleto para que nosotros lo completemos, de ahí la necesidad de la interpretación. Todos estos aspectos, además, confirman la pertenencia de este texto al género gótico, y la coherencia de sus elementos formales con el contenido de la obra.

El último recurso narrativo que vamos a analizar es el de la perspectiva. La focalización, como Genette decide llamar a la perspectiva narrativa, es "un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo (...) y el único agente capaz de focalizar el relato es el narrador".⁹ Dentro de los códigos de focalización básicos, The Ballad of the Sad Café entraría en la clasificación de los textos con focalización externa, es decir, aquellos en los que "la libertad del narrador está restringida por su inaccesibilidad a las mentes ficcionales"¹⁰.

En el caso de la novela de McCullers, el hecho de tener un narrador del tipo antes mencionado, excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de los personajes, y esto es muy importante porque a Miss Amelia no se le permite defenderse, nunca sabemos qué es lo que piensa y esto es representativo de la forma como la mujer, en las sociedades patriarcales, es igualmente condenada por una "autoridad" que se ha conferido a sí misma ese derecho, y después confinada al silencio. Ahora la perspectiva del narrador no domina todo el tiempo, ya que, de acuerdo con Genette, "aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, los mismos."¹¹

Las visiones del mundo o Weltanschauung que orientan la narración en The Ballad of the Sad Café son tres: la autorial, la del narrador, y la del pueblo (aún a estos niveles aparece el número tres y el triángulo). Este último, el pueblo, hace que se sientan en el texto unas constantes murmuraciones como efecto de fondo, y aunque en algunas ocasiones esporádicas, un personaje menor toma la palabra, en realidad se trata de un testigo colectivo, el cual condena duramente a Miss Amelia. Son la voz de la tradición que no acepta a una mujer que no cumpla con los requisitos de su estereotipo, el modelo "correcto" de mujer que una sociedad establece, y en el caso de Miss Amelia, lo explicaremos con detalle en el siguiente capítulo. Un ejemplo de esto son los rumores que corren por el pueblo cuando,

tras la llegada del jorobado, Amelia no sale de su casa durante más de un día. El pueblo da por hecho que ha asesinado a Cousin Lymon y algunos de sus enemigos celebran la posibilidad de verla caminar por la calle directo a la penitenciaría:

Now this was the day that the rumor started -the rumor so terrible that the town and all the country about were stunned by it (...) It was a fierce and sickly tale the town built up that day. In it were all the things that cause the heart to shiver -a hunchback, a midnight burial in the swamp, the dragging of Miss Amelia through the streets of the town on the way to prison, the squabbles over what would happen to her property -all told in hushed voices and repeated with some fresh and weird detail. (...) One or two mortals, who were in debt to Miss Amelia, even put on Sunday clothes as though it were a holiday.¹² (Ballad, pp. 18-19.)

Pero dentro de esta masa, se encuentran también "a few sensible men (los cuales, por cierto, también eran tres) (...) who felt towards her something near to pity."¹³ (Ballad, p. 20.). Es con este grupo con el que el narrador se afilia ideológicamente desde el momento que los considera sensatos y buenos, con lo cual tenemos un narrador prejuiciado, no puede ser objetivo porque pertenece al pueblo, aunque sea a una minoría de esa comunidad que juzga a Amelia. Es este narrador el que decide cuando interrumpir la historia para volver atrás y contar algo del pasado, como la boda de Miss Amelia, o quien a veces adquiere el matiz de narrador gnómico expresando sentencias que aspiran a ser universales. Incluso los "huecos" en la

información narrativa, tales como la total ausencia de la madre de Miss Amelia, podrían atribuirse a las limitaciones cognitivas perceptuales y focales de este narrador.

Finalmente, nos queda la deixis de referencia autorial. Es la voz de la autora la que se cuela en el discurso del narrador cuando aparecen disertaciones de tipo filosófico como la del amor, y que puede distinguirse que no pertenecen al punto de vista del narrador porque están dentro de otro orden cognitivo, estilístico e ideológico. Es la perspectiva de la autora, la única que, de manera discreta, justifica a Miss Amelia. Cuando se toma la molestia de explicar cuál es el mecanismo de las relaciones entre los seres humanos, en particular, el de las relaciones amorosas, lo que está haciendo es quitarle responsabilidad a Miss Amelia por lo ocurrido, simplemente pasó lo que tenía que pasar porque, según esta teoría pesimista del amor, así sucede siempre.

Now some explanation is due for all this behaviour. The time has come to speak about love. For Miss Amelia loved Cousin Lymon. (...) love is a joint experience between two persons -but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience to the two people involved (...) [the lover] comes to know a new, strange loneliness and it is this knowledge which makes him suffer. So there is only one thing for the lover to do. He must house his love within himself as best he can; he must create for himself a whole new inward world -a world intense and strange, complete in himself. (...) the lover can be man, woman, child, or indeed any human creature on this earth.¹⁴ (Ballad, 32-33.)

La presencia de estas tres weltanschauung en el relato, la distancia que le imprimen a los juicios, hacen posible que observemos al pueblo viéndola como freak, que analicemos al narrador que observa y, en parte, contradice al pueblo, lo mismo que a la autora, que se expresa, pero a la vez, se contiene para no invadir el terreno del narrador. El efecto de distancia que producen todas estas perspectivas, le permite a Carson McCullers hablar no desde el "difference of view", sino adoptar, en un primer momento, el punto de vista dominante, a través de un narrador masculino cuyas posibilidades están restringidas por una focalización externa, de tal manera que podamos sospechar y resistir la versión de los hechos que quiere presentarnos dicho narrador. En pocas palabras, McCullers adopta el punto de vista dominante para subvertirlo, reta a la autoridad del narrador y protesta contra los modelos de pensamiento que castran la posibilidad de desarrollar distintas formas de ser mujer, y de escribir el cuerpo femenino. Ella, como mujer del sur de Estados Unidos, también está inmersa en la cultura dominante, sin embargo la rabia o la intención ideológica no devoran a lo estético. The Ballad of the Sad Café es, antes que nada, una obra de arte, concebida como tal desde el mismo principio de selección de recursos narrativos tales como la descripción, la estructura temporal y la perspectiva, pero no por ello menos comprometida en términos de denuncia social.

NOTAS.

¹Philippe Harmon apud Luz Aurora Pimentel, El relato en perspectiva, p. 33.

²Carson McCullers, La balada del café triste, pp. 9-10. "El pueblo en sí mismo es triston. Poco hay allí excepto la fábrica de algodón, las casas de dos habitaciones donde viven los trabajadores, unos cuantos melocotoneros, una iglesia con dos vidrieras de colores y una miserable calle Mayor de sólo cien metros. Los sábados, granjeros de los alrededores llegan para pasar el día charlando y comerciando. Por lo demás, el pueblo es solitario y triste, como un lugar remoto y apartado del resto del mundo. El apeadero de ferrocarril más cercano es Society City, y las líneas de autocares Greyhound y White Bus pasan por la carretera de Forks Falls, que está a tres millas de distancia. Los inviernos son cortos y crudos, los veranos de un blanco deslumbrante y de un calor abrasador.

Si uno camina por la calle Mayor una tarde de agosto, no encuentra absolutamente nada que hacer. El edificio más grande, en pleno centro del pueblo, está condenado y cubierto con tablones, y tan inclinado a la derecha que parece que va a derrumbarse de un momento a otro. La casa es muy vieja. Tiene un aspecto extraño, agrietado, que resulta enigmático, hasta que de pronto uno se da cuenta de que alguna vez, hace mucho tiempo, el lado derecho del porche y parte de la pared fueron pintados, pero el trabajo no se completó, de modo que un trozo de la casa es más oscuro y está más sucio que el otro. El edificio parece completamente abandonado, sin embargo, en el piso de arriba hay una ventana que no está entablada; a veces, a última hora de la tarde, en el momento de más calor, una mano abre despacio los postigos y una cara asoma para mirar hacia la calle. Es una de esas caras terribles e indistintas que vemos en los sueños: asexuada y pálida, con unos ojos grises bizcos tan juntos que parece que están cruzándose una larga y secreta mirada de aflicción. La cara permanece en la ventana cosa de una hora, luego los postigos vuelven a cerrarse; y por lo general ya no se ve ni un alma en la calle Mayor. En esas tardes de agosto, cuando uno ha acabado su jornada, no encuentra absolutamente nada que hacer; a menos que camine hasta la carretera de Forks Falls para ver pasar la cadena de presidiarios."

³Carson McCullers, op. cit., pp. 22-23. "Llovió y las mujeres se olvidaron de recoger la ropa tendida."

⁴Ibid. p. 18. "Cosas que han pasado inadvertidas, pensamientos ocultos en la profunda oscuridad de la mente, de pronto son reconocidos y comprendidos.(...)Cosas como estas son las que ocurren cuando uno ha

tomado la bebida de la señorita Amelia. Uno podrá sufrir o consumirse de alegría, pero la experiencia le habrá demostrado la verdad; habrá calentado su alma y habrá visto el mensaje que se ocultaba en ella."

⁵Ibid., p. 93. "Sí, es un pueblo triste."

⁶Luz Aurora Pimentel, El relato en perspectiva, p. 38.

⁷Ibid., p. 39.

⁸Carson McCullers, op. cit., pp. 10-11. "Sin embargo, aquí, en este mismo pueblo, en otro tiempo hubo un café. Y esta vieja casa cerrada con tablones era distinta a todas las demás en muchas millas a la redonda. Había mesas con manteles y servilletas de papel, ventiladores eléctricos con cintas de colores, y una gran concurrencia los sábados por la noche. La dueña del local era la señorita Amelia Evans. Pero el principal responsable del éxito y la animación del establecimiento era un jorobado a quien llamaban el primo Lymon. Otra persona intervino asimismo en la historia del café; el ex marido de la señorita Amelia, un tipo terrible que, después de una larga condena en presidio, volvió al pueblo, provocó estragos, y luego prosiguió su camino. Hace tiempo que el café está cerrado, pero todavía se le recuerda."

⁹Luz Aurora Pimentel, op. cit., p. 95.

¹⁰Cfr. Ibid. p. 97.

¹¹Ibid., p. 103.

¹²Carson McCullers, op. cit., pp. 22-23. "Este fue el día en que empezó el rumor, un rumor tan terrible que conmovió al pueblo y a la comarca entera. (...) La historia que el pueblo elaboró ese día era feroz y malsana. No faltaba ningún detalle espeluznante: un jorobado, un entierro a medianoche en la ciénaga, la señorita Amelia arrastrada por las calles del pueblo camino de la cárcel. Surgieron disputas en torno al posible destino de sus bienes, todo dicho en voz baja y repetido con detalles nuevos y fantásticos. (...) Una o dos personas, que debían dinero a la señorita Amelia, incluso se pusieron el traje de domingo como si fuese un día de fiesta."

¹³Ibid. p. 23. "Esta buena gente sentía, pues, por ella, algo semejante a la compasión."

¹⁴Ibid. pp. 37-38. "Pues bien, alguna explicación tiene que tener este comportamiento. Ha llegado el momento de hablar de amor. Porque la señorita Amelia amaba al primo Lymon. (...) el amor es una experiencia compartida por dos personas, pero esto no quiere decir que la experiencia sea la misma para las dos personas interesadas. (...) [el amante] conoce una nueva y extraña soledad, y este conocimiento le hace sufrir. Así que el amante sólo puede hacer una cosa: cobijar su amor en su corazón lo mejor posible; debe crearse un mundo interior completamente nuevo, un mundo intenso y extraño, completo en sí mismo. (...) este amante puede ser hombre, mujer, niño; en efecto, cualquier criatura humana sobre esta tierra."

3.2 ELEMENTOS GOTICOS Y SU RELACION CON LO FEMENINO.

Partiendo del supuesto de que existe una escritura femenina, o lo que Hélène Cixous llama écriture féminine, podemos hablar también de un gótico femenino, y es importante situar The Ballad of the Sad Café dentro de esta tradición, ya que son muchos los elementos que comparte con obras que pertenecen a este grupo, como las escritas por Flannery O'Connor o Katherine Anne Porter. Iniciaremos con una breve definición de la literatura gótica escrita por mujeres, para luego concentrarnos en aquellas características de este género que se manifiestan en la obra en cuestión. Dichas características son el mito de la fertilidad y el rechazo al cuerpo femenino, la presencia de los freaks¹ o personajes deformes y por lo tanto desadaptados, la locura y la magia. Todas las anteriores son utilizadas por Carson McCullers para "escribir" el cuerpo de Miss Amelia Evans, y contribuyen al carácter subversivo de The Ballad of the Sad Café, a su condición de texto que explora el mundo femenino, pero no desde la perspectiva de una narración intimista en primera persona, sino "desde fuera", desde el mundo que rodea, en este caso a Miss Amelia, y que es (como siempre) una sociedad patriarcal y falocentrista, la cual dictamina y condena. Esta condena es llevada a cabo por el narrador, que como vimos en el apartado anterior, es la única fuente de información que tenemos, pero no la única visión del mundo o weltanschauung. Por lo tanto, no hay que olvidar que el

análisis en este capítulo estará orientado a reforzar la idea de resistir la "lectura" de Miss Amelia que el narrador presenta.

Hacia finales del siglo XVIII aparece en Inglaterra una corriente novelística, de filiación prerromántica, que corresponde al despertar de la imaginación experimentado en la poesía y presentado por la crítica. Se trata de la novela gótica -o de terror-, que es el precedente de las narraciones de horror y de crimen, tan populares en épocas posteriores. Este género ha evolucionado y adquirido nuevas características, y es interesante observar que hay un período en la literatura gótica del siglo XX durante el cual las novelas góticas escritas por mujeres comparten una serie de elementos en común.

Según Elaine Showalter, el gótico femenino fue considerado, a finales de los sesentas, como un género que expresaba las protestas oscuras de las mujeres, sus fantasías y su miedo.² Una de las más importantes críticas feministas que se especializó en el gótico femenino fue Ellen Moers, quien hizo la distinción entre dos tipos de novela pertenecientes a este género: la primera es la que tuvo su origen en The Mysteries of Udolpho de Ann Radcliffe, en la cual la figura central es una mujer joven que es, al mismo tiempo, víctima perseguida y heroína valiente.³ La otra corriente, que sigue la línea del Frankenstein de Mary Shelley, son textos en los cuales encontramos una heroína, pero la narración se encuentra fuertemente

centrada en un mito de nacimiento, 'a tale of hideous progeny both literary and physiological'.⁴ Es en este tipo de narrativa en la que podemos ubicar The Ballad of the Sad Café. El conflicto de Miss Amelia está relacionado con su infertilidad, y con lo que la misma Ellen Moers explicó como "self-hatred and self-disgust directed towards the female body, sexuality and reproduction".⁵

Miss Amelia es, a los ojos del pueblo, extraña porque a sus treinta años no ha cumplido con una de las funciones básicas del estereotipo femenino occidental: la maternidad. Nunca se sabe si su inusual matrimonio con Marvin Macy llegó a consumarse. Por el contrario, hay muchos indicios en el texto que nos hacen creer que Amelia nunca pudo someterse a las consideradas "funciones normales" de una mujer casada, especialmente en la noche de bodas. Media hora después de haberse retirado a dormir, baja furiosa a la cocina, se sienta a leer The Farmer's Almanac, bebe café, y 'had a smoke with her father's pipe'⁶ (Ballad, p. 39) lo cual es un claro símbolo fálico. Miss Amelia no puede aceptar el papel pasivo que le es asignado tradicionalmente a la mujer en la vida sexual, lo cual trae como castigo la marginación social. Incluso, al hacer una lectura desde el punto de vista de lo sobrenatural (y gótico), podríamos interpretar la llegada de Cousin Lymon a la vida de Amelia como algo enviado por unas fuerzas misteriosas a castigarla, ya que no supo "valorar" el cambio que el amor había producido en Marvin Macy, y por

haber atentado contra el orden de lo establecido. En este sentido, el narrador cumpliría también una función vehicular como vocero de las potencias infernales y celestiales.

Pero la infertilidad de Amelia se materializa de forma más grotesca en la imagen de los cálculos renales que le habían sido extraídos:

Miss Amelia had added two objects to this collection -one was a large acorn from a water oak, the other a little velvet box holding two small, greyish stones. Sometimes when she had nothing much to do, Miss Amelia would take out this velvet box and stand by the window with the stones in the palm of her hand, looking down at them, with a mixture of fascination, dubious respect, and fear. They were the kidney stones of Miss Amelia herself, and had been taken from her by the doctor in Cheehaw some years ago. It had been a terrible experience, from the first minute to the last, and all she had got out of it were those two little stones; she was bound to set great store by them, or else admit to a mighty sorry bargain. So she kept them and in the second year of Cousin Lymon's stay with her she had them set as ornaments in a watch chain which she gave to him. ⁷ (Ballad, pp. 43-44.)

Toda esta descripción nos da la idea de un parto, pero todo lo que Miss Amelia dió a luz fueron un par de piedras, como si lo único que ese cuerpo extraño pudiera producir fueran objetos duros y sin vida. El rechazo a su cuerpo femenino, a su sexualidad, también se hace patente cuando se nos dice que Amelia, quien gustaba de curar a la gente, en especial a los niños, no soportaba que vinieran a darle quejas de algún mal "femenino":

If a patient came with a female complaint she could do nothing. Indeed at the mere mention of the words her face would slowly darken with shame, and she would stand there craning her neck against the collar of her shirt, for all the world like a great, shamed, dumb-tongued child. 8 (Ballad, p. 23.)

Es inadmisibile para el personaje que las mujeres muestren debilidad. Críticas de corte más psicoanalista, han interpretado también este odio al cuerpo femenino como un rechazo al legado materno, o a la figura misma de la madre, como poseedora de los secretos de la existencia femenina. La figura de la madre de Miss Amelia es un absoluto vacío en el texto, como si negar la presencia de esta madre que no le enseñó a ser mujer fuera la única vía para sostener su existencia.

Por la muerte de su madre al nacer, Amelia fue introducida directamente en el Orden Simbólico que, como ya habíamos explicado en el capítulo dos, es la imposición de la Ley del Padre que rompe la unidad madre-hijo. Se crió sin más opción que el falogocentrismo como ejemplo, y esto hace que desconozca el habla de los males femeninos. Como consecuencia, al relacionarse con la comunidad hay un choque entre los resultados de su proceso de socialización masculinizante, y el cuerpo que habita, al cual no le es permitido ejercer un poder fálico. Según Claire Kahane, en el gótico femenino 'the heroine is imprisoned not in a house but in the

female body, which is itself the maternal legacy.'⁹ Un legado que en realidad es ausencia, vacío. El cuerpo femenino se percibe entonces como 'antagonic to the sense of self, as therefore freakish'.¹⁰ Este punto, el sentirse como freak, lo volveremos a tratar más adelante.

Miss Amelia, como personaje gótico, no está encerrada en un castillo, pero sí en su cuerpo; y en un sentido estrictamente espacial, está encerrada en el café. La historia del café es la historia de Amelia, y viceversa. Los cambios en la vida emocional del personaje "toman cuerpo" en el establecimiento. Cuando Cousin Lymon llega a vivir con ella, aparecen las mesas y el lugar está iluminado hasta tarde. Cuando la mirada de Amelia se llena de amor, aparecen las flores en dichas mesas. Más adelante, con la intromisión de Marvin Macy, la relación se convierte en un triángulo, y la lucha interior que vive Miss Amelia por no perder ni voluntad ni autoridad frente a una situación humillante, se escenifica o materializa en el Café con la lucha física entre ella y Marvin. Tras la derrota de Amelia, provocada más por la traición de Cousin Lymon que por haber perdido la pelea física, este último y Marvin destruyen el mobiliario del Café. Todo termina, las ventanas son clausuradas y el edificio adquiere el aspecto interior y exterior del personaje: un lugar a punto de derrumbarse: "Miss Amelia was beaten before the crowd could come to their senses. Because of the hunchback the fight was won by Marvin Macy, and at the end Miss Amelia lay sprawled on the floor,

her arms flung outward and motionless."¹¹ (Ballad, p. 80) Esto también tiene que ver con el mito de la maternidad, en la cual el cuerpo femenino se vuelve un simple lugar de tránsito, por el que circula la vida, pero que se queda vacío, abandonado. Amelia-Café es así un lugar público, al que la gente entra, toma lo mejor, y se marcha. Dar a luz el orgullo del pueblo, es decir el café, a Miss Amelia no le dejó nada, ni siquiera su par de grisáceos cálculos renales.

Dentro de este mismo contexto, podríamos interpretar la lucha física entre Amelia y Marvin, debido al erotismo con que está descrita, como una consumación sexual, aquella que no había tenido lugar años atrás:

Then, like wildcats, they were suddenly on each other (...) For a while the fighters grappled muscle to muscle, their hipbones braced against each other. Backward and forward, from side to side, they swayed in this way.¹² (Ballad, pp. 78-80.)

Con esto, la derrota de Amelia no es sólo en términos emocionales, queda también sometida sexualmente.

El lado tierno de Miss Amelia había aflorado con Cousin Lymon. La relación entre estos dos personajes, en una hábil estrategia de McCullers, nunca es definida. Dentro del margen de interpretación podríamos incluir las opiniones del pueblo, que

entienden esta relación como pasional: "According to [Mrs. MacPhail] and certain others, these two were living in sin."¹³ (Ballad, p. 32.) Después el narrador interviene, como siempre, afiliando su punto de vista al de las tres gentes buenas del pueblo: "The good people thought that if those two had found some satisfaction of the flesh between themselves, then it was a matter concerning them and God alone."¹⁴ (Ballad, p. 32.) Es interesante que justo dos líneas después de esto, salte a la superficie el punto de vista autorial, en la sesión dedicada a definir el amor, y que ya habíamos comentado en el capítulo anterior. Cuando la autora nos dice que el amor, la relación amado/amante puede darse a cualquier nivel -"this lover can be man, woman, child, or indeed any human creature on this earth"¹⁵(Ballad, p. 33.)- está dejando una puerta abierta para la interpretación de la relación Amelia-Lymon como madre-hijo. No hay que olvidar que Amelia amaba curar niños, y no son pocas las veces que las descripciones de Cousin Lymon coinciden con la de un niño:

Such a person has an instinct which is usually found only in small children, an instinct to establish immediate and vital contact between himself and all things in the world. Certainly the hunchback was of this type. ¹⁶ (Ballad, p. 26)

Cousin Lymon es como su hijo, Amelia decide adoptarlo como de su misma sangre, y en cierto sentido, es "anormal"¹⁷ igual que ella, lo que Moers llamó 'a hideous progeny', en un sentido

fisiológico. Hay una imagen en la novela, grotesca y conmovedora, que representa a Amelia como una bestia que carga y protege a su cría con un amor maternal instintivo, primitivo en el sentido más estricto de la palabra. En los días de verano que pasaban jugando en la ciénaga,

When the path leads through a bog or a stretch of blackened water see Miss Amelia bend down to let Cousin Lymon scramble on her back -and see her wading forward with the hunchback settled on her shoulders, clinging to her ears or to her broad forehead.¹⁸ (Ballad, p. 31.)

Este ser extraño, este freak, es para el pueblo, el único hijo posible de una mujer que nunca fue considerada normal, que estando en conflicto con su sexualidad, percibía su cuerpo femenino como antagónico a su esencia, y por lo tanto freakish. En la imagen que se nos presenta en la cita anterior, hay una fusión de ambos personajes, y al colocar a Cousin Lymon sobre la espalda de Amelia, esta adquiere una joroba que la hace todavía más deforme, anormal.

Según Showalter, el punto clave del gótico femenino americano producido después de la segunda guerra mundial, fue, precisamente, la obsesión por los freaks.¹⁹ Aquí me permito hacer un paréntesis, ya que podríamos preguntarnos por qué este elemento predomina justo durante este tiempo, y la respuesta la encontramos en dos de los ensayos de McCullers: "The Russian Realists and Southern

Literature" y "The Flowering Dream" que aparecen en su libro The Mortgaged Heart. En "The Flowering Dream", McCullers nos dice:

I wonder sometimes if what they call the "Gothic" school of Southern writing, in which the grotesque is paralleled with the sublime, is not due largely to the cheapness of human life in the South. (...) In my childhood, the South was almost a feudal society. But the South is complicated by the racial problem more severely than the Russian society."²⁰

Nada representa mejor en la literatura gótica sureña el paralelismo entre lo grotesco y lo sublime que un freak, y la comparación que McCullers hace entre la literatura sureña y el realismo ruso viene de un idea muy importante: la escritora cree que el término "gótica" no debería aplicarse a toda la literatura sureña (y en especial a su obra, lo cual estaría en contradicción con lo que en este capítulo de la tesina queremos sostener) y que mejor debería asociarse con el realismo ruso, ya que ambas literaturas han sido atacadas por su elemento de crueldad o crudeza, y tienen mucho en común sociológicamente:

In both the South and old Russia the cheapness of life is realized at every turn. The thing itself, the material detail has an exaggerated value. Life is plentiful, children are born and they die, or if they do not die they live and struggle. And in the fight to maintain existence the whole life and suffering of a human being can be bound up in ten acres of washed out land, in a mule, in a bale of cotton.²¹

Por un lado, la importancia que McCullers da a las condiciones socio-económicas en relación con la producción literaria coincide con la intención claramente política de la literatura feminista, pero hay una gran contradicción en la idea de rechazar el término "gótica" para su narrativa, y la encontramos cuando define este tipo de literatura y sus características, las cuales son claramente aplicables a The Ballad of the Sad Café: "the effect of a Gothic tale may be similar to that of a Faulkner story in its evocation of horror, beauty and emotional ambivalence (...) [and to get this effect] the means used are romantic or supernatural"²² Sorprende que la autora no asocie estas características con The Ballad of the Sad Café, ya que como demostraremos a lo largo del capítulo, son elementos básicos de su novela. Esto por un lado nos habla de que para un autor siempre es difícil juzgar objetivamente su propia obra, pero lo que es más importante, las teorizaciones sobre el gótico no eran satisfactorias para explicar cómo funcionaba el gótico escrito por mujeres, que incluye una serie de elementos relacionados con la experiencia femenina. De ahí la necesidad de las críticas feministas de reflexionar sobre este nuevo género y hacer un seguimiento de su tradición específica. Hasta aquí el paréntesis, volvamos a los freaks y su función en la narrativa de Carson McCullers.

El freak es un canto a lo grotesco, una combinación de lo cómico en su sentido más mórbido, con lo horroroso, hasta insoportable. Estos seres deformes son incluso relacionados con lo carnavalesco, con el cuerpo que es expuesto públicamente y por lo tanto está más al alcance de una crítica social encarnizada.

La crítica feminista Mary Russo, en su ensayo titulado Female Grotesques: Carnival and Theory, habla de los tabúes alrededor del cuerpo femenino como grotesco (el cuerpo preñado, el cuerpo que envejece, el cuerpo irregular), y como 'unruly', aquel cuerpo femenino que no corresponde a los patrones ni de belleza, ni de 'normalidad' que cierta sociedad establece y los cuales constituyen el social construct, es decir, una imagen de lo que la mujer debe ser por dictamen socio-cultural. Con lo anterior me refiero, en el caso de Miss Amelia, a un modelo femenino occidental de principios del siglo XX en el que en la división social del trabajo a la mujer se le exigía permanecer en el hogar dedicada a las labores domésticas y la crianza de los hijos. En cuanto al aspecto físico, debía ser una mujer fácilmente identificable como "femenina", lo cual se entiende en esta misma sociedad como un cuerpo frágil y pequeño, un rostro lozano, un aspecto pulcro y aliñado, etc. Por lo que hemos dicho anteriormente, Miss Amelia no corresponde en lo absoluto a dicho estereotipo.

Mary Russo, siguiendo el análisis que hace Bakhtin del "realismo grotesco", dice que el cuerpo grotesco es "The open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process, and change"²³. Es asombroso que esta definición del cuerpo grotesco como un cuerpo en cambio constante, en proceso de transformación y secreción, que es todo lo opuesto al rigor, a lo establecido y controlable, coincida con la idea de Hélène Cixous sobre el cuerpo femenino como un cuerpo 'without beginning and without end'.²⁴ Al confrontar estas dos definiciones, se hace mucho más tenue la frontera entre lo grotesco y lo femenino en general, y esto corresponde finalmente a las categorías binarias del pensamiento occidental para las cuales lo correcto y bello sería lo que está bien demarcado, lo aprensible (cuerpo masculino) frente a lo desmarcado, es decir, el cuerpo femenino, que es por lo tanto imperfecto, más cercano a lo amorfo, o a lo freak.

La naturaleza de un cuerpo grotesco es inasible, y lo que es peor (o más temido), impredecible. Tomando en cuenta estas características, no debe sorprendernos que la escritura femenina esté llena de personajes grotescos. Si inventar o adaptar las palabras y frases para que permitan escribir un cuerpo femenino es transgredir los límites del lenguaje, que este cuerpo sea además freakish, es una doble transgresión. El construir personajes femeninos multivalentes cuyas imágenes retan a los estereotipos establecidos es -a pesar del

castigo social que a veces las mismas mujeres les imponen- una manera de ampliar las posibilidades, de abrir una vía, de lograr el respeto y reconocimiento a la expresión de la experiencia femenina en toda su multiplicidad, y minar los cimientos de los mecanismos ideológicos que en las sociedades patriarcales han hecho de la mujer (incluyendo su cuerpo) un espejo, en el que el hombre, como decía Virginia Woolf, se ve reflejado al doble de su tamaño.

La personalidad subversiva de casi todas las mujeres que aparecen en la narrativa de Carson McCullers nos hace pensar en una intención deliberada de la autora por comunicar algo muy específico a través de la presencia de estos seres limitados, de existencia claustrofóbica. Carson McCullers, en The Mortgaged Heart, el libro en el que la autora habla sobre su obra, nos dice:

Love, and specially love of a person who is incapable of returning or receiving it, is at the heart of my selection of grotesque figures to write about -people whose physical incapacity is a symbol of their spiritual incapacity to love or receive love- their spiritual isolation.²⁵

La mayoría de estos personajes son huérfanos, y especialmente en el caso de las protagonistas femeninas, sus madres mueren siempre en el momento del parto. McCullers quiere ejemplificar con esto que es difícil desarrollar la capacidad de recibir o hacer recíproco el

amor, si uno no lo experimentó en la temprana infancia, en particular, a través de la figura materna.

Desde su primera novela, The Heart is a Lonely Hunter, el personaje femenino principal es una adolescente, cuya madre murió al darla a luz, con el mismo conflicto de aceptación hacia su cuerpo: es demasiado alta para ser una niña de su edad, y fuma a escondidas para ver si deja de crecer; y las otras chicas del pueblo no la invitan a los bailes porque no huele bien. Su apariencia física y las restricciones que le impone una condición social deteriorada, son unas de las razones de su soledad espiritual. Pero es probablemente en The Ballad of the Sad Café donde llegó a su punto más alto el desarrollo de esta idea de la incapacidad física como símbolo de la incapacidad espiritual para amar o recibir amor, y también la condición de freak como símbolo del rechazo de la comunidad.

They remembered that Miss Amelia had been born dark and somewhat queer of face, raised motherless by her father who was a solitary man, that early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman, and that her way and habits of life were too peculiar ever to reason about. Above all, they remembered her puzzling marriage, which was the most unreasonable scandal ever to happen in this town.²⁶ (Ballad, p. 20)

Cuando la narración se va acercando a la lucha entre Marvin y Amelia, la misma palabra freak aparece en la novela en

relación con Miss Amelia. Cousin Lymon solía ridiculizarla frente a los clientes del café:

Sometimes he followed in Miss Amelia's footsteps
-but these days it was only in order to imitate her
her awkward long-legged walk; he crossed his eyes
and aped her gestures in a way that made her appear
to be a freak.²⁷ (Ballad, p. 73.)

Esta es otra imagen que fusiona el cuerpo del jorobado y el de Miss Amelia y la hace parecer más grotesca. El amor de Miss Amelia por Cousin Lymon, al no ser correspondido, en lugar de ayudarla a romper las barreras de su soledad espiritual, la aísla más, la convierte en un ser aún más deforme a los ojos de la comunidad. Esto es común dentro del mundo narrativo de McCullers ya que las relaciones humanas siempre se dan bajo patrones triangulares o cadenas de equívocos caracterizadas por la no reciprocidad.

El ser un freak implica, como dijimos, estar incapacitado para cumplir con el papel que se le ha asignado a un individuo en la sociedad, y las posibilidades casi nulas de cambiar esta situación le dan a la novela un tono nostálgico y fatalista. Además, esta falta al "deber" ya sea inconsciente, producto de la formación, o una transgresión deliberada, paraliza a dicho individuo, desarrolla en él el sentido de culpa, y lo conduce, finalmente, a la locura.

Marcela Lagarde toma como base El malestar de la cultura de Sigmund Freud, y explica la locura como un producto social:

Las diversas locuras surgen como producto de las dificultades de los sujetos para vivir a partir de contradicciones no reconocidas como tales, y que los desbordan. Estas les imponen límites y restricciones, y desde luego, un sinfín de impedimentos para cumplir con aquellos deberes estipulados social e ideológicamente en los estereotipos de identidad.²⁸

El hecho de que Miss Amelia fuera considerada un freak traía ya, como consecuencia, una fuerte predisposición a la locura. Su incapacidad para llenar los requisitos del estereotipo femenino occidental de su época la convierte en un caso típico de locura femenina transgresora, la cual se define como "el agotamiento de la vía femenina para vivir la vida."²⁹ Las mujeres como Miss Amelia no son capaces de mantener las relaciones mínimas, ni de entrar en el intercambio que les asegure la dependencia vital. Enloquecen, según Lagarde, tanto porque no logran hacerse cargo de sus dependientes, en este caso, Cousin Lymon, como porque no logran que los otros se hagan cargo vital de ellas, esto incluye también al "esposo" Marvin, o al pueblo en general.

Miss Amelia left her hair grow ragged, and it was turning grey. Her face lengthened, and the great muscles of her body shrank until she was thin as old maids are thin when they go crazy. And those grey eyes - slowly day by day they were more crossed, and it was as though they sought each other out

to exchange a little glance of grief and lonely recognition. She was not pleasant to listen to; her tongue had sharpened terribly.³⁰ (Ballad, p. 82.)

Esta descripción nos hace visualizar no sólo la imagen de Amelia la loca, sino también a Amelia la bruja, cuyo cabello crece desparpajado y se vuelve gris. El hecho de que se asocie esta imagen con la de una bruja, no es algo que aparece de manera gratuita al final de la novela. Muchas veces se había insistido en la habilidad de Amelia para preparar "pócimas" curativas que eran el resultado de la combinación misteriosa (que sólo ella conocía) de distintas hierbas que crecían en el pantano: "For unlocated sickness there were any number of different medicines which she had brewed herself from unknown recipes."³¹ (Ballad, p. 22). Amelia es también la figura oscura que alimenta un fuego en las noches, a tres millas del pueblo: "Often she spent whole nights back in her shed in the swamp, dressed in overalls and gum-boots, silently guarding the low fire of the still."³² (Ballad, p. 9). Es importante hacer notar que al hablar de la magia y de Amelia como bruja, no dejamos de estar dentro del contexto de la locura, ya que ésta y la brujería son perfectamente compatibles:

La brujería se encuentra en la dimensión de la locura porque remite a lenguajes, códigos y contenidos diferentes a los dominantes y además prohibidos. La bruja es mujer tabú porque trae con ella otra dimensión del mundo.³³

A la bruja se le teme porque conoce, y el conocimiento le otorga poder, con el cual puede hacer el bien o el mal. Llamar a una mujer "bruja" en la cultura patriarcal "es un insulto, una satanización, y un estigma, quien es bruja se coloca en la parte mala del mundo, porque la bruja encarna simbólica y míticamente a la mala mujer."³⁴

Esta mala mujer conoce y domina códigos ocultos, los cuales en la obra particular que estamos tratando, tienen que ver con lo esotérico y cabalístico, sobre todo con el uso de un código numérico. Si volvemos a la gráfica en la que se representó el tempo narrativo, podremos observar que los blancos, los espacios físicos que dividen el texto, son exactamente doce, y este número cabalístico adquiere su dimensión en relación con los otros números que aparecen en la novela, especialmente el siete.

El número doce, en la tradición bíblica y cabalística, fue el número de los apóstoles de Cristo, y fueron doce las tribus de Israel, de las cuales desciende la raza humana. En el texto de Carson McCullers son doce los mortales que cantan al final de la novela, ese grupo de convictos que habían aparecido desde el inicio del texto y quienes, al igual que los mencionados apóstoles o las tribus de Israel, representan a la humanidad, a los mortales comunes que vivimos encadenados. Todos están ahí purgando una falta, recibiendo un castigo. El narrador nos dice al principio de la novela que una de

las cosas que se pueden hacer en este pueblo, al finalizar la jornada es ir a escuchar los cantos, la música que producen estos convictos. Pero, ¿qué clase de música es esa? Sólo al final del texto lo sabemos:

The voices are dark in the golden glare, the music intricately blended, both sombre and joyful. The music will swell until at last it seems that the sound does not come from twelve men on the gang, but from the earth itself, or the wide sky. It is music that causes the heart to broaden and the listener to grow cold with ecstasy and fright.³⁵ (Ballad, pp. 84-85.)

Los convictos son una humanidad doliente, que cantan las penurias de una existencia dividida entre el cielo y el infierno. La música que ellos producen es celestial, pero también infernal, lo cual es una mezcla trágica en el sentido aristotélico. Tal vez McCullers espera que el efecto de su novela en el lector sea precisamente esa grotesca combinación de lo extático con lo espantoso. Además del sabor amargo que nos deja la historia de Amelia, Carson McCullers agrega la presencia del chain-gang y sus cantos, que en el contexto del último párrafo, refuerzan la dimensión sobrenatural o mágica del relato. Asimismo, el cerrar la novela con una frase como 'Just twelve mortal men who are together'³⁶ (Ballad, p. 85.), es una ironía para la soledad de Miss Amelia.

Pero volviendo a la exploración del trasfondo cabalístico, estos doce mortales se dividen a su vez en siete negros y cinco blancos. El siete, al cual en la novela se le da particular importancia, es el número perfecto, según la tradición cabalística. Este número representa lo infinito, porque es la combinación de cuatro= tierra (los cuatro puntos cardinales), más tres= la divinidad (la Trinidad, Dios). Son siete las veces que Miss Amelia le pide a Cousin Lymon que la acompañe a Cheehaw el día en que regresó Marvin Macy. El siete es el número favorito de Miss Amelia para las combinaciones de sus medicinas, y a las siete de la noche tuvo lugar la pelea. Por si esto fuera poco, hay un apartado en el texto especialmente dedicado a una disertación sobre el número siete. La sección dedicada a la pelea es introducida así:

Seven is a popular number, and specially it was a favorite with Miss Amelia. Seven swallows of water for hiccups, seven runs around the millpond for cricks on the neck, seven doses of Amelia Miracle Mover as a worm cure -her treatment nearly always hinged on this number. It was a number of mingled possibilities, and all who love mystery and charms set store by it.³⁷
(Ballad, p. 77)

En esta parte del libro, la narración ha entrado totalmente en el terreno de lo mágico, todo está envuelto por el misterio, y las alusiones a lo malvado preparan el terreno para lo que va a suceder durante la pelea.

También aparece repetidamente el número tres. Por ejemplo, son tres los golpes que Miss Amelia da sobre el escritorio mientras llora por haber perdido la pelea. Y el triángulo como símbolo, empezando por la relación Amelia-Lymon-Marvin. Este número será relevante cuando hagamos la comparación de la novela con Macbeth de William Shakespeare, obras entre las cuales encuentro varios puntos de coincidencia que me hacen pensar en una posible influencia del último en la obra de McCullers.

Esto es importante si lo observamos en términos de la falta de una tradición literaria propiamente femenina. Susan Wolstenholme, en su libro Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers, explica que las escritoras, y en especial aquellas que escriben literatura gótica, han recurrido a una estrategia para salir de la marginalidad y liberarse del sentimiento de exilio que produce escribir en un mundo en el que dicha actividad está reservada para el hombre. Esta estrategia consiste en establecer una relación paterno-filial con algún clásico de la literatura que le permita una cierta legitimación a la nueva obra literaria: "The point of claiming such a relationship (...) is to establish her own legitimacy in something very much like a legal as well as a literary sense."³⁸ Obviamente, lo anterior entraña una serie de peligros para la literatura femenina, por ejemplo, que en un afán de justificación se ahogue la expresión

de lo femenino y el texto pierda su carácter subversivo. Sin embargo, este no es el caso de McCullers, ya que en sus obras Shakespeare es sólo una guía, "his spirit is deliberately summoned; the writer's interest is not in revising him but in conjuring him."³⁹ Es interesante que Susan Wolstenholme detecte la relación del gótico femenino con el teatro isabelino, y creo que su explicación es acertada cuando nos recuerda que precisamente Shakespeare fue considerado por Virginia Woolf como una mente andrógina. En este sentido, si admitimos que Shakespeare "escribió" algunos cuerpos femeninos como Julieta, Cleopatra o Lady Macbeth, entonces podría utilizarse también como una "madre literaria" (esto sin olvidar que uno de los objetivos de la literatura femenina es decodificar los patrones literarios tradicionales).

La influencia de Shakespeare, de manera general, aparece en casi todas las novelas de Carson McCullers. En The Ballad of the Sad Café, la presencia de Shakespeare está sobre todo en relación a Macbeth. Es una influencia, en algunos aspectos, tal vez un tanto subjetiva, por ejemplo en la creación de un ambiente que se va volviendo cada vez más oscuro y misterioso. En cuanto al uso de códigos numéricos, el número tres es, en la tragedia de Macbeth, especialmente recurrente en la escena del portero, la cual es la más alegórica de la obra:

Porter: Here is a knocking indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key. Knock, knock, knock! Who's there, i' the name of Beelzebub?

(II, iii, 74-78)

(Portero: He aquí lo que es llamar de veras. Si un hombre fuera portero del infierno estaría ducho en el manejo de la llave. ¡Pan, pan, pan!... ¿Quién es, en nombre de Belcebú?)

Tanto la presencia del número tres, como el equiparar el castillo con el infierno y la mención de una potencia sobrenatural maligna hacen que la obra se sitúe ya en una dimensión totalmente sobrenatural, y que las acciones de los personajes como Lady Macbeth, tengan consecuencias de orden cósmico.

En The Ballad of the Sad Café también la obra se va tiñendo de este tipo de atmósfera hasta que llegamos al punto en el que Cousin Lymon, al que se le habían atribuido algunas veces las características de un espíritu del pantano, se revela definitivamente como un espíritu maligno con alas de halcón que vuela para atacar a Miss Amelia:

(...) a cry sounded in the café that caused a shrill bright shiver to run down the spine. And what took place has been a mystery ever since. The whole town was there to testify what happened, but there were those who doubted their own eyesight. For the counter on which Cousin Lymon stood was at least twelve feet from the fighters in the centre of the café. Yet at the instant Miss

Amelia grasped the throat of Marvin Macy the hunchback sprang forward and sailed through the air as though he had grown hawk wings. He landed on the broad back of Miss Amelia and clutched at her neck with his clawed little fingers.⁴⁰
(Ballad, p. 80.)

Esta similitud, como ya habíamos mencionado, es al nivel de la creación del ambiente, y es subjetiva. Pero donde sí encuentro una relación más cercana es entre Lady Macbeth y Miss Amelia, en su desarrollo como personajes.

Ambas son mujeres cuyo pragmatismo sorprende, su frialdad para tomar decisiones, sin importar qué tan crueles puedan parecerles a otros. En el caso de Lady Macbeth, la escena que tiene lugar después del asesinato de Duncan, impacta al lector por su amoralidad: 'Go get some water/ and wash this filthy witness from your hand', y algunas líneas después, 'tis the eye of childhood/ that fears a painted devil. If he do bleed/ I'll gild the faces of the grooms withal;/ for it must seem their guilt' (II, ii, 45-46 y 55-56). ("Andad, corred en busca de un poco de agua y limpiad vuestras manos de ese sucio testimonio..." "es el ojo de un niño que tiembla ante una estampa del diablo. ¡Si sangra, teñiré de oro de su sangre la cara de esos hombres, pues debe parecer suya la culpa!).

También Miss Amelia, al inicio de la novela, es presentada como una persona cruel e interesada sólo en lo económico:

'So that the only use that Miss Amelia had for other people was to make money out of them. And in this she succeeded.'⁴¹ (Ballad, p. 9)

Estos dos personajes tienen una presencia extremadamente fuerte en los dos textos a los que pertenecen, ambas sufren el conflicto de la infertilidad, y están atrapadas en sus cuerpos cuyas extensiones son el café o el castillo. Tanto Amelia como Lady Macbeth están en conflicto con su sexualidad. Además de lo que ya hemos dicho al respecto sobre Miss Amelia, tal vez sea en el momento en que ésta es descrita como loca-bruja en el que más se parece a la Lady Macbeth que rechaza su condición femenina con todo lo que de "debilidad" suele atribuirsele.

(Amelia)

It is a face like the terrible dim faces
known in dreams -sexless and white (...)⁴²

(Ballad, p. 7.)

(Lady Macbeth)

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty!

(I, v, 41-44)

(¡Corred a mí, espíritus
propulsores de pensamientos asesinos...
¡Cambiañme de sexo, y desde los pies a la cabeza
llenadme, haced que me desborde de la más implacable
crueldad!)

Otro punto de coincidencia es que sus destinos están dominados por la misma ironía: al final, resultan ser mujeres sumisas que se derrumban por la traición de un hombre, y llegan a la locura. Todo lo que Lady Macbeth quiere es para su esposo, para que Macbeth sea el rey de Escocia, y cuando éste decide dejarla fuera de sus planes, ella enloquece y se suicida. Lo mismo sucede con Miss Amelia, quien sólo vive para complacer al jorobado y le ha regalado cada objeto de su casa, hasta las piedras que le habían extraído del riñón. Cuando Cousin Lymon la traiciona lanzándose sobre ella durante la pelea para impedir que venciera a Marvin, Miss Amelia se desmorona para el resto de su vida, volviéndose incapaz de curar a la gente, y hasta de maldecir a aquellos que le hicieron daño:

Her voice had lost its old vigour; there was none of the ring of vengeance it used to have when she would mention 'that loom-fixer I was married to', or some other enemy. Her voice was broken, soft, and sad as the wheezy whine of the church pump-organ.⁴³ (Ballad, p. 83.)

Destruída o maldita, ser bruja es estar del lado del mal, ser, como Lilit, el lado oscuro de Dios. Amelia-estéril, Amelia-bruja, desde cualquiera de las perspectivas, lo subversivo de este personaje nos permite compararla con la Lilit de la Cábala judeoespañola medieval, como perteneciente a "la cultura mítica del hurto, la curiosidad y la búsqueda desmesuradas."⁴⁴ Amelia, a la

que se le ha agotado, o más bien, nunca tuvo como opción, la vía femenina de existencia, conoce y experimenta la masculina, lo cual "no debe ser". Como Lilit, no acepta su lugar subordinado, amar a su hombre desde abajo, nunca encima de él.⁴⁵

Si nos detenemos un poco para observar lo que Lilit representa, como primera presencia de lo femenino, debemos recordar también que la Cábala judeoespañola medieval abunda en la idea de la androginia original de Dios, contemplada básicamente como ambivalencia y ambigüedad. Dios se manifiesta en su naturaleza bisexual⁴⁶ como alguien en quien las fuerzas de la misericordia y el bien participan dentro de su constitución en igual medida que la destrucción y el mal. Dentro de este esquema de emanaciones, el rigor y el mal quedan asociados a las categorías de lo femenino.⁴⁷ Sin embargo, hay un punto donde la Cábala hace que esta relación quebrada recupere su forma unitaria: la sexualidad. Este será el dominio en donde, en secreto, se dará la relación de lo humano con lo divino, del bien con el mal, será el espacio donde las dos fuerzas opuestas se unirán para restablecer la armonía del mundo. De esta manera Lilit revaloriza y resignifica al mundo.

Pero ni con todo lo anterior, esta alianza pierde su ambigüedad, y tampoco Lilit (ni sus hijas) pierde las características de su naturaleza indómita, inaprehensible. Si bien es cierto que la

sexualidad "debido a la marca divina en el órgano sexual masculino" que todo el pueblo de Israel lleva (circuncisión), es el espacio privilegiado de unión con la divinidad, también es cierto que esa marca está ausente en la mujer.

Dios no deja ninguna inscripción de su cuerpo en el cuerpo femenino, de ahí que todo su entorno se convierta en algo incierto, de dudoso origen y de un frágil sentido de pertenencia. Y, quizás, para reforzar este carácter incierto, la Cábala invierte la familiar asociación de los elementos con lo femenino. El agua y la tierra, por sus características menos indeterminadas, se desplazan hacia lo masculino, mientras que justamente, el aire y el fuego, por inaprehensibles, por no dejar huella, se asocian con lo femenino.⁴⁸

Si de acuerdo con Hélène Cixous, la escritura femenina consiste en "escribir el cuerpo" y el entorno del cuerpo femenino es, según la Cábala, algo incierto, desmarcado, la escritura femenina es lo inasible, lo aleatorio, una forma de ser del texto que no puede jerarquizarse ni definirse. Cuando Carson McCullers escribe el cuerpo de Amelia, su infertilidad, la oscuridad de su piel, su condición de freak, su locura, sus absurdos, está haciendo de ese cuerpo signos con significante femenino, los cuales hay que decodificar haciendo una lectura a contrapelo, resistiendo la "autoridad" del narrador cuya voz representa al patriarcalismo.

Hacer de Amelia una loca, una bruja o una heredera de la tradición de Lilit es una forma de escribir cuerpos femeninos diferentes o de retratar experiencias cuya presencia es subversiva en muchos sentidos: sus discursos delirantes, y su particular acceso al conocimiento, sus incursiones en las grietas del lenguaje que abren la brecha para que circulen testimonios de un mundo que, tradicionalmente, se había considerado marginal.

NOTAS.

¹Utilizaré el término en inglés porque no existe un verdadero equivalente en español. Esto nos habla no sólo del relativismo cultural y de la forma como cambio la noción de normal-anormal en diferentes culturas, sino también del hecho de que a lo que se sale de lo "normal" no se sabe como llamarlo, se convierte en lo innombrable porque queda fuera del ámbito del lenguaje.

²Elaine Showalter, "American Female Gothic" in Sister's Choice, p. 127.

³Ellen Moers apud Showalter, op. cit., p. 127.

⁴Idem. "Una historia de una progeñie repugnante tanto literaria como fisiológica."

⁵Ibid. p. 128. "Odio de sí misma y disgusto de sí misma dirigido hacia el cuerpo femenino, la sexualidad y la reproducción."

⁶Carson McCullers, La balada del café triste, p. 44. "...fumó en la pipa de su padre."

⁷Ibid., p. 49. "La señorita Amelia había añadido dos objetos a esta colección: uno era una gran bellota de roble de la ciénaga, el otro una cajita de terciopelo que contenía dos piedrecitas grisáceas. A veces, cuando no tenía nada que hacer, la señorita Amelia sacaba esta caja de terciopelo y se quedaba junto a la ventana con las piedras en la palma de la mano, mirándolas con una mezcla de fascinación, equívoco respeto y temor. Eran los cálculos renales de la propia señorita Amelia, que le había extraído el médico de Cheehaw hacía unos años. Había sido una experiencia terrible, desde el primer minuto hasta el último, y todo lo que había obtenido era esas dos piedrecitas; tenía que darles mucha importancia, o bien admitir que había sido un negocio muy penoso. De modo que las conservó y al segundo año de vivir con ella el primo Lymon, las mandó colgar de una cadena de reloj que le regaló a él."

⁸Ibid. p. 26. "No podía hacer nada por las pacientes aquejadas de dolencias femeninas. En efecto, ante la sola mención de aquellas cosas se ruborizaba lentamente de pura vergüenza y empezaba a estirar el cuello, desconcertada, o a restregar las botas de agua como una niña grande, avergonzada e incapaz de expresarse."

⁹Claire Kahane apud E. Showalter, Sister's Choice, p. 128. "La heroína se encuentra aprisionada no en una casa, sino en el cuerpo femenino, que es en sí mismo el legado materno."

¹⁰Idem. "Antagónico al sentido del ser, y por lo tanto, deforme".

¹¹Carson McCullers, op. cit., p.89. "La señorita Amelia fue derrotada antes de que la muchedumbre volviera en sí. A causa del jorobado,

Marvin Macy ganó la pelea y al final al señorita Amelia quedó despatarrada en el suelo, con los brazos extendidos e inmóvil.

¹²Cfr. Ibid. pp. 87-88. "De pronto se abalanzaron uno sobre el otro como gatos monteses (...) Durante un rato los luchadores se enzarzaron músculo contra músculo, con los huesos de las caderas pegados el uno contra el otro. Así estuvieron balanceándose, de adelante atrás, de un lado al otro."

¹³Ibid. p. 37. "Según [la sra. MacPhail] y otras personas, aquellos dos vivían en pecado."

¹⁴Idem. "La gente buena pensaba que si aquellos dos habían encontrado alguna satisfacción carnal, era una cuestión que solamente les concernía a ellos y a Dios."

¹⁵Ibid. p. 38. (El subrayado es mío). "este amante puede ser hombre, mujer, niño; en efecto, cualquier criatura humana sobre esta tierra." (El subrayado es mío).

¹⁶Ibid. pp. 30-31. "Estas personas gozan de un instinto que generalmente sólo se encuentra en los niños pequeños, y les permite establecer un contacto inmediato y vital entre ellos y todas las cosas del mundo. Sin duda el jorobado era una de esas personas."

¹⁷El término "anormal" aquí está inscrito dentro del contexto del relativismo cultural. Obviamente, lo que para un grupo humano es "normal" o "anormal" no lo es para otro. Cuando llamo a Cousin Lymon o a la misma Amelia "anormales" o freaks, es válido porque los sitúo en el contexto en el que habitan, y en base a los parámetros de referencia o las expectativas de "normalidad" de un pequeño pueblo del sur de Estados Unidos, a principios de siglo.

¹⁸Carson McCullers, op. cit., p.36. "Cuando el sendero atraviesa un pantano o un charco de agua negruzca, la señorita Amelia se agacha para que el primo Lymon trepe a su espalda, y miradla cómo vadea el agua con el jorobado instalado sobre sus hombros, agarrado a sus orejas o a su ancha frente."

¹⁹Cfr. Elaine Showalter, op. cit., p. 135.

²⁰Carson McCullers, "The Flowering Dream", p. 281. "A veces me pregunto si lo que llaman el "gótico" sureño, en el cual lo grotesco es paralelo a lo sublime, no se debe en mucho a la miseria de la vida humana en el sur. (...) Durante mi infancia, el sur era casi una sociedad feudal. Pero la situación del sur se complica más severamente por el problema racial, que la sociedad rusa."

²¹Carson McCullers, "The Russian Realists and Southern Literature", p. 254. "Tanto en el sur, como en la vieja Rusia, la miseria de la vida está a la vista todo el tiempo. La cosa misma, el detalle material tiene un valor exagerado. La vida es abundante, niños nacen y mueren, o si no mueren viven y luchan. Y en esta lucha por mantener la existencia, toda la vida y sufrimiento de un ser humano pueden ser reducidos al mismo valor de diez acres de tierra deslavada, de una mula o de una paca de algodón".

22 Ibid. p. 252. "El efecto de una narración gótica debe ser similar al de un relato de Faulkner en su evocación del horror, la belleza y la ambivalencia emocional (...) [y para lograr este efecto] los medios usados son románticos o sobrenaturales."

23 Mary Russo, 'Female Grotesques: Carnival and Theory' in Feminist Studies, Critical Studies, p. 219. "Un cuerpo abierto, proyectado hacia afuera, extendido, secretante, un cuerpo en transformación, proceso y cambio".

24 Hélène Cixous apud Mary Russo, op. cit., p. 222. "Un cuerpo sin principio ni final".

25 Carson McCullers, The Mortgaged Heart, p. 311. "El amor, y especialmente el amor hacia una persona que es incapaz de recibirlo o hacerlo recíproco, es el punto central para mi selección de figuras grotescas sobre las cuales escribo -gente cuya incapacidad física es un símbolo que representa su incapacidad espiritual para amar o recibir amor- su soledad espiritual".

26 Carson McCullers, op. cit., p. 23. "Recordaron que la señorita Amelia había nacido morena y un tanto rara de cara; que, huérfana de madre, había sido criada por su padre, un hombre solitario; que ya de muy joven llegó a medir seis pies y dos pulgadas, lo cual no es normal en una mujer, y que sus costumbres y estilo de vida eran demasiado extraños como para pretender explicarlos. Recordaron sobre todo la enigmática boda, que fue el escándalo más inconcebible ocurrido jamás en el pueblo."

27 Ibid. p. 81. "A veces seguía los pasos de la señorita Amelia: pero entonces sólo era para imitar su desgarbada forma de caminar a zancadas. Torcía la vista y remedaba sus gestos de un modo que la hacía aparecer como un monstruo".

28 Marcela Lagarde, Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas, p. 677.

29 Ibid. p. 684.

30 Carson McCullers, op. cit., p. 92. "La señorita Amelia se dejó crecer el pelo que ya encanecía, en desordenadas greñas. Se le alargó la cara y los grandes músculos del cuerpo se contrajeron hasta que se quedó delgada como las solteras cuando se vuelven locas. Y aquellos ojos grises: lentamente, día a día bizqueaban más, como si se buscasen el uno al otro para cruzarse una mirada de compasión y de solitaria identificación. No era agradable oírlos: la lengua se le había afilado terriblemente."

31 Ibid. p. 26. "Para las enfermedades no localizadas empleaba un sinfín de medicamentos diferentes que ella misma había elaborado con recetas misteriosas".

32 Ibid. p. 11. "Pasaba muchas noches en su cobertizo de los pantanos, vestida con un mono y botas de agua, vigilando en silencio el fuego lento de la destilería."

33 Marcela Lagarde, op. cit., p. 702.

34 Idem.

³⁵Carson McCullers, op. cit., p. 94. "Las voces son sombrías bajo la dorada luz deslumbrante, la música de una intrincada armonía, melancólica y alegre a un mismo tiempo. La música va creciendo hasta que al final parece que el sonido no procede de los doce hombres de la cadena sino de la misma tierra, o del ancho cielo. Es una música que ensancha el corazón y el que la escucha siente un escalofrío de éxtasis y temor."

³⁶Ibid. p. 94. "Sólo doce mortales que están juntos".

³⁷Ibid. p. 86. "El siete es un número popular, y sobre todo era el número favorito de la señorita Amelia. Siete tragos de agua para el hipo, correr siete veces alrededor de la represa para la torticollis, siete dosis del 'purgante milagroso Amelia' para las lombrices: sus tratamientos casi siempre giraban en torno a este número. Es un número de muy variadas posibilidades y todos los que aman el misterio y los hechizos lo tienen en gran estima."

³⁸Susan Wolstenholme, Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers, p. 15. "El objetivo de hacer notar tal relación (...) es para establecer su propia legitimidad en algo muy parecido a un sentido tanto legal como literario."

³⁹Ibid. p. 17. "Su espíritu es deliberadamente convocado; el interés de la escritora no es revisarlo sino conjurarlo".

⁴⁰Carson McCullers, op. cit., p. 89. "(...) resonó un grito en el café que hizo que un estremecimiento agudo e intenso recorriera todas las espaldas. Y lo que ocurrió entonces sigue siendo un misterio. Todo el pueblo estaba allí para atestiguar lo ocurrido, pero hubo quienes dudaron de lo que vieron sus ojos. Porque el mostrador donde estaba el primo Lymon se encontraba por lo menos a doce pies de los luchadores en el centro del café. Sin embargo, en el instante en que la señorita Amelia agarró a Marvin Macy por la garganta, el jorobado saltó hacia delante y voló por el aire como si le hubieran salido alas de halcón. Aterrizó sobre la ancha espalda de la señorita Amelia y le apresó el cuello con sus deditos como garras."

⁴¹Ibid. p. 12. "Así que la señorita Amelia sólo utilizaba a la gente para hacer dinero a su costa. Y desde luego lo conseguía."

⁴²Ibid. p. 10. "Es una de esas caras terribles e indistintas que vemos en los sueños: asexuada y pálida (...)"

⁴³Ibid. p. 92. "Su voz había perdido el antiguo vigor; ya no resonaba aquel tono de venganza que solía tener cuando aludía a "ese remiendatelares con el que estuve casada" o algún otro enemigo. Tenía la voz quebrada, suave y triste como el resuello quejumbroso del armonio de la iglesia."

⁴⁴Esther Cohen, La palabra inconclusa, p. 98.

⁴⁵Cfr. Esther Cohen, op. cit., p. 98.

⁴⁶Recuérdese aquí lo que se discutió sobre el concepto de la otra bisexualidad de Hélène Cixous, en el capítulo 2.

⁴⁷Cfr. Esther Cohen, op. cit., p. 101.

⁴⁸Esther Cohen, op. cit., p. 104.

4. CONCLUSIONES .

Podemos decir ahora, que ya se ha dado respuesta a las dos preguntas que se plantearon al inicio de esta tesina. Aunque desde un principio establecimos que la escritura femenina se resiste a ser encajonada en una definición, sí pudimos aproximarnos a la misma, y establecer algunas de sus características más importantes. Como mencionamos al final del capítulo dos, entre estas características se encuentran su carácter evocativo, indefinido y lúdico; la utilización de un lenguaje que se rehusa a asentarse mansamente, y vuelve focal lo marginal. Es además, una escritura que se inscribe a sí misma a través de una afirmación del cuerpo femenino, y lucha por no reducir a la mujer, y su imagen en la literatura, a la inmanencia o la otredad. Como contrapartida, defiende una sexualidad múltiple, variable, eternamente cambiante. Todo esto nos conduce, en el terreno de la lucha social, a un desenmascaramiento de la lógica binaria que domina el pensamiento occidental, y desplaza la fijación de la identidad de género.

Al trasladar todo esto al contexto de la novela de Carson McCullers, The Ballad of the Sad Café, nos encontramos con un texto que trae lo marginal al centro de la discusión, y que atenta en

muchos sentidos contra el orden de lo establecido. En términos literarios, podríamos citar, a manera de ejemplo, la forma como subvierte la autoridad del narrador y exige que el lector adopte un rol activo de decodificación, método con el cual debemos aproximarnos también al análisis de los estereotipos femeninos establecidos socialmente. Para lo anterior, McCullers selecciona como personaje central de su obra a una mujer que es todo lo contrario del estereotipo establecido por su sociedad, y por medio de una hábil estrategia narrativa, hace que se cuele el punto de vista autorial entre los juicios de un narrador de discurso patriarcalista, y se lleve a cabo la defensa de una sexualidad múltiple, o lo que Hélène Cixous llamó la otra bisexualidad, lo cual permite que lo femenino se descubra y descomponga a sí mismo desplazando interminablemente la fijación de la identidad de género. Este proceso es un ejemplo de cómo la escritura femenina puede colarse entre las estructuras del lenguaje, para dar paso a la expresión de la experiencia de la mujer, que se ha relegado tradicionalmente a la marginalidad.

El uso de un personaje femenino que es estéril, considerada freak, loca y bruja, confirma a este texto en su "categoría" de literatura gótica femenina, que ya Elaine Showalter había dicho, era un género apto para expresar las protestas oscuras de las mujeres, sus fantasías y sus miedos. El elemento sobrenatural o mágico es también muy importante, ya que siempre se ha asociado a la mujer con

el mundo de la magia, bajo la etiqueta de lo misterioso. En el momento en que la novela entra dentro del terreno de lo sobrenatural, y en algunas partes casi onírico, esta abre la posibilidad de pisar un terreno en el que las leyes de la lógica racional no funcionan, por lo que el elemento mágico se vuelve otra forma más de la transgresión. A muchos niveles, en el microcosmos de esta obra literaria, se libra una batalla contra las macroestructuras de orden social que reprimen las opciones que podrían liberar al individuo, entre otras, de las ataduras de los conceptos de identidad y género pre- establecidas en cada grupo humano.

The Ballad of the Sad Café, además de ser un excelente trabajo literario por el balance y correspondencia de cada uno de sus elementos, y lo pulido, condensado y casi poético de su lenguaje, es un ejemplo de escritura femenina evocativa e indefinida, difícil de aprehender en una primera lectura, y cuyo proceso de decodificación se vuelve fascinante e inagotable. Es además una obra comprometida ideológicamente, sin dejar de ser estética. En palabras de la propia Carson McCullers, podríamos decir que The Ballad of the Sad Café es un ejemplo de literatura femenina "wild, extravagant, and beautiful as the poison lilies of the swamp."

5 . BIBLIOGRAFIA .

- Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Traducido por Pablo Palant. Siglo XX, Buenos Aires, 1986.
- Belsey, Catherine y Moore, Jane (Eds.). The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Macmillian Education Ltd., London, 1989.
- Cixous, Hélène, et al. The Body and the Text. BPC Wheatons, Ltd., Great Britain, 1990.
- . "Sorties" y "The Laugh of the Medusa" en New French Feminisms. The Harvester Press Limited, Brighton, 1986.
- Eagleton, Mary (Ed.). Feminist Literary Theory: A Reader. Basil Blackwell, USA, 1986.
- Gilbert, Sandra M./ Gubar, Susan. No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. 2 volumes (The War on Words y Sex Changes). Yale University Press, New Haven London, 1988 y 1989.
- Gilbert, Sandra M./ Gubar, Susan (Eds.). The Norton Anthology of Women's Literature. V. II. Norton & Cía., New York, 1989.
- Graver, Lawrence. Carson McCullers. University of Minnesota Press, USA, 1969.
- Harte, Barbara y Riley Carolyn (Ed.) Contemporary Literary Criticism. Vol. 5-8. Gale Search Company, USA, 1973.

Lagarde, Marcela. Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM, México, 1990.

McCullers, Carson. The Ballad of the Sad Café and Other Stories. Bantam, USA, 1971.

----- . La balada del café triste. Traducido por Juan Antonio Masoliver. Bruquera, Barcelona, 1982.

----- . Clock Without Hands. Bantam, USA, 1967.

----- . The Heart is a Lonely Hunter. Bantam, USA, 1970.

----- . The Member of the Wedding. Bantam, USA, 1975.

----- . The Mortgaged Heart. Editado por Margarita G. Smith. Houghton Mifflin Company, Boston, 1971.

----- . Reflections in a Golden Eye. Bantam, USA, 1961.

McDowell, Margaret. Carson McCullers. Twayne Publishers, Boston, 1980.

Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. Routledge, London/New York, 1985.

Moi, Toril. Teoría literaria feminista. Traducido por Amaia Bárcena. Cátedra, España, 1988.

Pimentel, Luz Aurora. El relato en perspectiva. Manuscrito.

Riley, Carolyn (Ed.). Contemporary Literary Criticism. Vol. 1. Gale Search Company, USA, 1973.

Russo, Mary. "Female Grotesques: Carnival and Theory" en Feminist Studies: Critical Studies. Indiana University Press, Bloomington, 1986.

Showalter, Elaine (Ed.). The New Feminist Criticism: Essays on Women Literature and Theory. Virago Press, Ltd., 1978 or Pantheon Books, New York/Canada, 1985.

Showalter, Elaine. Sister's Choice. Clarendon Press, Oxford, 1991.

Wolstenholme, Susan. Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers. State University of New York Press, USA, 1993.

Wolf, Virginia. "Women and Fiction" in Granite and Rainbow Essays. Harvrest Books, New York, 1978.

----- . A Room of One's Own. Harvrest Brace Jovanovich, New York/London, 1957.

----- . Un cuarto propio. Traducido por Jorge Luis Borges. Colofón, México, 1991.