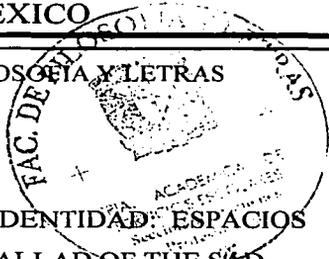


01020
19



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LAS ATADURAS DE LA IDENTIDAD: ESPACIOS
Y ESPEJOS EN THE BALLAD OF THE SÁD
CAFÉ DE CARSON MCCULLERS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA MODERNAS INGLESAS

PRESENTA
CYNTHIA OCHOA GARCÍA

ASESOR DE TESIS
MAESTRA ARGENTINA RODRÍGUEZ ÁLVAREZ



MÉXICO, D.F.

2003



A



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Cynthia Ochoa García

FECHA: 29 de octubre de 2003

FIRMA: 

A mis padres y hermanos. Gracias por su inmenso apoyo.

A mis tías Bélgica e Hilda, quienes siempre me han alentado.

A Jair, por su valiosa amistad.

A todos los amigos que me impulsaron para terminar esta tesina.

También quiero agradecer a las Maestras Argentina Rodríguez Álvarez, Charlotte Broad Bald, Aurora Piñeiro Carballeda, Irene Artigas Albarelli y, especialmente, a la Maestra Julia Constantino Reyes por su dedicación al revisar el presente trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: EL ESPACIO GÓTICO.....	5
CAPÍTULO II: LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN <i>THE BALLAD OF THE SAD CAFÉ</i> DE CARSON MCCULLERS.....	23
CONCLUSIÓN.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	65

INTRODUCCIÓN

The first law of life is that each organism is isolated in itself, it must return to its own isolation.

D. H. Lawrence

En la obra de la autora norteamericana Carson McCullers (1917-1957) sobresalen los siguientes aspectos: la frecuente descripción de personajes que son considerados grotescos, ya sea a causa de un supuesto defecto físico o una deformidad (jorobados, transvestistas, jovencitas de apariencia masculina, sordomudos, etcétera), la exploración de la "soledad espiritual"¹ del individuo, cada vez más contundente y aterradora, la adaptación particular de algunos rasgos característicos de la novela gótica tradicional y, por último, el hecho de que todas sus novelas —a excepción de *Reflections in a Golden Eye* (1942)— transcurren en pequeños pueblos fabriles sureños. Los pueblos descritos por Carson McCullers son siempre sitios apartados donde reina la monotonía y que ahogan o constriñen las aspiraciones de sus habitantes. Asimismo, estos lugares aparecen como un microcosmos que encierra el drama de la soledad del individuo, aislado de su entorno y encerrado en su propio ser.

Tomemos como ejemplo la primera novela de esta autora. *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940) aborda la historia de cinco personajes solitarios que habitan un caluroso pueblo sureño: Biff Brannon, dueño del café del pueblo, Jake Blount, hombre impetuoso de ideas radicales, Benedict Mady Copeland, doctor negro, Mick Kelly, adolescente masculinizada y el sordomudo John Singer, quien, irónicamente, se convierte en el confidente de los otros cuatro personajes. En esta novela, Mick Kelly explora los vecindarios ricos del pueblo y permanece cerca de las ventanas desde donde alcanza a escuchar la música clásica de las estaciones de radio. Este

¹ Cf. Ihab Hassan, "Carson McCullers: The Aesthetics of Love and Pain", en *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*, p. 207.

espacio urbano contrasta con el espacio doméstico sofocante que habita la herofna. Es por ello que Mick intenta hallar su propio espacio y habla de su "inside room", sitio imaginario que se convierte en refugio y donde da rienda suelta a sus sueños y aspiraciones musicales.

The Member of the Wedding (1951), por su parte, coloca la cocina como escenario principal. El título de la novela alude al deseo de la protagonista (Frankie Addams) de ser el tercer miembro del próximo matrimonio de su hermano. Esta ceremonia permitiría que Frankie dejara de ser "an unjoined person", "a member of nothing in the world".² Al formar parte de la pareja matrimonial, Frankie ya no se sentiría apartada de sus semejantes sino que se integraría con ellos. La mayor parte de la acción se lleva a cabo entre las cuatro paredes de la cocina de los Addams. Este sitio, poco alumbrado, triste y desagradable, es descrito por la protagonista como una prisión,³ donde incluso las conversaciones entre Frankie, Berenice (la cocinera de la familia) y el primo de Frankie, John Henry, parecen ser siempre las mismas y reiterarse una y otra vez, sin posibilidad de que la protagonista escape de la monotonía que la rodea. John Henry decora las paredes con dibujos infantiles (árboles de navidad, aviones, flores, etcétera), de modo que, cada vez que mira a su alrededor Frankie tiene la impresión de estar en una casa de locos. Así, la protagonista se siente atrapada en este sitio y, como bien apunta Ihab Hassan en *Radical Innocence*, la boda de su hermano representa para ella la posibilidad de escapar no sólo de su hogar sino del tedio, de su cuerpo adolescente, del propio Sur.⁴

Al igual que en las novelas mencionadas, en *The Ballad of the Sad Café* (1951) el espacio constituye uno de los aspectos más importantes de la obra debido a que activa —y subraya— los significados simbólicos del texto. El objetivo del presente trabajo es abordar los espacios

² Carson McCullers *apud* Robert F. Kiernan, "Carson McCullers", en *Dictionary of Literary Biography, Volume Two: American Novelists Since World War II*, p. 322.

³Cf. Robert S. Phillips, "The Gothic Architecture of *The Member of the Wedding*", p. 9.

⁴ Cf. Ihab Hassan, *op.cit.*, p. 219.

construidos en esta novela que, en opinión de Walter Allen en *The Modern Novel in Britain and the United States*, es "the strangest, the most haunting of Carson McCullers's work."⁵ Aunque en *The Ballad of the Sad Café* se construyen otros espacios además de la casa derruida que habita Miss Amelia, se pondrá especial énfasis en este espacio gótico. Así, este trabajo se divide en dos capítulos: en el primero se abordará el espacio gótico porque, en primer lugar, es necesario aclarar tanto qué se entiende por "espacio" como a qué se refiere el adjetivo "gótico". Para comenzar, se define el espacio como instancia narrativa y se hace lo propio con la novela gótica. A partir de esta delimitación de términos, se señalan a grandes rasgos los principales espacios góticos y sus características. En segundo lugar, se analiza cómo se construyen los escenarios donde transcurren dos novelas pertenecientes al gótico temprano:⁶ *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole y *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe. Elegimos las obras mencionadas porque en ambas el espacio supera su función de marco narrativo, es decir, articula los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del texto⁷ y debido a que, en el caso de la primera, recrea el castillo medieval, espacio característico de la novela gótica y antecesor de la casa en ruinas, escenario principal en *The Ballad of the Sad Café*.

En el segundo capítulo se explicará la importancia de la mansión o casa en ruinas dentro del gótico sureño, vertiente a la que pertenece la obra de Carson McCullers, y a continuación se emprenderá de lleno el análisis de los espacios descritos en *The Ballad of the Sad Café*. Como la descripción es el elemento constitutivo de todo espacio diegético, partiremos de este recurso literario para analizar cómo se proyectan los escenarios descritos en la novela. En otras palabras,

⁵ Walter Allen, "The Southern Novel Between the Wars", en *The Modern Novel in Britain and The United States*, p. 136.

⁶ En el primer capítulo de esta tesis definiré el término.

⁷ Cf. Luz Aurora Pimentel, "Introducción", en *El espacio en la ficción*, p. 11.

se discutirá cómo la voz narrativa describe los espacios que Miss Amelia ocupa y qué formas de descripción emplea.

Esta tesina propone que el espacio en la obra mencionada se convierte en una instancia especular del tema de la novela: la transgresión de las barreras de género que ejerce Miss Amelia y su consiguiente identificación con actividades socialmente asignadas a los hombres. Los espacios que habita o posee Miss Amelia representan la autoridad e independencia que gradualmente va adquiriendo ante su pueblo. Sitios como el aserradero, las plantaciones y la destilería simbolizan su fuerza masculina. Cabe señalar que también la ubican como un ser de ambigua orientación sexual, porque a pesar de ser mujer rompe con los estereotipos asignados a su género y realiza actividades que la sociedad sólo cree adecuadas para el hombre. En otras palabras, su fuerza radica en su ambigüedad sexual, en el hecho de que transgrede las barreras de género. El café, por su parte, representa la grotesca "feminización" de la protagonista y anticipa su pérdida de autoridad. Para terminar, el presente trabajo propone que la casa derruida en donde Miss Amelia se halla reclusa hacia el final de la novela es un espacio gótico, el cual simboliza el cuerpo femenino que aprisiona a Miss Amelia y que acalla de modo fulminante sus deseos de independencia. Como se verá más adelante, Miss Amelia termina su existencia aprisionada por su propio ser, que la condena irremediamente. Después de verse traicionada por la persona que más amó después de su padre y que no correspondió a su amor, Miss Amelia debe experimentar una soledad pavorosa, destino que la protagonista comparte con la mayoría de los personajes que Carson McCullers presenta en su obra.

CAPÍTULO I

EL ESPACIO GÓTICO

Uno de los aspectos más atrayentes de la literatura gótica es la construcción de los espacios en que se desarrolla la trama. Por ejemplo, en *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, Isabella se interna en los sombríos pasajes subterráneos del castillo para así escapar de Manfred, su perseguidor; *The Italian*, de Ann Radcliffe, transcurre entre los muros del convento San Esteban y las paredes de la Inquisición; en *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, Víctor y su familia viajan a los Alpes suizos y es justamente cuando están rodeados por este paisaje solitario y sublime que la terrible creatura hace su aparición. Castillos embrujados, conventos, abadías, cementerios, riscos, bosques, etcétera, son espacios que encontramos con frecuencia en la novela gótica; sin embargo, el castillo parece ser el sitio predilecto de los autores de este género, cuyo padre es, según Victor Sage, Horace Walpole.¹ De hecho, Rosemary Jackson y otros críticos proponen que la obra de Walpole, *The Castle of Otranto*, inaugura la tradición gótica.²

Pero, ¿a qué nos referimos con el término "gótico"? Desde que Walpole subtítulo la novela mencionada "A Gothic Story", la posibilidad de definir el término que más tarde daría origen a un género literario ha causado mucha controversia, debido a que además de la literatura, también lo emplean otras disciplinas como la historia o la arquitectura. La empresa se complica todavía más si recordamos que, como señala Aurora Piñeiro,³ la novela gótica comparte algunas características con los cuentos de hadas, la novela policiaca, el romance medieval y la literatura fantástica.

¹ Cf. Victor Sage, "Introduction", en *The Gothic Novel*, p. 9.

² Cf. Rosemary Jackson, "Gothic Tales and Novels", en *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 95.

³ Cf. Aurora Piñeiro, "Hacia una historia y definición del género gótico" en *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, p. 16.

David Punter observa que, en el contexto literario, gótico "is most usually applied to a group of novels written between the 1760s and the 1820s."⁴ A pesar de que las obras escritas durante dicho período no forman un bloque homogéneo en cuanto a temas y posibilidades narrativas empleadas, algunos rasgos comunes saltan a la vista y permiten esbozar las características principales de la novela gótica:

The Gothic novel, or "Gothic romance", is a type of prose fiction which was inaugurated by Horace Walpole's *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) [...] and flourished through the early nineteenth century. Following Walpole's example, authors of such novels set their stories in the medieval period, often in a gloomy castle furnished with dungeons, subterranean passages, and sliding panels, focused on the sufferings imposed on an innocent heroine by a cruel and lustful villain, and made bountiful use of ghosts, mysterious disappearances, and other sensational and supernatural occurrences...⁵

La novela o romance gótico, que de acuerdo con Victor Sage se considera como una reacción excesiva contra el "Augustan rationalism",⁶ es un género que agrupa un conjunto de novelas escritas entre 1760 y 1820, el cual, además de compartir algunos rasgos mencionados por Abrams, engloba los siguientes: la ubicación de las obras en naciones europeas católicas, como Italia o España, un empleo prominente de lo sobrenatural, la representación de atmósferas sombrías, la presencia de personajes tipo (como los sirvientes, que dan un tono cómico a ciertos pasajes), deleite en la narración de crímenes inefables (incesto, violación, matricidio)⁷ relacionados con un amor incestuoso o ilícito y perpetrados por un miembro de la Iglesia,⁸ entre

⁴ David Punter, "Introductory: Dimensions of Gothic" en *The Literature of Terror*, p. 1.

⁵ M. H. Abrams, "Gothic Novel", en *A Glossary of Literary Terms*, p. 78.

⁶ Victor Sage, *op.cit.*, p. 8. Sage utiliza la frase "Augustan rationalism" para señalar los cánones de "good taste" y "morality" que, de acuerdo con la sociedad inglesa del siglo XVIII, la novela gótica no seguía. De hecho, era considerada una forma de escritura amorosa y peligrosa. (*op.cit.*, p. 12). David Punter aclara todavía más la oposición entre los valores de la "era augusta" que desafiaba la novela gótica: "Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; indeed, often for the English as provincial as opposed to the European or Frenchified. Gothic was the archaic, the pagan..." Cf. David Punter, *op.cit.*, p. 5.

⁷ Cf. David Punter, *loc.cit.*

⁸ Cf. Mario Praz, "Introductory Essay" en *Three Gothic Novels*, p. 33.

otros, todo lo cual se contraponen a los ideales de equilibrio, armonía y moderación de la sociedad inglesa del siglo XVIII.

Como bien apunta Anne Williams, aunque muchos críticos insisten en que la novela gótica murió con la publicación de *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin en 1820⁹, el género subsiste hasta nuestros días, sólo que ha sufrido diversas transformaciones. Si bien es cierto que en el relato gótico contemporáneo no leemos acerca de estatuas que sangran o monjes de apariencia espectral, se pueden identificar algunos aspectos que evocan la tradición iniciada por Walpole, como la lúgubre mansión en ruinas del gótico norteamericano (heredera del castillo medieval) o la representación de atmósferas claustrofóbicas y sombrías que preparan al lector para la revelación de secretos inefables.

Ya que mencionamos espacios como la casa en ruinas o el castillo, es pertinente aclarar qué entendemos por "espacio" y para ello me apoyaré en lo que Luz Aurora Pimentel y Demetrio Estébanez han escrito al respecto. Cabe señalar que al igual que el término gótico, la categoría del espacio puede abordarse desde diversos ángulos, como el filosófico o el literario, que es el que nos interesa.

La narratología en particular se ha dado a la tarea de explicar la dimensión del espacio, que Estébanez define del modo siguiente: "la categoría del espacio es igualmente una condición subjetiva imprescindible para poder 'representar' mundos imaginarios (sustitutorios del mundo real) que la fantasía creadora del escritor es capaz de poner en pie gracias al lenguaje literario."¹⁰ Pero antes de continuar, precisemos a qué se refiere Estébanez cuando llama al espacio una

⁹ Cf. Anne Williams, "Gothic Fiction's Family Romances", en *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, p. 2. Victor Sage explica que durante el período de esplendor de la novela gótica, la principal fuente y difusora de novelas de este tipo fue la *Minerva Press Library*, fundada por William Lane en 1773. Sin embargo, aproximadamente a partir de 1820 dicha biblioteca dejó de serlo. Sage también señala que la novela de Maturin no tuvo una buena acogida por parte de los críticos, quienes consideraban que *Melmoth the Wanderer* pertenecía "to the experience of an earlier generation." Por lo tanto, a pesar de que el culto a las novelas góticas no había muerto, la obra de Maturin es vista como la última novela gótica importante. Victor Sage, *op.cit.*, p. 19.

"condición subjetiva": De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, en el universo ficcional el narrador/descriptor es el encargado de producir el espacio, es decir, su narración nos informa sobre los sitios que habitan los personajes y qué objetos los pueblan; sin embargo, la apreciación del narrador no es imparcial,¹¹ sino que está permeada por su particular y única visión del mundo, de modo que el espacio descrito será reflejo de la subjetiva visión del narrador.

Estébanez llama *espacialización* al proceso de crear el espacio de un mundo diégetico; Helena Beristáin, por su parte, denomina a este proceso *espacialidad* y señala su carácter dual:

Como la temporalidad y la acción de los personajes, la espacialidad es una instancia en que se desarrolla, como un proceso, el discurso conforme a dos modalidades. Por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la diégesis, aquél donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte, los elementos de la lengua construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial.¹²

De modo que al hablar del espacio narrativo no sólo nos referimos al lugar o lugares donde se lleva a cabo la historia (y a los objetos que lo (s) pueblan) sino a las manifestaciones espaciales del texto, como la distribución de las divisiones de la obra (partes, capítulos, etcétera) o la alternancia de diálogo con la narración. Según Todorov, las manifestaciones espaciales mencionadas son importantes porque "dentro de un orden espacial, adquieren un valor de símbolo".¹³

Sin embargo, ¿cómo es que se crea el espacio que junto con el tiempo enmarca la acción¹⁴ de los personajes en cualquier obra literaria? ¿En qué forma un medio verbal (como llama Pimentel al lenguaje)¹⁵ es capaz de reproducir una realidad no verbal? Por ejemplo, ¿cómo es que el castillo medieval de *The Castle of Otranto* logra materializarse ante la mirada incrédula del lector

¹⁰ Demetrio Estébanez, "Espacio", en *Diccionario de términos literarios*, p. 361.

¹¹ Cf. Luz Aurora Pimentel, "La descripción en un texto narrativo" y "Sistemas descriptivos", en *op.cit.*, pp. 27 y 61.

¹² Helena Beristáin, "Espacialidad", en *Diccionario de retórica y poética*, p. 197.

¹³ Tzvetan Todorov *apud* Helena Beristáin, *op.cit.* p. 198.

¹⁴ Cf. Luz Aurora Pimentel, "Introducción", en *op.cit.*, p. 8.

contemporáneo? A continuación explicaremos en qué modo se produce esta "ilusión de realidad" y después analizaremos los principales espacios góticos en *The Castle of Otranto*, del mencionado Walpole y *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe.¹⁶

De acuerdo con Pimentel, el espacio ficcional producido por el narrador se construye generalmente mediante la descripción, que la citada autora define así:

Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas —como bien lo indica su etimología— a partir de un modelo preexistente (*de-scribere*); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas.¹⁷

La descripción, entonces, crea la ilusión de que las palabras *son* las cosas, de que a través del uso del lenguaje podemos referirnos a una realidad extra textual. Más adelante, Luz A. Pimentel profundiza sobre la definición de descripción: "...describir es hacer equivaler un nombre (el objeto o entidad designado) y una serie predicativa —que no es otra cosa que un despliegue de atributos, partes, particularidades sensibles, etc., de un objeto—..."¹⁸ Entonces, al describir a un personaje, una ciudad o un objeto estamos particularizándolo, enunciando sus características.

Después de haber señalado las características de la descripción con recurso narrativo, veamos cómo ésta adquiere forma en los espacios de la novela gótica. Este género manifiesta su predilección por espacios claustrofóbicos, cerrados, en donde los personajes se sienten oprimidos no sólo física sino psicológicamente. Como habíamos mencionado, las historias se desarrollan dentro de castillos, conventos e iglesias, ruinas, abadías, cementerios y toda clase de lugares que causen escalofríos al lector. También se describen espacios abiertos, como riscos, llanuras y

¹⁵ Cf. *Ibid.*, "La dimensión espacial en el relato", en *El relato en perspectiva*, pp. 26-27.

¹⁶ En el capítulo "Hacia una historia y definición del género gótico", p. 16 y 22 en *op.cit.*. Aurora Piñero señala que el gótico temprano comprende el período entre 1760 y 1820, es decir, comienza con *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, y culmina con *Melmoth the Wanderer*, de Charles Robert Maturin.

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, "La descripción en un texto narrativo", en *El espacio en la ficción*, pp. 16-17.

bosques,¹⁹ los cuales contrastan con los espacios cerrados citados. Además, un rasgo común en este género es el uso de atmósferas sombrías y oscuras, que se transforman en el reflejo de las atormentadas mentes que habitan esos lugares. Iniciaremos nuestro análisis del espacio gótico con *The Castle of Otranto* porque se desarrolla en el espacio que ha alcanzado la inmortalidad en la tradición gótica: el castillo. Nos ocuparemos de él debido a que es el antecedente directo de la mansión derruida o la casa en ruinas en la narrativa norteamericana contemporánea, espacio que abordaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo. Continuaremos con *The Italian* de Ann Radcliffe, cuyos espacios (entre los que no se encuentra el castillo) cumplen una función similar a la de la fortaleza medieval en la obra de Walpole.

The Castle of Otranto, ubicada en la Italia medieval, se lleva a cabo dentro de tres espacios: el castillo, la iglesia de San Nicolás y el bosque cercano a la fortaleza. Sin embargo, el presente análisis se enfocará en la función que desempeña el castillo dentro de la novela, cómo se describe esta fortaleza y en qué repercute la representación de este escenario en el tema de la obra.

H. P. Lovecraft ha observado que *The Castle of Otranto* no logra crear una atmósfera de terror convincente: "the story —tedious, artificial and melodramatic— is further impaired by a brisk and prosaic style whose urbane sprightliness nowhere permits the creation of a truly weird atmosphere."²⁰ Entonces, ¿por qué seguimos leyendo a Walpole? En primer lugar, si bien es cierto que la novela no cumple totalmente con este cometido, su estudio es importante porque, como bien apunta Leslie Fiedler: "All the major themes and symbols of the gothic were present in

¹⁸ *Ibid.*, "La dimensión icónica de los elementos de una descripción", en *op.cit.*, p. 37.

¹⁹ De acuerdo con *El diccionario de los símbolos* de Chevalier, p. 195, "por su oscuridad y arraigamiento profundo, el bosque simboliza lo inconsciente." El mismo autor advierte que para Jung, los terrores del bosque representan el temor de las revelaciones de lo inconsciente, de modo que la descripción de bosques en la novela gótica no es fortuita; la heroína en este género emprende un viaje por los terrenos desconocidos del bosque, es decir, una exploración en los laberintos de su psique.

²⁰ H. P. Lovecraft, "The Early Gothic Novel" en *Supernatural Horror in Literature*, p. 24.

Walpole's book".²¹ En segundo, a pesar de que la atmósfera del texto no logra atemorizar al lector de nuestro siglo, hay que reconocer que el narrador sí se preocupa por crear una atmósfera, un ambiente de suspenso, independientemente de que su labor parezca infructuosa según la perspectiva del lector actual.

Desde el título se sabe que el espacio preponderante será el castillo. Sin embargo, en toda la novela el narrador omnisciente no brinda una descripción detallada del mismo, más bien se limita a proporcionar las indicaciones espaciales necesarias sin particularizar las características ni atributos de esta fortaleza. Un ejemplo muy claro es el pasaje donde el narrador relata que todo está listo para la boda de Conrad, hijo de Manfred, Príncipe de Otranto, e Isabella de Vicenza: "The company was assembled in the chapel of the castle, and everything ready for beginning the divine office, when Conrad himself was missing."²² El narrador nunca describe la belleza ni la grandiosidad de la capilla ni cuánta gente está reunida para la ceremonia; mucho menos se detiene a contarnos en qué condiciones se encuentra el castillo, si fue adornado para el acontecimiento, etcétera. Es evidente que el narrador de la novela está más interesado en narrar que en describir, es decir, da mayor importancia a la narración de los pormenores del conflicto que desencadenará toda la trama: el matrimonio frustrado de Conrad, heredero del reino de Otranto, con Isabella de Vicenza, ceremonia que garantizaría la permanencia del linaje de Manfred (padre de Conrad) en el poder. Manfred apresura las nupcias porque teme que se cumpla una antigua profecía, la cual anticipa que "*The Castle and Lordship of Otranto should pass from the present family whenever the real owner should be grown too large to inhabit it...*"²³ (cursivas

²¹ Leslie Fiedler, "Charles Brockden Brown and the Invention of the American Gothic", en *Love and Death in the American Novel*, p. 126. Entre los temas que ya se encuentran en la obra de Walpole sobresalen la figura del enigmático héroe-villano, la heroína indefensa rescatada por un joven virtuoso, la narración de hechos inexplicables o sobrenaturales, el "long-lost-relative" y, por supuesto, el castillo medieval como espacio predilecto.

²² Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, p. 27.

²³ *Idem*.

del texto). Desafortunadamente, un casco gigantesco aplasta al joven Conrad justo antes de la boda y éste fallece. Desesperado, Manfred expresa a Isabella su deseo de casarse con ella, (petición que la heroína rechaza por considerarla incesto) de modo que esta última decide huir por la parte subterránea del castillo a la iglesia de San Nicolás. A partir de este momento, Manfred inicia la persecución de Isabella.

A pesar de la ausencia de una descripción minuciosa del castillo, éste se "materializa" gracias a la constante mención que se hace de él, es decir, cobra vida porque se le nombra: "Debido a que el nombre —propio o común— es una descripción en potencia, podemos afirmar que nombrar es ya la forma más simple de describir."²⁴ No es necesario que el narrador brinde detalles sobre las características del castillo, pues el solo hecho de nombrarlo (o de enumerar sus partes, como los pasadizos subterráneos, las habitaciones, la capilla o la torre oscura) basta para que éste sea una 'ilusión de realidad en la mente del lector.

Es un hecho que el autor de *The Castle of Otranto* crea una atmósfera sombría, un mundo en tinieblas, y aunque el narrador no es generoso en cuanto a los atributos o características del castillo, sí se preocupa por reproducir una atmósfera propicia para los acontecimientos sobrenaturales que va a relatar. Hay un "principio de oscuridad"²⁵ que gobierna toda la novela: los personajes viven en tinieblas y necesitan la ayuda de antorchas para iluminar su camino: "As it was now evening, the servant, who conducted Isabella, bore a torch before her."²⁶ La luz que despiden las antorchas representa la luz del entendimiento que Isabella lleva consigo y de la que Manfred carece; incluso en su rápida huida del castillo no olvida llevar una antorcha a su lado. La luna también parece favorecer a la heroína, como cuando Isabella se halla en la parte subterránea del castillo e intenta encontrar la cerradura de una puerta que la conducirá a la iglesia. Como por

²⁴ Luz A. Pimentel, "La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción", en *op.cit.*, p. 37.

²⁵ Aurora Piñero en *op.cit.*, pp. 22-37 observa esta característica y profundiza sobre otros aspectos de la obra.

designio divino, un rayo de luna alumbra la cerradura y ella logra introducir la llave, abrir la puerta y escapar. Tal parece que incluso la propia naturaleza (simbolizada por la luna) está en contra de los planes de Manfred y se asegurará de frustrarlos y de que el auténtico heredero (Theodore, noble disfrazado de campesino) reclame el reino a su debido tiempo.

El narrador de *The Castle of Otranto* relata los contrastes que la luz de la luna y las antorchas producen en un castillo donde reinan las tinieblas. Hacemos hincapié en estos contrastes de luz/oscuridad o sensaciones visuales (como las denomina Estébanez) porque permiten que el lector tenga una impresión del ambiente, atmósfera y espacio prevaletentes en el texto.²⁷ Con la mención de dichos contrastes, el lector infiere que los personajes no sólo habitan un castillo tenebroso, sino que su misma existencia está regida por las tinieblas. En otras palabras, el espacio sombrío de la novela se crea no a través de la particularización de objetos o personajes sino gracias a la mención de sensaciones visuales.

Estébanez menciona que además de las sensaciones visuales, el narrador puede emplear "sensaciones auditivas, táctiles, olfativas (luz, colores, ruidos, voces, aromas, etc.)"²⁸ para reproducir un ambiente o espacio dado. De hecho, esto es lo que hace el narrador de *The Castle of Otranto*; por medio de la relación de lo que los personajes ven, oyen y dicen, transmite el principio de oscuridad de la novela. Para ello se interna en la psique de los personajes, es decir, adopta su perspectiva, como cuando Isabella decide aventurarse por los pasajes subterráneos del castillo:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one, under so much anxiety, to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except, now and then, some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long

²⁶ Horace Walpole, *op.cit.*, p. 33.

²⁷ Cf. Demetrio Estébanez, *op.cit.*, p. 362.

²⁸ *Idem*.

labyrinth of darkness. Every murmur struck her with terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred...²⁹

En resumen, el castillo y su característica oscuridad cobran vida gracias a que constantemente se le nombra, a la creación de una atmósfera y a la descripción detallada de las reacciones, sentimientos y miedos de los personajes. En la cita anterior, la atmósfera se construye sobre todo a través de la mención de sensaciones auditivas, como el silencio aterrador, las ráfagas de viento o los murmullos que la heroína cree escuchar y que incrementan su ansiedad. En este pasaje el narrador también añade otras indicaciones espaciales necesarias para la construcción de la atmósfera y el sostenimiento del suspenso: menciona que la parte más profunda de la fortaleza se divide en claustros laberínticos, de los que la ansiosa heroína podrá escapar si es lo suficientemente astuta.

Así como Isabella trata de salir del castillo a como dé lugar, Manfred, su perseguidor, se aferra cada vez más a él. De hecho, la misma profecía que atormenta a Manfred subraya la importancia del edificio como representante del territorio (y el reino) de Otranto. En dicha profecía, el castillo y el señorío de Otranto aparecen enlazados por una conjunción, ("The Castle and Lordship of Otranto"³⁰) como si la posesión del edificio legitimara el reino de su sueño. El castillo, entonces, constituye el reino que Manfred se rehúsa a perder.

El narrador establece una relación muy estrecha entre el castillo y su dueño: dicha fortaleza representa el poder que Manfred ostenta y poseer el edificio equivale a poseer el reino. Cuando Manfred busca a Isabella en los laberintos de la parte subterránea del castillo, se muestra confiado puesto que la heroína desconoce sus territorios y él cree que ese aspecto le otorga ventaja y control sobre Isabella. Margaret Doody señala que la característica confusión del laberinto "is power, and to move rightly through that intricacy and out again is to assume that

²⁹ Horace Walpole, *op.cit.*, p. 36.

power."³¹ Al escapar airosa de un espacio que la oprime, Isabella pone en tela de juicio la autoridad de Manfred, hecho que el príncipe es incapaz de tolerar.

Sin embargo, además de la connotación de poder, el espacio del castillo también adquiere otro significado en la novela: el castillo físico se convierte en prisión que encierra tanto a Theodore como a Isabella. Manfred ordena que el héroe sea encerrado bajo el enorme casco de Alfonso El Bueno. Cuando se cumple esta orden, Manfred irónicamente le otorga a Theodore el lugar que le corresponde, puesto que el casco simboliza la corona, el reino al que el héroe tiene derecho (aunque este secreto será revelado hasta el final de la obra). En cuanto a Isabella, ésta expresa su pesar al saberse prisionera, al recordar cómo el mismo Manfred cierra toda salida posible del edificio: "The gates of the castle, she knew, were locked, and guards placed in the court. [...] Yet, where conceal herself! how avoid the pursuit he would infallibly make throughout the castle!"³² La heroína se siente indefensa porque sabe que está atrapada en los laberintos³³ de la parte subterránea del castillo. Como menciona Margaret Doody al referirse al castillo, "We feel the sustained heaviness of the man-made building pressing us down..."³⁴ Isabella se siente oprimida por el peso del edificio físico, pero también por lo que éste representa: estar aprisionada bajo los muros de la fortaleza significa someterse a la voluntad del villano de la historia, renunciar a su derecho de elegir; no sólo su cuerpo está preso, sino también su mente, subyugada por la tiranía que Manfred quiere imponer.

A diferencia de *The Castle of Otranto* de Walpole, *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe ya no

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ Margaret Anne Doody, "Tomb, Cave, and Labyrinth" en *The True Story of the Novel*, p. 349.

³² Horace Walpole, *op.cit.*, p. 35.

³³ De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, el laberinto, al igual que el bosque en la obra de Chevalier, representa el inconsciente; en este caso la heroína se interna en la zona que alberga los deseos reprimidos o ilícitos del Manfred; el deseo del villano de poseer físicamente a Isabella y su ambición. Aurora Piñero en *op.cit.* profundiza sobre el significado del laberinto en la obra de Walpole.

³⁴ Margaret Ann Doody, *op.cit.*, p. 351.

se desarrolla bajo los muros del castillo medieval, sino en otros espacios que también oprimen a los protagonistas. No obstante, podemos señalar algunas coincidencias entre ambas obras: en primer lugar, la novela de Radcliffe también transcurre en Italia, en la ciudad de Nápoles. La ubicación de la novela en una nación católica no es fortuita; forma parte de las convenciones del género. Robert Miles explica las implicaciones que tiene este marco narrativo: de acuerdo con él, la imaginación protestante creía que "Southern Europe was lawless, feudal, Catholic and horror-prone."³⁵ En otras palabras, para la mente sajona Italia es un país en donde predominan el fanatismo religioso, la superstición y la barbarie. Otro rasgo común es la presencia del narrador omnisciente, quien, al igual que en la obra de Walpole, narra los hechos desde la perspectiva de los protagonistas.³⁶ Una coincidencia más (y uno de los aspectos mejor logrados en *The Italian*) es la recreación de una atmósfera propicia para los hechos en apariencia inexplicables que presencian los protagonistas: encapuchados con mirada demoníaca, monjes que se esfuman tras ruinas solitarias, etcétera.

The Italian presenta dos tramas paralelas: la oscura historia del monje Schedoni y la que trata del amor entre el aristócrata Vicentio de Vivaldi y Ellena de Rosalba, huérfana y de origen noble pero pobre, relación que el monje mencionado (a quien se alude en el título de la obra) trata de frustrar por órdenes de la madre del héroe, la marquesa de Vivaldi. Al enterarse de que su hijo planea desposarse con Ellena, aquélla pide a su confesor (Schedoni) que frustre dicha unión, por lo que Ellena es secuestrada y durante su cautiverio habita sitios como el convento San Esteban y una casa en ruinas cercana a una playa. Sin embargo, no sólo Ellena es prisionera en la novela; Vivaldi pasa una noche encerrado en las ruinas Paluzzi y Schedoni se encarga de que aquél sea hecho prisionero en las mazmorras de la Inquisición, en Roma. Después de enfrentar todos estos

³⁵ Robert Miles, "Introduction" en *The Italian*, p. xvi.

³⁶ De acuerdo con H. P. Lovecraft este tipo de narrador es característico de la novela gótica. Cf. H. P. Lovecraft,

inconvenientes, los protagonistas logran desposarse y la obra termina con esta celebración.

La descripción de espacios en la obra de Radcliffe contrasta en gran medida con la de Walpole. En la novela de este último, el narrador emplea el listado como forma básica de descripción, es decir, nombra el castillo embrujado y sus partes y cada vez que lo hace, éste se materializa en la mente del lector. Como explica Pimentel, "nombrar un lugar, incluso describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector; sólo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado."³⁷ Radcliffe, en cambio, hace que tanto personajes como espacios cobren vida gracias a la mención de lugares, objetos, atributos y defectos, es decir, utiliza nombres propios, comunes y adjetivos, los cuales, como propone Pimentel, son "elementos constitutivos de toda descripción".³⁸ Por ejemplo, Radcliffe emplea diversos adjetivos para describir físicamente a Schedoni, relación que sin ser exhaustiva despierta el interés del lector y poco a poco revela la naturaleza sobrenatural (según Vivaldi) del monje:

as he stalked along, wrapt in the black garment of his order, there was something terrible in its air, something almost superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror.³⁹

En este retrato verbal sobresalen los adjetivos "terrible", "superhuman" y "severe", los cuales subrayan las características extraordinarias del monje. Asimismo, el sustantivo "horror" condensa el efecto que produce la melancólica mirada del religioso en aquel que se atreva a mirarlo directamente a los ojos.

Además del convento que habita Schedoni, el narrador de la obra menciona diversos espacios: la Villa Altieri (donde viven Ellena y su tía), el convento San Esteban, los riscos que atraviesan

op.cit., p. 25.

³⁷ Luz, A. Pimentel, *ibid.*, p. 58.

³⁸ *ibid.*, "La descripción en un texto narrativo", en *op.cit.*, p. 25.

los frailes captores de Ellena en su trayecto hacia el convento, la iglesia Santa Marfa de la Piedad, las celdas de la Inquisición, las ruinas Paluzzi, la casa derruida de la playa, el bosque, entre otros.⁴⁰ No obstante, nos enfocaremos en dos de los espacios que aprisionan a los protagonistas: San Esteban y las paredes de la Inquisición.

Después de su secuestro, Ellena espera hallar consuelo entre los muros del convento San Esteban. Habíamos dicho que el nombre propio es uno de los componentes de toda descripción y a continuación explicaremos la importancia de este nombre en la novela. De acuerdo con Pimentel, el nombre propio "se presenta entonces como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. [...] el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia."⁴¹ San Esteban nos remite al santo que lleva ese nombre, quien murió lapidado y es considerado el primer mártir cristiano. Así, la mención de este nombre propio es una estrategia proléptica, puesto que el lector, al recordar el destino del santo, supone que la heroína no puede más que sufrir en un recinto con ese apelativo.⁴² De hecho, esta conjetura se comprueba cuando Ellena cuenta cómo sus expectativas se vienen abajo al contemplar la atmósfera opresora de "this secluded edifice" y más tarde camina por "many solitary passages". Finalmente, la heroína expresa su desánimo al percibir que el edificio está regido por "severe superstitions".⁴³

A diferencia de la iglesia de San Nicolás, que en la obra de Walpole se convierte en un refugio

³⁹ Ann Radcliffe, *The Italian*, p. 43.

⁴⁰ Schedoni y Ellena se internan en las espesuras del Gargano, (símbolo de la incursión en los terrenos de lo inconsciente) y Schedoni ha revelado a la heroína que es su padre. Ésta inicia entonces la búsqueda de su identidad y el villano reflexiona sobre los papeles que ha desempeñado: aliado de la marquesa, después potencial asesino (la marquesa le ordenó matar a Ellena) y finalmente padre protector. Después de dicho viaje, la heroína ha definido su identidad y ha dejado atrás los temores que perturbaban su mente.

⁴¹ Luz A. Pimentel, "La dimensión icónica de los elementos de una descripción", en *op.cit.*, p. 32.

⁴² Susan Wolstenholme señala el contraste entre el nombre del convento mencionado y el de la Iglesia de Santa Marfa de la Piedad, donde la heroína se refugia, en "Woman as Gothic Vision (*The Italian*)" en *Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers*, p. 33. La Iglesia de Santa Marfa de la Piedad aparece como un cuerpo protector, como un espacio materno, en donde la heroína se siente a salvo de las penurias vividas en San Esteban.

para Isabella, San Esteban es un convento en donde reina la severidad, la cual ha sido adoptada hasta por las monjas, quienes no se distinguen por su sencillez y bondad, sino que muestran soberbia e indiferencia ante el sufrimiento de Ellena:

...their inquisitive glances, their smiles and busy whispers, told her, that she was not only an object of curiosity, but of suspicion, and that little sympathy could be expected from hearts, which even the offices of hourly devotion had not purified from the malignant envy, that taught them to exalt themselves upon the humiliation of others.⁴³

Ellena es objeto de sospechas y escrutinio por parte de una institución que debiera caracterizarse por la virtud de la compasión. Esta falta de misericordia se manifiesta en el encierro obligado que padece la heroína por órdenes de la abadesa, en el cual Ellena permanece aislada y su celda bajo llave; incluso el narrador se atreve a comparar la habitación de ésta con una cárcel: "The little room, to which Ellena was led, and where, to her great satisfaction, she was left alone, rather deserved the denomination of a cell than of a chamber..."⁴⁴

Al igual que en *The Castle of Otranto*, el encarcelamiento de la protagonista amenaza su integridad: en la obra de Walpole, permanecer en el castillo significa someterse a la voluntad de Manfred y a su propuesta de una unión incestuosa. En *The Italian*, Ellena sabe que para evitar los castigos que le impuso la abadesa (tomar los votos o desposarse con quien la marquesa decida) debe abandonar el edificio, representante de una religión asfixiante y opresora.

Sin embargo, es en las cárceles de la Inquisición donde esta represión alcanza su límite. Las dotes de Radcliffe como creadora de atmósferas que infunden terror logran su punto máximo en la descripción de las lúgubres mazmorras de esta institución, símbolo del fanatismo religioso llevado hasta sus últimas consecuencias:

They [Vivaldi y el sirviente Paolo] descended a flight of broad steps, at the foot

⁴³ Ann Radcliffe, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

of which another iron gate admitted them to a kind of hall: such, however, it at first appeared to Vivaldi, as his eyes glanced through its gloomy extent, imperfectly ascertaining it by the lamp, which hung from the center of the roof. No person appeared, and a death-like silent prevailed; for neither the officials nor the guard yet spoke; nor did any distant sound contradict the notion, which soon occurred, that they were traversing the chambers of dead.⁴⁶

El vocabulario del narrador subraya el aterrador recorrido de Vivaldi por la parte más profunda del edificio; aquí emplea el verbo "descended", después menciona el silencio de muerte "death-like silence" y más tarde relata que Vivaldi cree que han abandonado la morada de los vivos para adentrarse en "the chambers of dead". El descenso a los pasajes más recónditos de la Inquisición representa el descenso al infierno. Sin embargo, lo aterrador de éste es que ocurre en la tierra, y que el mismo hombre lo creó para castigar a otros en su afán de resguardar la fe. Entonces, el convento San Esteban no es sitio de consuelo, sino aparece como estructura opresora, al igual que las cárceles de la Inquisición.

Como hemos visto, los espacios representados en las dos novelas góticas analizadas desempeñan una función mucho más importante que la de simple marco narrativo. Es así que el castillo medieval (sitio por el que los autores del género han mostrado mayor inclinación) constituye un sitio representativo de la decadencia medieval según la visión racional del hombre del siglo XVIII.⁴⁷ Otros espacios, como conventos, iglesias, mazmorras e incluso las cárceles de la Inquisición, evocan el rechazo de una sociedad protestante a lo que considera muestras del fanatismo religioso de la iglesia católica. Sin embargo, todos los espacios anteriores tienen un rasgo en común: son sitios cerrados, sombríos e inhóspitos que aprisionan físicamente a los personajes. Mas dichos espacios pueden aprisionar también sus deseos más recónditos, su

⁴⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁷ Según Leslie Fiedler, si la sociedad inglesa del siglo XVIII se permitía escribir acerca de edificios como el castillo embrujado o la ruina medieval, es debido a que éstos remiten a un período que afortunadamente se ha dejado atrás. Cf. Leslie Fiedler, *op.cit.*, p. 131. De acuerdo con David Punter, dicha sociedad se consideraba "a well-regulated society", regida por "civilized values". David Punter, *op.cit.*, p. 5.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

inconsciente, los impulsos irrefrenables que no tienen cabida en la sociedad racional y ordenada del siglo XVIII.

Elegí analizar las descripciones que conforman el espacio gótico de *The Castle of Otranto* y *The Italian* porque dicho recurso literario funge como refuerzo temático de los conflictos ya planteados por la narración de los acontecimientos. Por un lado, el castillo se yergue como el espacio más famoso —y el principal— del gótico temprano; por otro, este edificio es el antecesor de la casa en ruinas, espacio que recrean los escritores del "gótico sureño"⁴⁸ y que se abordará en las páginas siguientes. Por consiguiente, para poder entender la significación de este segundo espacio, dedicamos una parte del presente capítulo al desentrañamiento de algunas connotaciones de la fortaleza medieval. En contraste, en *The Italian* no aparece el castillo y sin embargo los espacios construidos también funcionan como sitios opresores, asfixiantes, que confinan a la heroína. En este caso, Radcliffe evita la mención del castillo. No obstante, presenta espacios que desempeñan una función semejante a la de este edificio medieval. Otra de las razones por las que decidimos detallar los espacios de la novela de Radcliffe es que ilustran muy bien cómo el espacio gótico no sólo logra materializarse a través de la mención de sitios misteriosos, sino por medio de la creación y el sostenimiento de una atmósfera, un ambiente sombrío que vaya acorde con los acontecimientos "sobrenaturales"⁴⁹ que se van a relatar. Por último, abordamos las dos novelas mencionadas debido a que en ellas se establece una estrecha relación entre los espacios construidos y sus ocupantes; en otras palabras, el espacio funge como instancia especular del conflicto de los personajes. Esta interrelación entre los personajes y el edificio que habitan se

⁴⁸ En el siguiente capítulo brindaré la definición de este término.

⁴⁹ A pesar de que Radcliffe dedica gran parte de sus obras a la narración de acontecimientos extraordinarios o sobrenaturales a lo ojos de la visión racional del hombre del siglo XVIII, éstos siempre tienen una explicación lógica, la cual se descubre hacia el final de sus novelas. Walter Scott llama "explained supernatural" al recurso mencionado de Radcliffe. Cf. Victor Sage, *op. cit.*, p. 19.

mantiene en una novela⁵⁰ representativa del gótico sureño norteamericano: *The Ballad of the Sad Café* (1951) de Carson McCullers. En esta novela, como en muchas otras obras de la narrativa norteamericana contemporánea, la reclusión de la protagonista no es ordenada por el villano de la historia sino que es voluntaria. Dicho encierro "escogido" es consecuencia del rechazo de la sociedad hacia ella y transcurre en la mansión en ruinas, sucesora del castillo medieval.

⁵⁰ Desde mi perspectiva, *The Ballad of the Sad Café* es una novela corta, de modo que a partir de ahora me referiré a la obra usando este término. Sin embargo, muchos críticos la consideran un cuento largo o una novella. Por ejemplo, según Robert F. Kiernan, es un cuento largo; Cf. Robert F. Kiernan, *op.cit.* Por su parte, Ihab Hassan designa la obra con el término novelette.

CAPÍTULO II

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN *THE BALLAD OF THE SAD CAFÉ*
DE CARSON MCCULLERS

The Ballad of the Sad Café (1951) narra cómo se entrelazan las vidas de tres personajes peculiares: Miss Amelia, mujer masculinizada y figura dominante de su pueblo, Lymon, jorobado misterioso que aparece sorpresivamente y, por último, el apuesto ex esposo de Miss Amelia, Marvin Macy, símbolo de virilidad, aunque representante del mal. Su autora, Carson McCullers, forma parte del grupo de escritores representativos del "gótico sureño",¹ género que evoca algunos rasgos de su antecesor inglés y que se desarrolló en la región sobre la cual se ha originado toda una mitología: el Sur de Estados Unidos. En este capítulo abordaremos la construcción del espacio en la novela mencionada de McCullers, pero antes delimitaremos dos términos que empleamos en el cuerpo de este trabajo y que se ven reflejados en la obra de esta escritora: el Sur y el gótico sureño.

Según Louis D. Rubin, el Sur de Estados Unidos siempre se ha considerado una entidad distinta del resto del país.² Esta diferencia no sólo obedece a razones geográficas o económicas sino al hecho de que los estados del Sur tuvieron una experiencia no compartida por el resto de la nación: la derrota en la guerra civil.³ A partir de este acontecimiento, la sociedad sureña creó una imagen mítica de su propio pasado, según la cual la guerra civil provocó la destrucción de una civilización distinta y muy superior a la del norte. El Sur, con su noción del honor, su aristocracia y la figura del caballero, se oponía a los valores comerciales burgueses de los habitantes del

¹ Cf. Elaine Showalter, "American Female Gothic", en *Sister's Choice*, p. 135.

² Cf. Louis D. Rubin Jr., "Introduction", en *The American South: Portrait of a Culture*, p. 3.

³ Cf. C. Hugh Holman, "Diversity within Unity", en *Three Modes of Modern Southern Fiction*, p. 3.

norte.⁴ Las imágenes de "A Lost Cause" o de un Edén perdido no se han borrado de la mente sureña y aún pueden observarse en la obra de autores sureños contemporáneos.

En su ensayo "The Novel in the South", C. Hugh Holman recapitula las actitudes que caracterizan a la sociedad sureña y que preserva su literatura:

...the sense of failure, which comes from being the only group of Americans who have known military defeat, military occupation, and seemingly unconquerable poverty; the sense of guilt, which comes from having been a part of America's classic symbol of injustice, the enslavement and then the segregation of the Negro; and the sense of frustration, which comes from the consistent inadequacy of the means at hand to wrestle with the problems to be faced, whether they be poverty, racial intolerance, or the preservation of a historical past rich in tradition.⁵

En opinión de Holman, tras su fracaso en la guerra civil el Sur experimentó un sentimiento de derrota, de culpa y de frustración, actitudes que poco a poco se fueron convirtiendo en mitos y que forman parte de la narrativa de los autores sureños contemporáneos.

Junto con Flannery O'Connor, Eudora Welty y Katherine Anne Porter, Carson McCullers (1917-1967) es considerada como una de las representantes de la literatura sureña contemporánea.⁶ De acuerdo con Argentina Rodríguez, al igual que las otras autoras mencionadas, en su obra Carson McCullers manifiesta un claro interés por la exploración de lo grotesco: "Debido a su uso particular de lo grotesco y de la violencia, los críticos han incluido su obra, así como la de su amigo y dramaturgo Tennessee Williams, en la llamada tradición gótica sureña."⁷ El "gótico sureño", según Robert S. Philips, presenta los siguientes rasgos:

⁴ Cf. Walter Allen, *op.cit.*, p. 108.

⁵ C. Hugh Holman, "The Novel in the South", en *A Time of Harvest. American Literature 1910-1960*, p. 83.

⁶ Cf. Argentina Rodríguez, "La literatura de posguerra: narrativa judío-norteamericana, renacimiento negro y visión de lo grotesco en el Sur", en *EUA: sus novelas*, p. 115.

⁷ Argentina Rodríguez, *ibid.*, p. 116.

The Southern Gothic novel is characterized by violent themes; in this respect it resembles the work of Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, and other early English Gothicists whose work centered about brutality and torture. The contemporary Gothic novel is not Gothic in the sense that it widely employs the properties of tombs, dungeons, passageways, supernatural phenomena such as ghosts and fireballs, pestilential diseases and the like. However, the South has, through the multitude of nightmarish novels, taken on the symbolic overtones associated with Italy in some early Gothic novels...⁸

En otras palabras, el gótico sureño retoma algunas convenciones de la novela gótica inglesa y las adapta al paisaje sureño norteamericano. Al igual que su precursor inglés, el gótico sureño también presenta acontecimientos violentos, atmósferas sofocantes embriagadas de penumbra y terror y espacios cerrados que oprimen a los personajes.⁹ Asimismo, este género aborda el tema de la maldad en la naturaleza humana¹⁰ y narra acontecimientos macabros e incluso grotescos, características que evocan las de la novela gótica inglesa. Sin embargo, el horror que en la novela gótica se produce por medio de la narración de sucesos sobrenaturales o inexplicables, en las obras del gótico sureño se origina gracias al empleo de otros recursos: "...a background of miasmatic swamps, death, defeat, mutilation, idiocy, and lust continues to evoke in the stories of these writers a shudder once compelled by the supernatural."¹¹ Los autores góticos del Sur de Estados Unidos ya no ubican sus historias en castillos o ruinas, ni describen villanos espectrales que persiguen a las heroínas a lo largo de pasajes subterráneos. Más bien, aprovechan algunos de los rasgos de la novela gótica y abordan la problemática de la región en la que nacieron, como los conflictos raciales y la obsesión por un pasado glorioso, al cual no se puede dejar atrás.

Entre los mitos que plasma el gótico sureño destacan los "de la supremacía blanca y el consecuente racismo, el sentimiento de pérdida y de catástrofe, la necesidad de aislamiento" y "la

⁸ Robert S. Philips. *op.cit.*, p. 2.

⁹ Cf. M. H. Abrams. *op.cit.*, p. 78.

¹⁰ Cf. Robert S. Philips. *op.cit.*, p. 5.

nostalgia de un pasado idílico perdido para siempre."¹² Aunque el Sur es visto como una entidad, cada autor sureño lo aborda desde una perspectiva particular. Este aspecto ha despertado mucha controversia y algunos críticos, como Marcus Cunliffe, cuestionan si, por ejemplo, el Sur de Faulkner, el de Eudora Welty y el de Carson McCullers pueden considerarse como integrantes de una sola categoría.¹³

A pesar de sus divergencias, varios autores sureños contemporáneos colocan la mansión o casa en ruinas como espacio privilegiado de su obra.¹⁴ Justamente éste es el escenario donde se desarrolla la novela de Carson McCullers que abordaremos en el presente capítulo: *The Ballad of the Sad Café* (1951).¹⁵ El presente análisis se ocupará de la construcción del espacio en esta novela, y sobre todo, en la descripción de la casa en ruinas como espacio gótico y la función que desempeña dentro de la obra.

En *The Ballad of the Sad Café* se describen los siguientes espacios: el pueblo donde vive Miss Amelia, su casa (los objetos y habitaciones que la pueblan), el café y el pantano. Sin embargo, nuestro análisis se enfocará en los espacios que fungen como refuerzos temáticos de la novela: el pueblo, la casa de Miss Amelia, la tienda, la oficina y el café.

El narrador omnisciente de la novela inicia y culmina su relato con la descripción de la calle principal del pueblo y la enumeración de los objetos que forman parte de ésta:

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 colored 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 all other places in the world. The nearest train stop is Society

¹² Marina Fe, "El gótico femenino en la narrativa norteamericana", en *Anuario de Letras Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Vol. 9, p. 34. Cabe señalar, empero, que dichas características no son privativas del gótico sureño, aspecto que dificulta aún más su delimitación como género.

¹³ Cf. Marcus Cunliffe, "Southland", en *The Literature of The United States*, p. 365.

¹⁴ Cf. Elizabeth M. Kerr, "De Otranto a Yoknapatawpha: La herencia gótica de Faulkner", en *El imperio gótico de William Faulkner*, pp. 29-33.

¹⁵ La novela apareció en *Harper's Bazaar* en 1943 y como libro en el año mencionado.

City, and the Greyhound and White 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.¹⁶

A lo largo de toda la obra, el narrador construye los espacios a través de enumeraciones y descripciones sucintas; rara vez emplea descripciones exhaustivas. En este caso, relata que en el pueblo hay una fábrica de tejidos, las casas de los trabajadores, algunos árboles de durazno, una iglesia y una sola calle principal. Como señalamos en el capítulo anterior, la sola mención de objetos basta para que a partir de éstos se construya un espacio, es decir, no es necesario que el narrador se detenga a brindar una relación mucho más pormenorizada de los objetos mencionados. Como veremos, las descripciones del narrador en esta novela son concisas y éste gusta de emplear enumeraciones para "materializar" tanto objetos como personas.

El pueblo es descrito como un lugar inhóspito, triste, aislado del resto del mundo, donde los habitantes mueren de hastío. Esta impresión se logra gracias a los adjetivos y frases que el narrador elige para referirse al pueblo: en primer lugar el adjetivo "dreary", esto es, la voz narrativa califica al pueblo como un sitio espantoso; más tarde menciona la "*miserable main street*" y que, en los días en que los habitantes no se dedican a charlar o a comprar, el pueblo se encuentra "*lonesome, sad, and like a place that is far off and estranged from all other places in the world*" (cursivas mías). Es evidente que los adjetivos resaltados no señalan características o atributos del pueblo ni de la calle, sino que más bien transmiten la reacción subjetiva que estos lugares producen en el narrador u observador. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, estos adjetivos o frases calificativas funcionan como *operadores tonales*, es decir, como palabras que "más bien parecerían dar cuenta de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor".¹⁷

¹⁶ Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*, p. 3.

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, "La descripción en un texto narrativo", en *op.cit.*, p. 27.

Así pues, el narrador de la novela construye la descripción del pueblo a partir de operadores tonales que dejan entrever su posición dentro de la historia.

Además de operadores tonales, el narrador utiliza nombres propios para construir los espacios de la obra. La mención del nombre "Society City" acentúa el aislamiento en el que se encuentra el pueblo desierto de Miss Amelia. Éste parece estar todavía más apartado del resto del mundo si se le contrasta con la ciudad citada. En el capítulo anterior observamos cómo la mención de un nombre propio que corresponde con un referente extratextual (Italia, por ejemplo) es suficiente para crear la ilusión de realidad y además impregna al texto de un conjunto de significaciones y connotaciones: por ejemplo, para el lector inglés de la novela gótica del siglo XVIII, Italia representa superstición, barbarie, etcétera. Por el contrario, en *The Ballad of the Sad Café*, el nombre Society City sólo tiene existencia en el texto mismo y, sin embargo, también es "campo de imantación de formas y significaciones"¹⁸ pues Society City representa muchedumbre, bullicio, actividad, movimiento, es decir, todo lo opuesto al pueblo sin nombre donde transcurre la historia de Miss Amelia. Y ya que señalamos este aspecto, es necesario hacer una pausa para comentar la importancia de esta omisión. Resulta bastante curioso que el narrador de la novela, como testigo anónimo de todo lo que ocurre en el pueblo, ocupe parte de su relato para describir qué objetos lo amueblan, cuál es la estación del tren más próxima y cuál es el nombre del camino principal y sin embargo no incluya cómo se llama el lugar donde vive. Pareciera que, por un lado, dicha omisión permite que el pueblo se identifique con cualquier poblado, es decir, que la historia que el narrador contará podría ocurrir en cualquier otro pueblo. Por el otro, el nombre del pueblo no merece mencionarse porque no hace ninguna diferencia, porque carece de valor, al igual que la vida de sus habitantes (excepto durante el periodo de existencia del café de Miss Amelia). De hecho, la atmósfera prevaleciente en el pueblo coincide con las características de sus habitantes.

¹⁸ *Ibid.*, "La dimensión icónica de los elementos de una descripción", en *op.cit.*, p. 49.

es decir, el aspecto abandonado y monótono del pueblo se convierte en el reflejo de la existencia apartada y rutinaria de los que lo habitan, incluyendo a Miss Amelia.

Después de ofrecer una visión general de este lugar, el narrador dirige la atención del lector hacia el edificio más grande de la calle principal, el cual se ubica justo en el centro del pueblo. Este edificio es la casa de Miss Amelia (aunque cabe señalar que el narrador en este punto todavía no especifica quién la habita) y su ubicación no es fortuita. Al igual que su casa, la vida de Miss Amelia es el centro de atención de todos los habitantes del pueblo, quienes la consideran una figura dominante y hasta le atribuyen poderes sobrenaturales. Pero antes de referirnos a Miss Amelia, detengámonos en la descripción de su casa:

The largest building, in the very center 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 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.¹⁹

La descripción inicial de la casa de la protagonista cobra sentido total hasta el final de la novela, punto en el que el narrador retoma su descripción. Casi al final de la obra la casa de Miss Amelia vuelve a ser el punto focal desde el cual se organiza la descripción y esta última evocará el “retrato” que citamos más arriba, porque, como apunta Luz Aurora Pimentel: “Generalmente una primera descripción da pie a otras, abreviadas o amplificadas, que se responden las unas a las otras como en eco”.²⁰ Por el momento, haremos algunos comentarios sobre la descripción de la casa y sobre su significación como espacio gótico, los cuales retomaremos hacia el final de este trabajo.

¹⁹ Carson McCullers, *loc.cit.*

²⁰ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 45.

Miss Amelia habita un edificio en ruinas que parece estar abandonado (*deserted*), una construcción muy vieja que en cualquier momento puede venirse abajo. Además, las ventanas del edificio se encuentran selladas, lo cual hace suponer que la mansión de Miss Amelia es sombría e inhóspita, como los espacios de la novela gótica. Según Fred Botting, desde la tradición inaugurada por Edgar Allan Poe, en la narrativa gótica norteamericana la casa derruida sustituye al castillo medieval de la novela gótica temprana y señala la decadencia de la familia y la cultura.²¹ Al igual que la fortaleza medieval, la casa en ruinas se convierte en recordatorio de la caída del antiguo orden, del colapso de la sociedad aristócrata del Sur. Elizabeth M. Kerr profundiza un poco más sobre el significado de la ruina sureña: "En el Sur, la mansión despiñada y arruinada, vacía o habitada, todavía es una visión familiar, un recordatorio de gloria y sufrimiento de sólo un siglo antes...[...] La ruina sureña es también un símbolo de la legendaria Edad de Oro con poco más de un siglo en el pasado."²²

En *The Ballad of the Sad Café*, además de ser testigo de la decadencia de un orden, la casa en ruinas que habita Miss Amelia se convierte en el reflejo del deterioro de su psique tras la partida de Cousin Lymon, personaje que se vuelve su único compañero tras la muerte de su padre. Elizabeth M. Kerr señala que la casa o mansión en ruinas representa una mente igualmente arruinada.²³ La apariencia ruinoso del edificio simboliza el derrumbamiento moral y emocional que sufre Miss Amelia al verse abandonada por el jorobado y al encontrarse de nuevo aislada dentro de una sociedad patriarcal que siempre la ha señalado como distinta al resto de las mujeres por no comportarse de acuerdo con el estereotipo femenino occidental. Como consecuencia de la traición de Cousin Lymon, la protagonista decide terminar sus días con un aislamiento voluntario. Asimismo, la casa derruida de Miss Amelia evoca los espacios del gótico temprano en el sentido

²¹ Cf. Fred Botting, "Twentieth-Century Gothic", en *Gothic*, pp. 160-161.

²² Elizabeth M. Kerr, *op.cit.*, p. 32.

²³ Cf. *Ibid.*, p. 8.

de que, al igual que éstos, también actúa como mecanismo opresor de la protagonista, es decir, se convierte en su prisión. En la novela gótica, el villano de la trama ordena el confinamiento de la heroína, de modo que ésta permanece encerrada —o atrapada— en pasadizos subterráneos, ruinas, conventos y espacios similares hasta que el héroe la rescata. En el relato gótico norteamericano, empero, no hay escape posible. Los personajes se apartan de su sociedad y se encuentran atrapados en su propio ser.²⁴ Éste es el caso de Miss Amelia, quien a raíz del abandono de Cousin Lymon permanece en el encierro y sólo espera la muerte. No obstante, a diferencia del retiro obligado de las heroínas góticas, el confinamiento de Miss Amelia es elegido por ella misma.

Cabe señalar que la casa en esta novela también representa lo materno, lo femenino, aspectos que rechaza la protagonista de *The Ballad of the Sad Café*. Más adelante abordaremos este aspecto debido a que es necesario que hablemos primero de otros espacios que también tienen que ver con la aversión de la protagonista hacia todo lo que se relacione con su feminidad y que complementan las connotaciones de la casa. Además, señalaremos qué relación guardan unos espacios con otros dentro de la novela y cómo se construye la red de significaciones de los mismos. Por lo pronto, continuaremos con el análisis de otros espacios construidos en esta obra: la tienda, la oficina, las habitaciones en el piso superior, el café y, por último, la descripción final de la casa con la que cierra la novela.

Después de describir la casa en ruinas de Miss Amelia, el narrador explica que antes de ser un café, el edificio que Miss Amelia heredó de su padre era una tienda. Por un lado, en la siguiente cita el narrador describe la tienda y otros bienes de Miss Amelia y, por otro, introduce las características de la protagonista, es decir, establece una relación muy estrecha entre los espacios que posee Miss Amelia y su dueña:

²⁴ Cf. Robert S. Phillips, *op.cit.*, p. 2.

The place was not always a café. Miss Amelia inherited the building from her father, and it was a store that carried mostly feed, guano, and staples such as meal and stuff. Miss Amelia was rich. In addition to the store she operated a still three miles back in the swamp, and ran out the best liquor in the county. She was a dark, tall woman with bones and muscles like a man. Her hair was cut short and brushed back from the forehead, and there was about her sunburned face a tense, haggard quality. She might have been a handsome woman if, even then, she was not slightly cross-eyed. There were those who would have courted her, but Miss Amelia cared nothing for the love of men and was a solitary person.²⁵

La cita anterior es un ejemplo de cómo la descripción de los espacios se entrelaza con la descripción de la protagonista, como si fuera imposible desligar a Miss Amelia de los escenarios que habita u ocupa. Este retrato de Miss Amelia es muy significativo debido a que ya señala que la protagonista es vista como alguien diferente, que no desempeña actividades “propias de su sexo” sino que parece identificarse con actividades masculinas. Lo anterior se confirma con la mención del atuendo que porta Miss Amelia, el cual, a los ojos del pueblo, una dama sureña no debería vestir: “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.”²⁶ Desde las primeras páginas de la novela, el narrador caracteriza a Miss Amelia como una mujer masculinizada —e incluso musculosa y con el cabello corto y peinado hacia atrás—, que prefiere retirarse a su cabaña del pantano que convivir con el pueblo. Sin embargo, ahí no acaban las actividades de Miss Amelia. También vende salchichas y menudencias en un pueblo cercano, siembra sorgo, posee un aserradero y una plantación de algodón y, por si fuera poco, es diestra en albañilería y carpintería. No obstante, Miss Amelia carece de habilidad en el ámbito social, no se relaciona con el resto de la gente de manera satisfactoria: “It was only with people that Miss Amelia was not at ease.

²⁵ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 4.

²⁶ *Ibid.*, p. 5. En páginas posteriores el narrador menciona que los hombres del pueblo visten overoles, de modo que el hecho de que Miss Amelia use diariamente la misma prenda que ellos y no la que portan las mujeres contribuye a que el pueblo la considere como *freud*, como alguien que no encaja dentro de lo establecido. El atuendo de Miss Amelia, al ser idéntico al de los hombres, también la instaure como una figura de poder, de la autoridad que el pueblo sólo cree reservada para el hombre.

People, unless they are nilly-willy or very sick, cannot be taken into the hands and changed overnight to something more worthwhile and profitable. So that the only use that Miss Amelia had for other people was to make money out of them."²⁷ Durante toda la novela, el narrador expresa que Miss Amelia es considerada por el pueblo como una mujer cruel, excéntrica, inescrutable, cuyos hábitos no se alinean a lo que se esperaría de una dama sureña: "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 ways and habits of life were too peculiar even to reason about."²⁸ En esta relación de las características de Miss Amelia resaltan dos adjetivos: "not natural" y "too peculiar" (este último incluso se intensifica con el adverbio *demasiado*). Éstos dejan ver que el pueblo la considera no como un miembro más de la comunidad, sino como alguien diferente, que no se guía por los estereotipos que culturalmente se han asignado a la mujer. Miss Amelia destaca entre las mujeres del pueblo porque sus actividades contrastan con las que llevan a cabo las demás. Durante toda la novela, las mujeres del pueblo aparecen realizando actividades relacionadas con el trabajo doméstico: "It rained and women forgot to bring in the wahing from the lines"²⁹. Asimismo, una de ellas inicia las murmuraciones sobre la relación entre Miss Amelia y Cousin Lymon: "according to Mrs. MacPhail, a warty-nosed old busybody who is continually moving her sticks of furniture from one part of the front room to another; according to her and to certain others, these two were living in sin."³⁰ Así, las mujeres de la comunidad de Miss Amelia se dedican a las actividades del hogar o, como señala el narrador, a entrometerse en la vida de los demás a falta de algo mejor que hacer. Sin embargo, no

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

tienen una participación activa en la vida social del pueblo, más bien permanecen en la esfera doméstica, en el hogar.

Como señala Franca Basaglia, en el mundo occidental la mujer siempre ha sido relegada al ámbito de lo privado, el único espacio que parece competerle es el doméstico y las actividades que en éste pueda llevar a cabo.³¹ Por esta razón, el comportamiento de Miss Amelia rompe con lo establecido. La diversidad de actividades que Miss Amelia realiza en sus posesiones demuestra que la protagonista no tiene una conducta pasiva y débil, es decir, no cumple con las expectativas que, según Basaglia, le son *naturales e históricas* (cursivas más).³²

La tienda de Miss Amelia es otro de los espacios que manifiestan su fuerza y la relación distante que mantiene con sus vecinos, por ejemplo, en la venta de su licor; como menciona el narrador en páginas posteriores "There was no feeling of joy in the transaction. After getting his liquor the customer walked off into the night."³³

Además de la tienda y las habitaciones superiores de la casa, hay un cuarto que Miss Amelia llama su "oficina", lugar cuya sola mención atemoriza al pueblo: "This office was a well-known room, in a dreadful way, throughout the country. It was there Miss Amelia transacted all business."³⁴ Miss Amelia se siente orgullosa y segura en este sitio, amueblado por un escritorio y una máquina de escribir. Es justo aquí que la delegación de ocho hombres del pueblo la encuentra cuando va a averiguar qué ocurrió con Cousin Lymon:

On this evening, Miss Amelia wrote with her fountain pen a good deal. But even so she could not be forever unaware of the group waiting out there on the dark porch, and watching her. From time to time she looked up and regarded them steadily. But she did not holler out to them to demand why they were loafing around her property like a sorry bunch of gabbies. Her face was proud and stern, as it always was when she sat at the desk of her office. After a time

³¹ Cf. Franca Basaglia, "Mujer, sociedad y política", en *Mujer, locura y sociedad*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

their peering in like that seemed to annoy her. She wiped her cheek with a red handkerchief, got up, and closed the office door.³⁵

En el pasaje anterior el narrador, a través de su selección de vocabulario, transmite que la heroína se ubica en una posición de superioridad respecto de los habitantes del pueblo, a quienes se refiere de forma despectiva. El narrador relata que los hombres husmean (*peering in*) en su propiedad (*her property*), en sus dominios, es decir, invaden su privacidad. Asimismo, de acuerdo con la visión del narrador, el grupo de hombres se asemeja a un puñado de locos, "gabbies", que están vagando, "loafing", cerca de su propiedad. Más tarde, el narrador supone que el comportamiento de los hombres molesta a Miss Amelia y que por esta razón ella decide cerrar la puerta.³⁶ En otras palabras, la oficina de Miss Amelia se convierte en un sitio de poder, donde la protagonista, si así lo desea, puede arruinar la vida de su prójimo o apropiarse de sus bienes. Ésta es la causa de que los vecinos de Miss Amelia se sientan a disgusto dentro de su oficina, porque saben que ahí Miss Amelia tiene el control y la autoridad.

Espacios como la tienda, la oficina y sus demás bienes (sobre todo las actividades que realiza en éstos) manifiestan la independencia económica y social que Miss Amelia ha logrado al desafiar las convenciones de su sexo y su sociedad. Los espacios donde se desenvuelve la protagonista revelan que ha trascendido el ámbito de lo privado, es decir, su esfera de acción abarca muchos más espacios que el doméstico. Dicha transgresión de espacios le otorga poder, atributo históricamente detentado por el hombre. Por esta razón, como bien apunta Louise Westling, Miss Amelia se convierte en "the central personality of the town. An imposing

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ Es importante señalar que aunque la novela está narrada por un narrador omnisciente, ni siquiera él tiene acceso a la mente de la protagonista. Es por ello que el narrador dice que "*parecía* que la mirada de los hombres la irritaba". Dicha imposibilidad de conocer por completo la psique de Miss Amelia se mantendrá a lo largo de toda la novela. El narrador, entonces, actúa como un testigo de los acontecimientos y como vocero de los prejuicios del pueblo.

figure".³⁷ Todos los habitantes del pueblo están al pendiente de lo que ocurre en su vida y en cierto modo se encuentran sujetos a su autoridad. Así pues, Miss Amelia transgrede las convenciones patriarcales que limitan a la mujer a conformarse con permanecer en casa y llevar a cabo actividades "propias de su sexo", como el cuidado del hogar, la procreación y la crianza de los hijos.

Vale la pena que hagamos un pequeño paréntesis para explicar la importancia de dichas convenciones dentro del contexto sureño que reproduce la novela y en el cual se crió la autora de *The Ballad of the Sad Café*. De acuerdo con Louise Westling, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, en los Estados Unidos se produjo una idealización de la dama sureña.³⁸ La mujer era considerada como un ser sagrado, como la encarnación de los ideales de su cultura, pero sobre todo, representaba la pureza racial que sus hombres necesitaban para preservar su casta.³⁹ Según esta postura, "women were the *objects* of worship, the muses of guiding saints for these men who saw themselves as having established a chivalric and cultured world."⁴⁰ Para la sociedad patriarcal sureña, la mujer debía supeditarse a la autoridad del hombre y sólo tenía reservado un papel pasivo dentro de su comunidad. A continuación Richard King señala las cualidades que se esperaban de la mujer sureña y que, en opinión de Westling, William Faulkner, Thomas Wolfe y otros autores sureños retoman en su obra:

If the Southern family romance placed the father-son relationship at its center, the white woman was expected to play the role of the mother. As mistress of the plantation she was the lady bountiful, caring for the wants and needs of her family, both white and black... The Southern woman was caught in a social double-bind: toward men she was to be submissive, meek and gentle; with the

³⁷ Louise Westling, "Tomboys and Revolting Femininity", en *Sacred Groves and Ravaged Gardens. The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*, p. 122.

³⁸ Cf. *Ibid.*, "The Blight of Southern Womanhood", en *op.cit.*, p. 8.

³⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 8-9. Sin embargo, de acuerdo con la misma autora, esta postura es contradictoria debido a que a pesar de ser objeto de veneración, la mujer compartía la misma situación que los negros; era vista como un ser inferior e indefenso. Del mismo modo, según Westling, bajo esta idealización subyace la culpa de los hombres que, por un lado ponderaban la pureza racial pero por el otro traicionaban a sus mujeres con otras de raza negra.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

children and slaves and in the management of the household, she was supposed to display competence, initiative, and energy. But she remained a shadowy figure, always there and ever necessary, but rarely emerging in full force. She was "queen of the home".⁴¹

A pesar de que estas nociones estaban perdiendo fuerza en la época en la que vivió Carson McCullers, es un hecho que en *The Ballad of the Sad Café* todavía podemos encontrar ecos de la idealización de la dama sureña y por supuesto, de la permanencia del orden patriarcal, el cual relega a la mujer a un papel secundario, sometido y dócil hacia el hombre. Por esta razón la mayoría de los habitantes del pueblo de Miss Amelia no ve con buenos ojos la autoridad que ésta ejerce y la autonomía de la cual goza. Más adelante, el narrador enumera los cambios que, según las expectativas del pueblo, ocurrirían tras el matrimonio de Miss Amelia: "the town was gratified, as people had seen what this love had done to Marvin Macy and hoped that it would also reform its bride. At least, they counted on the marriage to tone down Miss Amelia's temper, to put a bit of bride-fat on her, and to change her at last into a calculable woman."⁴² Al no cumplir con los estereotipos asignados a su género, Miss Amelia desencadena las críticas de su comunidad, pero por otro lado, se convierte en un ser afirmado: "Esta mujer, que se discute a sí misma, al hombre y al mundo para llegar a entender quién es, no resulta para el macho una compañera ideal. No acepta su papel, ha decidido existir y no renunciar a sí misma"⁴³ En otras palabras, en vez de ser *objeto* de adoración y de renunciar a sí misma al sacrificarse en favor del otro (pareja, hijos, sociedad), Miss Amelia se convierte en *sujeto*, en busca de su realización personal.

Como hemos visto, la autoridad de Miss Amelia radica en el hecho de que se niega a someterse a la línea de conducta que la sociedad ha señalado a la mujer, y por el contrario, realiza

⁴¹ Richard King *apud* Louise Westling, *op.cit.*, p. 17.

⁴² Carson McCullers, *op.cit.*, pp. 30-31.

⁴³ Franca Basaglia, *ibid.*, p. 21.

actividades que en su propia comunidad sólo desempeñan los hombres. A lo largo de la novela, Miss Amelia se rebela contra el papel social que se ha impuesto a la mujer, y lleva esta acción hasta sus últimas consecuencias. El pueblo le teme y acepta el control que ejerce sobre el mismo; sin embargo, Miss Amelia no puede dominar ni vencer a su enemigo acérrimo, su propio género.

En páginas anteriores citamos la breve explicación que el narrador ofrece sobre el comportamiento "peculiar" de Miss Amelia y sobre su crianza. En dicha explicación el narrador menciona que Miss Amelia no tuvo una madre que la criara, es decir, no posee un modelo femenino que la oriente y que desee emular.⁴⁴ Al contrario, al ser educada por su padre: "se crió sin más opción que el falocentrismo 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."⁴⁵ Aunque rechace su feminidad, Miss Amelia está condenada a habitar un cuerpo femenino. En este sentido, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar señalan lo siguiente: "Alienated from the community which she in some sense governs, the indomitable Miss Amelia manipulates social law in order to transcend it, and she refuses to acknowledge the biological law that governs her own body."⁴⁶ En todas las actividades que impliquen destreza masculina, Miss Amelia demuestra gran habilidad e incluso supera a algunos hombres y no sólo eso, sino que también posee el don de curar. Su oficina hace las veces de consultorio y, de acuerdo con el narrador, no hay padecimiento al que no encuentre remedio. No obstante, cuando una mujer se queja de una molestia femenina, Miss Amelia se muestra incapaz de ayudarla: "If a

⁴⁴ Es importante señalar que la cita mencionada es el único sitio en donde el narrador menciona a la madre de la protagonista, quien, literalmente, es un espacio en blanco en la obra. Sin embargo, a pesar de no aparecer en el texto, la madre de Miss Amelia paradójicamente siempre está presente gracias a su legado: el cuerpo femenino con el cual Miss Amelia no sabe cómo lidiar y prefiere eludir o pasar por alto. No obstante, veremos que esta acción no es posible.

⁴⁵ Aurora Piñero Carballeda, *The Poison Lilies of the Swamp: Carson McCullers and la escritura femenina*, Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1994, p. 58.

⁴⁶ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, "Fighting for Life: The Women's Cause", pp. 2-3.

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, or rubbing her swamp boots together, for all the world like a great, shamed, dumb-tongued child. But in other matters people trusted her."⁴⁷

En la cita anterior el narrador compara el comportamiento de Miss Amelia con el de una niña. De hecho, tras la identificación de la protagonista con el poder masculino, subyace su miedo a enfrentar su sexualidad adulta, a admitir su identidad biológica. Según Margaret B. McDowell, a pesar de su condición adulta, Miss Amelia sigue siendo "la niñita de su progenitor."⁴⁸ Al igual que otras heroínas adolescentes de la obra de Carson McCullers —como Frankie Addams en *The Member of the Wedding* y Mick Kelly en *The Heart is a Lonely Hunter*— Miss Amelia teme abandonar la pubertad porque ello implica cumplir con la conducta y obligaciones que social y culturalmente se han asignado a la mujer.

Como hemos observado, la tienda y la oficina de Miss Amelia representan su identificación con las actividades masculinas y cómo a través de éstas la protagonista mantiene el control del pueblo, es decir, se ha constituido como una figura masculina poderosa dentro de éste. Además, los espacios mencionados también hacen patente la relación distante, fría que Miss Amelia mantiene con su comunidad y cómo a pesar de estar rodeada por ésta vive una existencia apartada y solitaria. Esta actitud cambia un poco después de la llegada de Cousin Lymon y el café es el espacio que refleja de forma más fidedigna la transformación de Miss Amelia.

De acuerdo con el narrador, la coincidencia de los ocho hombres del pueblo con Cousin Lymon en la tienda marca el comienzo del café. Los hombres se encuentran a la expectativa porque nadie ha visto al jorobado en tres días y Miss Amelia aún no ha salido de su oficina. El

⁴⁷ Carson McCullers, *loc.cit.*

⁴⁸ Margaret B. McDowell, "The Ballad of the Sad Café", en *Carson McCullers. un corazón solitario*, p. 105.

narrador describe cómo inicia un cambio en la atmósfera del lugar: "The group still clustered around, feeling somewhat gawky and bewildered. This sensation never quite wore off, but it was soon tempered by another feeling—an air of intimacy in the room and a vague festivity."⁴⁹ Poco a poco comienza a crearse un ambiente de intimidad, de fiesta, y Cousin Lymon, con su soltura y alegría, es el responsable. Sin el menor empacho hace preguntas personales a los hombres, de modo que el ambiente de la tienda se relaja un poco, al grado de que pareciera que Lymon ha formado parte del pueblo toda su vida. El narrador añade que, además de la naturaleza festiva y desenfadada de Lymon, hay otro factor que contribuye a la creación del café: "This, together with the fact that it was Saturday night, could account for the air of freedom and illicit gladness in the store."⁵⁰ De nuevo el narrador emplea operadores tonales como *freedom e illicit gladness* para proyectar su reacción ante la apertura de un sitio que promete ser un lugar de reunión y camaradería. Sin embargo, es pertinente subrayar la importancia del adjetivo "illicit", el cual sugiere que la dicha que traerá el café está prohibida, que es innecesaria, por lo que no puede durar mucho. Habíamos mencionado que el pueblo es descrito como un sitio anónimo, cuyo nombre ni siquiera vale la pena nombrarse. Pues bien, la mención del adjetivo *illicit* reitera la imposibilidad de los habitantes del pueblo de tener una existencia feliz. Éstos enfrentan día a día su existencia monótona y parecen estar condenados a la soledad.

Lymon, entonces, es el artífice del cambio de Miss Amelia y de la atmósfera de todo el pueblo. Durante las primeras cuatro secciones de la novela se ha recalado el hecho de que Miss Amelia ha pasado la mayor parte de su vida sola. Cousin Lymon, entonces, se convierte en el compañero de Miss Amelia y permite que ésta deje atrás su etapa solitaria.

⁴⁹ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

La transformación de Miss Amelia no sólo se hace más palpable en la creación del café, sino en la forma en la que se dirige a sus vecinos en esa famosa noche que marca el fin de su aislamiento y el inicio de su vida conjunta con Lymon. Después de contar el dinero obtenido por la venta del licor, Miss Amelia permite que sus vecinos lo disfruten dentro de la tienda; alguien trae más sillas y las personas que no alcanzan asiento se acomodan donde pueden. Pero eso no es todo: como un gesto de hospitalidad jamás vista antes, Miss Amelia pone a disposición del pueblo una caja de galletas para el que desee tomar una. Esa noche todos son testigos del cambio interno de la protagonista:

Outwardly, she did not seem changed at all. But there were many who noticed her face. She watched all that went on, but most of the time her eyes were fastened lonesomely on the hunchback. [...] Where Miss Amelia stood, the light from the chinks of the stove cast a glow, so that her brown, long face was somewhat brightened. She seemed to be looking inward. There was in her expression pain, perplexity and uncertain joy. Her lips were not so firmly set as usual, and she swallowed often. Her skin had paled and her large empty hands were sweating.⁵¹

Tal parece que Lymon "touches a hidden chord in Miss Amelia's character, touches in her a formless instinct, neither wholly feminine not altogether maternal".⁵² Por un lado, los habitantes del pueblo perciben la transformación interna de Miss Amelia a través de su mirada y actitudes corporales. Por el otro, el cambio externo de la protagonista se hace más evidente a través del espacio del café.⁵³ Así como la casa derruida de Miss Amelia es fiel reflejo de su derrumbe no sólo físico sino emocional, el café se convierte en metáfora de todo el ser de Miss Amelia, que en esta etapa de la novela se transforma gracias al amor que siente por el jorobado, sentimiento que, al menos por un tiempo, le permite integrarse a su comunidad. Así, en opinión de Aurora Piñeiro,

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

⁵² Ihab Hassan, *op.cit.*, p. 224.

⁵³ Cf. Robert F. Kiernan, *op.cit.*, p. 321.

el café aparece como la extensión del cuerpo de la protagonista;⁵⁴ en otras palabras, hablar del café es hablar de Miss Amelia y viceversa.

El café, entonces, brinda compañía y calidez tanto a Miss Amelia como a los habitantes del pueblo. Sin embargo, la apertura del café tiene muchos más alcances: los vecinos de Amelia se comportan con decoro y amabilidad; llegan aseados y nadie profiere groserías ni se muestra impertinente. El café de Miss Amelia brinda un poco de orgullo, de valía a un pueblo anónimo, cuyos residentes sólo se reúnan para trabajar o ir a la iglesia. El café, entonces, se convierte en un sitio muypreciado para el pueblo debido a que, por un momento, éste se olvida del poco valor de la existencia humana: "The people in the town were likewise proud when sitting at the tables in the café. [...] There, for a few hours at least, the deep bitter knowing that you are not worth much in this world could be laid down."⁵⁵

De este modo, la vida de Miss Amelia se transforma con la compañía de Cousin Lymon, quien, según Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la une a su comunidad y facilita la creación del café. Además, el jorobado hace posible que Miss Amelia ofrezca afecto y amistad. En otras palabras, Cousin Lymon se convierte en la única familia de la protagonista después de la muerte de su padre.⁵⁶ Así pues, podemos decir que, tras la llegada de Cousin Lymon, Miss Amelia se "feminiza" y a veces se muestra maternal en su trato hacia Lymon: cuida y consiente al jorobado como una madre lo haría; los domingos cambia sus overoles por un vestido rojo que le ajusta de forma extraña, se ablanda un poco en su pasión por los negocios e incluso sale con mayor frecuencia, sobre todo para entretener a Lymon.

Después de señalar la transformación que sufre Miss Amelia a partir de su convivencia con Lymon, el narrador se adentra un poco más en la vida de la protagonista (así como en los

⁵⁴ Cf. Aurora Piñeiro, *op.cit.*, p. 79.

⁵⁵ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 55.

⁵⁶ Cf. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *op.cit.*, p. 4.

espacios que ésta habita), de modo que narra las características de su breve matrimonio con Marvin Macy y más adelante describe las habitaciones superiores de la casa, en las que nos detendremos un momento.

En primer lugar, se halla la habitación del padre de Miss Amelia, la cual ocupa Marvin Macy durante los diez días que dura su matrimonio y ahora es el cuarto de Cousin Lymon. La decoración y los objetos que amueblan esta habitación contrastan sobremanera con los que se encuentran en el cuarto de Miss Amelia:

The room was furnished with a large chifferobe, a bureau covered with a stiff white linen cloth crocheted at the edges, and a marble-topped table. The bed was immense, and old fourposter made of carved, dark rosewood. On it were two feathered mattresses, bolsters, and a number of handmade comforts. The bed was so high that beneath it were two wooden steps [...] Beside the steps, but pushed modestly out of view, there was a china chamber-pot painted with pink roses. No rug covered the dark, polished floor and the curtains were of some white stuff, also crocheted at the edges.

On the other side of the parlor was Miss Amelia's bedroom, and it was smaller and very simple. The bed was narrow and made of pine. There was bureau for her breeches, shirts and Sunday dress, and she had hammered two nails in the closet wall on which to hang her swamp boots. There were no curtains, rugs or ornaments of any kind.⁵⁷

En este pasaje, cabe destacar varios aspectos: antes que nada, el hecho de que el narrador utiliza la enumeración y el inventario como formas básicas de descripción; además, la mayoría de los objetos enlistados van acompañados de adjetivos que denotan su calidad o tamaño, es decir, los particularizan (a *large* chifferobe, a *marble-topped* table, the bed was *immense*, made of *carved*, dark rosewood, the *polished* floor, etcétera). Todos los calificativos señalados apuntan hacia una dirección: señalan el apego de la protagonista hacia su padre, puesto que la habitación paterna está amueblada con objetos de buena calidad que ofrecen comodidad a su ocupante y, lo que es más, aún después de muerto, la habitación del padre de Miss Amelia permanece impecable, al igual que el resto de las habitaciones superiores.

⁵⁷ Carson McCullers. *op.cit.*, p. 35.

En contraste, la habitación de Miss Amelia está compuesta por mucho menos mobiliario y éste es más sencillo. Los objetos que la amueblan están relacionados con las actividades cotidianas de la protagonista, como sus botas para trabajar en el pantano o su vestido de domingo. El hecho de que en su habitación no se encuentren adornos, cortinas ni tapetes manifiesta que Miss Amelia es una mujer sencilla, quien a pesar de su solvencia no se complace con la ostentación y el lujo.

Por último, el narrador describe el cuarto que se encuentra entre los otros dos: la sala, y menciona que está amueblado por un sofá de palisandro, el cual se ubica frente a la chimenea, dos máquinas de coser, algunas mesas con el tablero de mármol y un gran florero. Sin embargo, "the most important piece of furniture in the parlor was a big, glassed-doored cabinet in which was kept a number of treasures and curios. 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 grayish stones. [...] They were the kidney stones of Miss Amelia herself..."⁵⁸ Más adelante, el narrador explica lo que hace Miss Amelia con sus piedras del riñón y qué valor tiene para ella la bellota: "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. The other object she had added to the collection, the large acorn, was precious to her—but when she looked at it her face was always saddened and perplexed."⁵⁹

Como hemos observado, el piso superior de la casa de Miss Amelia está compuesto por tres sitios de intimidad: la habitación del padre de Miss Amelia, a quien la protagonista adoraba, su propia habitación, austera y más pequeña que la primera, y la sala, que contiene el armario de tesoros y curiosidades de Miss Amelia. Los objetos que Miss Amelia guarda celosamente en este lugar y el mismo armario son muy significativos porque la protagonista les añade un valor

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

especial. En primer lugar, las piedras del riñón que le extraen a Miss Amelia son recordatorio de una experiencia desagradable que podría compararse con la de un parto.⁶⁰ Sin embargo, lo único que obtiene de dicho "alumbramiento" son dos piedras renales, objetos duros e inertes. Así, pareciera que Miss Amelia, a diferencia de las demás mujeres, no es capaz de producir vida. Empero, las piedras renales que la protagonista manda colocar en una cadena de reloj que regala al jorobado también adquieren otro significado: representan cómo el que ama (Miss Amelia) da parte de sí (en este caso las piedras) al amado; en otras palabras, Miss Amelia se entrega al jorobado al grado de que comparte con él los objetos que le son más preciados y los recuerdos que éstos evocan, como la bellota que recogió cuando murió su padre.

En este sentido, el armario alberga objetos íntimos para Miss Amelia. En su *Poética del espacio*, Gastón Bachelard señala la importancia de éste y otros muebles en la construcción de los espacios de intimidad:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.⁶¹

Al compartir sus "tesoros" con Cousin Lymon, Miss Amelia abre de par en par las puertas de su intimidad, de su mundo y ello es una muestra del amor que siente por él, porque, como apunta Bachelard "el espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera."⁶² De esta manera, la traición de Cousin Lymon es todavía más dolorosa para Miss Amelia, debido a que no sólo destruye los espacios que la identifican como una figura de poder, sino incluso los objetos que la protagonista comparte con el jorobado y de cuya valfa él está consciente.

⁶⁰ Tomo esta idea de Aurora Piñeiro, *op.cit.*, p. 57.

⁶¹ Gastón Bachelard, "El cajón, los cofres y los armarios", en *La poética del espacio*, p. 111.

⁶² *Ibid.*, p. 112.

De acuerdo con la opinión del pueblo, Miss Amelia pierde autoridad ante la comunidad en el momento en que manifiesta un comportamiento que se inclina más hacia lo que se ha etiquetado como “femenino” —ya hemos observado los cuidados que proporciona a Lymon y el hecho de que se convierte en una mujer más sociable y menos dura en su carácter— puesto que su fuerza radica en su ambigüedad sexual, en su transgresión de las barreras de género.⁶³ Antes de la llegada de Cousin Lymon, Miss Amelia es descrita como hermafrodita y esta característica le otorga poder. Claire Kahane propone que el hermafrodita se convierte en el emblema de la deseada transgresión de límites sexuales y “mirrors both the infantile wish to destroy distinction and limitation and be both sexes —a power originally attributed to the primal mother— and the fear of that wish when it is psychologically realized as freakishness.”⁶⁴

Sin embargo, un acontecimiento más señala que el orden social que establece Miss Amelia no permanecerá mucho tiempo: la vuelta al pueblo de un personaje temible, Marvin Macy, el hombre más apuesto del pueblo y ex esposo de Miss Amelia. Marvin Macy, quien estuvo en la penitenciaría por el robo de tres gasolineras, constituye la encarnación de la maldad absoluta; este personaje causa muchos destrozos en el café —y en la vida de la propia Miss Amelia— y después huye del pueblo. Así, pareciera que reaparece sólo para vengarse de Miss Amelia y reestablecer el “equilibrio” que Miss Amelia había alterado.

Después de visitar la fábrica de tejidos, dejar su equipaje y su guitarra en la casa en que se crió y dar una vuelta por el pueblo, Marvin Macy recorre la calle principal y no vacila en entrar a la propiedad de Miss Amelia a través del patio: “Marvin Macy stopped before Miss Amelia’s premises and read the sign above the porch. Then, not hesitating to trespass, he walked through

⁶³ Cf. Claire Kahane, “The Gothic Mirror”, en *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, p. 348.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 347.

the side yard."⁶⁵ El ex esposo de Miss Amelia es una presencia amenazante para la protagonista, éste "invade" su propiedad sin el menor empacho; el verbo *trespass* señala la intrusión de Marvin Macy no sólo en el espacio físico que habita Miss Amelia, sino en su vida, como veremos a continuación. El verbo mencionado también indica el valor que ha adquirido la casa de Miss Amelia desde la llegada de Cousin Lymon: ésta constituye un espacio de protección, un espacio amado. De acuerdo con Gastón Bachelard, la casa es "uno de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados."⁶⁶ Este espacio protege a su ocupante de los peligros provenientes del exterior. En *The Ballad of the Sad Café* Henry Macy advierte a Miss Amelia sobre la posible aparición de su hermano, quien representa una amenaza para la estabilidad que ha logrado Miss Amelia y es por esta razón que la protagonista decide tomar precauciones antes de partir a cumplir unos asuntos en Cheehaw. La siguiente cita ejemplifica los sentimientos que embargan a la protagonista:

She asked Cousin Lymon to come with her, in fact, she asked him seven times, but he was loath to leave the commotion and wanted to remain. This seemed to trouble Miss Amelia, as she always liked to have him near to her, and was prone to be terribly homesick when she had to go some distance away. But after asking him seven times, she did not urged him any further. Before leaving she found a stick and drew a heavy line all around the barbecue pit, about two feet back from the edge, and told him not to trespass beyond that boundary. She left after dinner and intended to be back before dark.⁶⁷

Ante la negativa de Cousin Lymon de acompañar a Miss Amelia, ésta decide "proteger" al jorobado y a su propiedad marcando una línea límite que éste no debe rebasar, línea que Marvin Macy pasa por alto.

Sin embargo, la presencia de Marvin Macy también afecta al pueblo, quien considera su llegada como un mal augurio: a pesar de que es invierno hay un calor asfixiante que provoca la

⁶⁵ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 48.

⁶⁶ Gastón Bachelard: "Introducción", en *op.cit.*, p. 28.

⁶⁷ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 46.

descomposición de los lechones que tanto Amelia como el pueblo habían sacrificado; se percibe un olor a carne descompuesta en el ambiente e incluso una familia muere envenenada por comer asado de cerdo. Según la apreciación del pueblo, Marvin Macy es el agente maligno que provoca estas calamidades; empero, el ex esposo de Miss Amelia es visto en todas partes y no muestra un ápice de vergüenza.

Por su parte, Cousin Lymon sigue a Marvin Macy como una sombra e incluso lo invita al café. Bajo la mirada del pueblo expectante y ansioso, Miss Amelia —que ha reemplazado los overoles por su vestido rojo y hasta invita tragos a su ex esposo y le sonríe burlonamente— sirve la cena a Marvin Macy y al jorobado todas las noches. Habíamos señalado que Miss Amelia ejerce cierto control, cierta autoridad masculina dentro de su comunidad no sólo en el ámbito social sino en el económico. Su pueblo la identifica como una figura masculina poderosa, puesto que no se comporta como una mujer sureña más, sino que se ha constituido como persona capaz de expresarse y de cumplir con expectativas propias, aspiraciones que socialmente no se han negado a los hombres.⁶⁸ Como señalan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, las características de Miss Amelia “illustrate this woman’s rebellious desire to rule rather than to be ruled.”⁶⁹ En vez de comportarse sumisa y dócil, de obedecer al hombre, Miss Amelia lo gobierna. Sin embargo, Marvin Macy se encargará de que Miss Amelia, grotesca encarnación de “masculinidad” según el pueblo, sea castigada por haberse atrevido a “suplantar” al hombre. El ex esposo de Miss Amelia, el “verdadero” hombre cobrará venganza y castigará a la “usurpadora”.⁷⁰ Asimismo, Miss Amelia parece recibir su *castigo* por no haber correspondido el amor que incluso hizo cambiar a Marvin Macy.

⁶⁸ Cf. Franca Basaglia, *ibid.*, p. 15.

⁶⁹ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *op.cit.*, p. 2.

⁷⁰ Cf. Louise Westling, “Tomboys and Revolting Femininity”, en *op.cit.*, p. 120.

Todas las noches Marvin Macy se ubica en la mejor mesa localizada el centro del café y su posición es muy significativa: este personaje, representante del género masculino, ostenta el sitio que de acuerdo con la ley patriarcal le corresponde, el centro: "Every night Marvin Macy came to the café and settled himself at the best and largest table, the one in the center of the room."⁷¹ Entonces, así como el ex esposo de Miss Amelia se apropia del mejor lugar en el café, poco a poco se irá adueñando de todos los espacios y objetos que representan la autoridad de Miss Amelia. Sin embargo, ¿por qué sucede esto? ¿Cuál es la causa de que Miss Amelia no pueda permanecer como la cabeza de su comunidad? ¿Por qué Marvin Macy trata de ser el centro de atención e intenta privar a Miss Amelia de la atención que hasta ahora ha recibido del pueblo? Así como Marvin Macy atenta contra la estabilidad de Miss Amelia, ésta a su vez constituye una figura amenazante para él, porque ejemplifica una exitosa transgresión de géneros. A continuación Franca Basaglia explica las implicaciones de dicha transgresión: "todo lo que la mujer adquiere en fuerza y en espacio para *ser igual* (y debe volverse más fuerte y tener un espacio, si siendo distinta y considerada inferior quiere obtener la reciprocidad) es vivido como la amenaza de ser invadido, expropiado, castrado."⁷² En otras palabras, la actitud de Miss Amelia pone en peligro a Marvin Macy porque cuestiona la autoridad que el género masculino ha detentado por siglos. Así, el hombre es expropiado de sus terrenos, de la esfera social, la cual ahora se encuentra ocupada por Miss Amelia. Pero vayamos por partes para poder observar cómo las cosas adoptan su curso "normal", tras la llegada de Marvin Macy.

Uno de los espacios que ejemplifican la pérdida de poder de Miss Amelia es la habitación de Cousin Lymon, quien se la cede a Marvin Macy. Antes de que el primero la ocupara, ésta era el dormitorio del padre de Amelia. La atención que ésta recibe por parte del jorobado al inicio de la

⁷¹ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 57.

⁷² Franca Basaglia, *op.cit.*, p. 28.

novela ahora sólo la concentra Marvin Macy. Así, Miss Amelia no sólo debe soportar la presencia de su ex esposo en la casa, sino que incluso sacrifica su propia comodidad a favor de la salud del jorobado y duerme en un sofá inadecuado para una mujer tan alta: "At first Cousin Lymon, who had given Marvin Macy his own room, slept on the sofa in the parlor. But the snowfall had a bad effect on him; he caught a cold that turned into a winter quinsy, so Miss Amelia gave up her bed to him."⁷³ A pesar de ser la dueña de la casa, Miss Amelia queda relegada al sofá y no puede exigir que Marvin Macy se vaya porque sabe que con él partiría Cousin Lymon. Por consiguiente, ella tendría que enfrentarse de nuevo a la soledad aterradora, como cuando su padre falleció. De este modo, la protagonista acepta que la persona a la que más odia duerma en la habitación de su padre, a quien adoraba. Este hecho no debe pasarse por alto debido a que señala que la autoridad hasta ahora ejercida por Miss Amelia se tambalea. De nuevo, Marvin Macy ocupa un espacio que simboliza poder; en otras palabras, el hombre se perfila como la cabeza de la casa puesto que ocupa el cuarto del padre de Amelia, la habitación de una figura masculina. Poco a poco, Marvin Macy despoja a la protagonista de sus posesiones, y, lo que es peor, las destruye, acabando con la autoridad social y económica de Miss Amelia.

El poderío de Miss Amelia finalmente se desploma el día de la pelea que, de acuerdo con Louise Westling, "will decide whether a woman can deny her sex and dominate men with a strength analogous to their own."⁷⁴ Miss Amelia, como "usurpadora" del poder masculino, se enfrentará a Marvin Macy. No obstante, otras estudiosas de la obra de Carson McCullers, como Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, proponen que la pelea simboliza la relación sexual que no se llevó a cabo en la noche de bodas de Miss Amelia y Marvin Macy.⁷⁵ Según esta interpretación, en la pelea Marvin Macy defiende su hombría, la cual fue puesta en entredicho cuando todo el

⁷³ Carson McCullers, *op.cit.*, p. 60.

⁷⁴ Louise Westling, *op.cit.*, p. 125.

⁷⁵ Cf. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *op.cit.*, pp. 5-7.

pueblo se enteró de que no pudo llevar a Miss Amelia a la cama. Miss Amelia, por su parte, lucha por conservar su autonomía y se niega a cumplir con las exigencias del hombre, con las obligaciones que culturalmente conlleva el matrimonio. Resignarse a cumplir con la función que la sociedad le ha asignado equivaldría a aceptar el papel disminuido que la mujer posee en un mundo regido por los hombres.

Poco antes de que Lymon intervenga para ayudar a Marvin Macy, Miss Amelia parece ser la vencedora indiscutible, está a punto de reafirmar su superioridad e independencia frente a todo el pueblo que observa la pelea. No obstante, justo en el momento en que Miss Amelia toma del cuello a Marvin Macy con la intención de estrangularlo, el jorobado se lanza sobre la espalda de Miss Amelia y permite que el primero gane la pelea. De este modo, a través del personaje de Miss Amelia, Carson McCullers presenta el conflicto de una mujer que no puede ser encajonada dentro de los estereotipos sobre lo que la mujer occidental "debe ser" de acuerdo con las exigencias de una sociedad patriarcal. Sin embargo, esta transgresión es infructuosa: la derrota de Miss Amelia simboliza la supremacía del hombre en una sociedad falocéntrica. Ésta, representada por los asistentes al café el día de la pelea, atestigua la derrota del género femenino. En este punto de la novela, el café no es símbolo de cordialidad y orgullo del pueblo, sino más bien se convierte en el espacio donde se ratifican las diferencias de género, donde se confirma que la "ley del falo", como la llaman Sandra M. Gilbert y Susan Gubar,⁷⁶ aún prevalece y es avalada por la sociedad.

Sin embargo, el fracaso de Miss Amelia representa su imposibilidad de escapar del cuerpo femenino que le tocó habitar. De acuerdo con Franca Basaglia, la diversidad natural del cuerpo de la mujer respecto del cuerpo del hombre "ha sido traducida —culturalmente— en desigualdad histórica; identificándola con aquel cuerpo distinto, para más fácilmente poder privarla de las

⁷⁶ *Ibid.*, p. 2.

necesidades subjetivas que hubieran impuesto un mínimo de reciprocidad.”⁷⁷ La misma crítica señala que la mujer, como creadora de vida, está íntimamente ligada a la naturaleza y ello explica que:

nuestra cultura haya deducido que todo aquello que es la mujer *lo es por naturaleza*: es débil por naturaleza, obstinada y dulce por naturaleza, maternal por naturaleza, estúpida por naturaleza, seductora por naturaleza, y también pérdida y amoral por naturaleza. Lo que significaría que las mujeres fuertes, feas, privadas de atractivos, inteligentes, no maternas, agresivas, rigurosamente morales en el sentido social son fenómenos “*contra natura*”.⁷⁸

A pesar de que Miss Amelia contraviene la imagen de lo que la mujer “debe” ser y ha sido capaz de oponerse a su comunidad y los prejuicios del pueblo, es prisionera de un cuerpo al que inmediatamente se le asigna una función social. Así, Miss Amelia se halla prisionera entre las funciones que se han asociado a dicho cuerpo (procreación, sumisión y sacrificio), las cuales hasta ahora se ha negado a desempeñar. Antes de partir (y como castigo a su comportamiento no natural), Marvin Macy y Cousin Lymon destruyen las posesiones de Miss Amelia, espacios que representan la autonomía que ésta había alcanzado. En una más de sus enumeraciones, el narrador de la novela enlista los destrozos provocados por esta pareja:⁷⁹

They unlocked the private cabinet of curios and took everything in it.
They broke the mechanical piano.
They carved terrible words on the café tables.
They found the watch that opened in the back to show a picture of a waterfall and took that also.

⁷⁷ Franca Basaglia, *ibid.*, p. 17.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ Muchos críticos han tratado de explicar la fascinación que Cousin Lymon muestra hacia Marvin Macy y las razones por las que el primero ayuda al segundo a ganar la pelea. Gubar y Gilbert proponen la siguiente explicación: al eliminar a Miss Amelia como rival, Cousin Lymon logra una unión homosexual con el hombre que ha tratado de seducir desde el momento en que intercambiaron su primera mirada de complicidad secreta. Cf. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *op.cit.*, p. 7. Sin embargo, de acuerdo con la interpretación de Louise Westling, Marvin Macy “is a sort of demon lover, and Cousin Lymon is reminiscent of the figures of mysterious stranger and elf.” Louise Westling, “Tomboys and Revolting Femininity”, en *op.cit.*, p. 123. Según esta visión, Marvin Macy encarna la maldad absoluta (hay varias señales en el texto que justifican dicha afirmación, como el hecho de que el clima cambia sorpresivamente tras su llegada, su vestimenta [una playera roja] y sobre todo, que nunca suda, ni en los días más calurosos). Así, este demonio utilizaría sus poderes para “hechizar” a Lymon y cobraría venganza sobre Amelia.

They poured a gallon of sorghum syrup all over the kitchen floor and smashed the jars of preserves.

They went out in the swamp and completely wrecked the still, ruining the big new condenser and the cooler, and setting fire to the shack itself.

They fixed a dish of Miss Amelia's favorite food, grits with sausage, seasoned it with enough poison to kill off the county, and placed this dish temptingly on the café counter.

They did everything ruinous they could think of without actually breaking into the office where Miss Amelia stayed the night. Then they went off together, the two of them.⁸⁰

De esta manera, Marvin Macy y Cousin Lymon quebrantan la estabilidad económica y emocional de Miss Amelia. En primer lugar, así como el ex esposo de Miss Amelia sufre por el amor irrecíproco de Miss Amelia, ésta experimentará el mismo dolor ante la traición y el abandono de Lymon. En segundo lugar, Marvin Macy logra vengarse después de haber sido ridiculizado y humillado durante su breve —y desafortunado— matrimonio con Miss Amelia. Por último, Marvin Macy y Cousin Lymon cobran venganza sobre una mujer que se atrevió a contradecir las convenciones patriarcales. Estos personajes frenan para siempre la autonomía de Miss Amelia y la obligan a encerrarse en su ser. Después de marcar la supremacía del hombre ante todo el pueblo a través de la pelea, estos hombres destruyen los objetos más preciados por Miss Amelia (como el armario de curiosidades y la bellota) y las posesiones que la identificaban como la figura más importante del pueblo.

En la cita anterior, el narrador de nuevo establece una relación muy estrecha entre Miss Amelia y los espacios que le pertenecen. Su enumeración detallada de los destrozos ocasionados señala esta conexión indisoluble. En otras palabras, como habíamos señalado al inicio de este capítulo, los espacios que rodean a Miss Amelia se convierten en el reflejo de su personalidad. Al despojarla de los espacios que le otorgan autoridad y que simbolizan su fuerza, la protagonista queda desposeída y, peor aún, se halla de nuevo sola.

⁸⁰ Carson McCullers, *op.cit.*, pp. 68-69.

A pesar de que el jorobado la traiciona, paradójicamente Miss Amelia espera su regreso durante tres años. En el cuarto año, manda sellar las ventanas de la casa y se encierra entre sus paredes. De acuerdo con el narrador, Miss Amelia aún continúa en reclusión: "and there in those closed rooms she has remained ever since."⁸¹

En la última sección de la novela, el narrador reanuda la descripción del pueblo con la que inicia la obra: describe la inmovilidad del pueblo tras el cierre del café, cómo los árboles de durazno parecen encorvarse más cada año y finalmente retoma el escenario donde se lleva a cabo la mayor parte de la novela: la casa derruida de Miss Amelia. Este edificio "Jeans so much to the right that it is now only a question of time when it will collapse completely, and people are careful not to walk around the yard."⁸² Como indicamos al inicio de este capítulo, además de representar el deterioro de la psique de Miss Amelia tras el abandono de Cousin Lymon, la casa en ruinas que habita es un espacio gótico que alude al propio cuerpo de la protagonista, es decir, se establece un vínculo entre el edificio que Miss Amelia ocupa y su cuerpo. En su *Poética del espacio*, Gaston Bachelard propone que "la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano.[...] Es un instrumento para afrontar el cosmos."⁸³ Asimismo, la casa se ha instituido como un instrumento de análisis para el alma humana porque "no solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos están 'alojados'. Nuestro inconsciente está 'alojado'. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos' aprendemos a 'morar' en nosotros mismos."⁸⁴ En este trabajo se ha analizado el vínculo que el narrador establece, por ejemplo, entre los espacios de poder (la oficina y la tienda) y Miss Amelia o entre la protagonista y los espacios de intimidad (habitaciones superiores y objetos que las amueblan).

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² *Ibid.*, pp. 70-71.

⁸³ Gastón Bachelard, "Casa y universo", en *op.cit.*, p. 78.

⁸⁴ *Ibid.*, "Introducción", en *op.cit.*, p. 29.

Sin embargo, aún nos falta mencionar un significado de la casa que está estrechamente ligado al tema de este trabajo y que es fundamental dentro de la red de significaciones que se ha entrelazado por medio de los espacios analizados en el presente capítulo: de acuerdo con Bachelard, la casa también es un espacio de protección y, por añadidura, representa lo femenino, lo materno, puesto que constituye un escenario que resguarda y "abrazo" a su ocupante.⁸⁵

Como hemos visto, durante toda la novela *Miss Amelia* ha expresado su rechazo —o más bien su desconocimiento— hacia todo lo que se relacione con las funciones asignadas a su género. Tras la partida de Cousin Lymon, quien significaba su única familia, decide recluírse voluntariamente en su casa y pasar el resto de sus días dentro de este lugar. El hecho de que Miss Amelia permanezca reclusa en su propia casa es bastante revelador: este edificio se yergue como un espacio amenazante puesto que representa el cuerpo femenino, el papel que como mujer Miss Amelia debiera cumplir de acuerdo con las expectativas sociales. En este sentido, *The Ballad of the Sad Café* se inscribe dentro de las obras representativas del "gótico femenino". De acuerdo con Marina Fe, este término, que acuñara Ellen Moers en su libro *Literary Women*, es un género que "parece expresar las fantasías y los temores, así como los sentimientos más profundos de las mujeres en relación con el amor y la sexualidad, la creación y la procreación, la vida y la muerte y, en general, con la problemática femenina en una sociedad dominada por los hombres."⁸⁶ Según Ellen Moers, una de las características del gótico femenino contemporáneo es que plasma personajes que son considerados *freaks*,⁸⁷ ya sea porque poseen deformidades físicas o debido a que son distintos de lo que se considera "normal". En *The Ballad of the Sad Café* la protagonista es descrita como un personaje grotesco, ya que biológicamente es una mujer y sin embargo, según la opinión del pueblo se esfuerza por tener una apariencia masculina que no corresponde a

⁸⁵ Cf. *Ibid.*, "Casa y universo", en *op.cit.*, pp. 76-77.

⁸⁶ Marina Fe, *op.cit.*, p. 35.

⁸⁷ Cf. Ellen Moers, "Female Gothic", en *Literary Women*, pp. 108-109.

su sexo. También otros aspectos contribuyen a que el pueblo tenga esta imagen de Miss Amelia: su ligero estrabismo (aunque el propio narrador reconoce que a pesar de ello podría haber sido considerada hermosa), el hecho de que a sus treinta años no esté casada y por ende no tenga descendencia, sus dones de curación y sus extraños trances.

La "deformidad" de Miss Amelia, es decir, su apariencia grotescamente masculina, no cumple una función ornamental en la novela; subraya su incapacidad para cumplir con las expectativas sobre el comportamiento femenino en una sociedad que se rige por convenciones patriarcales,⁸⁸ la cual no acepta la autonomía de la mujer. Es por esta razón que el pueblo considera a Miss Amelia como *freak*, como un ser que no encaja en la "normalidad" y por lo tanto es aislado. Sin embargo, de acuerdo con la propia Carson McCullers, la deformidad física de Miss Amelia, como la de otros personajes de su universo diegético, incluyendo al jorobado, "is a symbol of their spiritual incapacity to love or receive love—their spiritual isolation."⁸⁹

No es de extrañar, entonces, que Miss Amelia adopte —y ame— a un ser igualmente deforme: el misterioso jorobado Cousin Lymon, quien hace eco de la deformidad de la protagonista y transforma su existencia. Después de la traición y abandono de este último, Miss Amelia se encierra en su casa, símbolo de lo materno, lugar donde aparentemente se encuentra a salvo de la hostilidad del mundo y de los hombres.⁹⁰

De acuerdo con Claire Kahane, si la tradición gótica anterior "involved an obscure exploration of female identity through a confrontation with a diffuse spectral mother, in modern Gothic the spectral mother typically becomes an embodied actual figure. She, and not some threatening villain, becomes the primary antagonist."⁹¹ A diferencia de la novela gótica tradicional, en *The*

⁸⁸ Cf. Louise Westling, *op.cit.*, p. 123.

⁸⁹ Carson McCullers *apud* Elaine Showalter, "Carson McCullers", en *Modern American Women Writers*, p. 177

⁹⁰ Cf. Gastón Bachelard, "La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza", en *op.cit.*, p. 37.

⁹¹ Claire Kahane, *op.cit.*, p. 343.

Ballad of the Sad Café la figura de la madre no es una entidad difusa y abstracta, sino una presencia tangible que se convierte en el oponente de Miss Amelia y está representada por el cuerpo femenino que Miss Amelia no eligió y del cual no puede librarse. En el capítulo anterior observamos cómo la heroína de la novela gótica se encuentra atrapada en un edificio que la oprime, llámese castillo, convento, ruina o cualquier otro edificio medieval. Por el contrario, en el gótico femenino moderno la protagonista está aprisionada en su propio cuerpo. Como nos explica Claire Kahane, "the heroine is imprisoned not in a house but in the female body, which is itself the maternal legacy. The problematics of femininity is thus reduced to the problematics of the female body, perceived as antagonistic to the sense of self, as therefore freakish."⁹² El cuerpo de Miss Amelia encierra una identidad que le es ajena y, por lo mismo, grotesca, con la cual no se siente cómoda y, sobre todo, de la que desea escapar con todas sus fuerzas.

Los espacios que analizamos al inicio de este trabajo, como la tienda, la oficina de Miss Amelia y los demás escenarios que ocupa a lo largo de la novela, manifiestan la identificación de la protagonista con las actividades socialmente conferidas a los hombres, la cual le otorga una posición privilegiada dentro de su comunidad e incluso le permite mantener el control sobre ésta.

Sin embargo, la independencia de Miss Amelia se viene abajo cuando a los ojos del pueblo se "feminiza" a consecuencia de su adopción de Cousin Lymon. El espacio del café, con sus cortinas rojas, sus flores de papel y su calidez ejemplifica dicha feminización y presagia la pérdida de autoridad que sufrirá la protagonista hacia el final de la obra. Estos augurios se confirman con la intrusión de Marvin Macy en la casa y el hecho de que Cousin Lymon le ceda la habitación paterna. Dichos acontecimientos subrayan cómo gradualmente Miss Amelia se verá privada de sus posesiones y de la compañía del jorobado, sin duda fundamental para ella. Por un lado, al mostrar un comportamiento sacrificado y dócil hacia el jorobado, (estereotipos del

⁹² *Idem.*

comportamiento femenino "correcto") Miss Amelia es capaz de aceptar la amistad de todo el pueblo y la compañía de Cousin Lymon. Por el otro, sin embargo, su feminización facilita el debilitamiento de su autoridad y fuerza masculina, hecho que la pelea representa en toda su magnitud.

Los esfuerzos de la protagonista por defender su autonomía en una sociedad patriarcal son infructuosos, y tras la victoria de Marvin Macy, Miss Amelia se ve obligada a recluírse en su propiedad. Hacia el final de la novela Miss Amelia abandona la ambigüedad sexual que la había caracterizado y se convierte en un ser asexuado, que lo ha perdido todo y sólo aguarda la muerte. El narrador describe la casa de Miss Amelia, en apariencia abandonada, y, a continuación, el rostro de *alguien* que mira hacia la calle a través de la única ventana que no se encuentra sellada: "It is a face like the terrible dim faces known in dreams, sexless and white, with two gray crossed eyes which are turned inward so sharply that they seem to be exchanging with each other one long and secret gaze of grief."⁹³ En este pasaje, el narrador emplea el adjetivo *sexless* para señalar que Miss Amelia ha dejado de ser hombre y mujer; como apunta Marina Fe, simple y llanamente ha dejado de ser.⁹⁴ Como la protagonista se ha convertido en un ser asexuado, el narrador menciona que "a hand", una mano, abre la ventana y que "a face", un rostro anónimo, observa el pueblo un rato y después cierra la ventana de nuevo. En otras palabras, a través de su descripción el narrador despersonaliza a Miss Amelia; ésta se asemeja a los fantasmas en una ensoñación.

De este modo, la casa en ruinas de Miss Amelia se convierte en el punto focal sobre el cual giran los demás espacios analizados a lo largo de la novela: la tienda, la oficina, el aserradero, las plantaciones, la destilería, etcétera, representan el poderío masculino de la protagonista que Marvin Macy y Cousin Lymon derrocan. Por el contrario, la casa en ruinas de Miss Amelia,

⁹³ Carson McCullers, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁹⁴ Cf. Marina Fe, *op. cit.*, p. 38.

como un personaje más de la historia, se convierte en la encarnación del propio cuerpo de la protagonista. Miss Amelia debe afrontar el hecho de habitar un cuerpo femenino y, por consiguiente, de ser juzgada como mujer por los que la rodean, en este caso, una comunidad sureña que se aferra a sus tradiciones patriarcales y rechaza la figura de autonomía y soberbia que representa Miss Amelia.

Al igual que las protagonistas de *The Heart Is a Lonely Hunter* y *The Member of the Wedding*, en *The Ballad of the Sad Café* Miss Amelia Evans rechaza el papel que le fue asignado por una sociedad dominada por los hombres, donde la mujer desempeña un papel menor, carente de independencia y autonomía. La aversión de la protagonista hacia todo lo que implique su femineidad se manifiesta a través de los espacios de la novela, los cuales, además de ser marco narrativo, pueden fungir como refuerzo temático de la narración e incluso, como ocurre en *The Ballad of the Sad Café*, activar toda una red de significaciones.

Por una parte, espacios como la tienda, el café y los bienes restantes de Miss Amelia conforman un bloque que representa su fuerza, el poder sobrecogedor que mantiene sobre el pueblo. Por otra, el café exterioriza la transformación de Miss Amelia. Para terminar, la casa derruida de la protagonista contrasta con los primeros espacios mencionados en el sentido de que simboliza el cuerpo femenino, el género que como mecanismo opresor sofoca y oprime a la protagonista. Los espacios "masculinos" descritos expresan el deseo de Miss Amelia de apropiarse de las mismas oportunidades que poseen los hombres, anhelo muy difícil de cumplir estando "marcada" por el género femenino. Sin embargo, la destrucción de dichos espacios a manos de Marvin Macy y Cousin Lymon señala el fracaso de esta empresa. En contraste, la permanencia del escenario que ha sido testigo de la historia de Miss Amelia, su casa, apunta que la protagonista no puede eludir su destino por más que lo intente: está condenada a morar un cuerpo femenino, a aceptar un papel socio-cultural que no escogió. Los espacios analizados en la

novela, entonces, señalan la cúspide y el desplome psicológico de Miss Amelia, quien termina sus días enclaustrada por un adversario que parecía ser menos amenazante que Marvin Macy: su propio cuerpo. Miss Amelia, representante del deseo de igualdad entre los géneros y de la autonomía, culmina su existencia solitaria presa en su propio ser. Así: "The formerly invincible Amazon is left shrunken and imprisoned in the slowly collapsing shell of her once prosperous café."⁹⁵

⁹⁵ Louise Westling, *op.cit.*, p. 120.

CONCLUSIÓN

...she is dumped back into the body she has been taught to despise as weak, the kitchen she has seen in fiction as petty, the company of women she has learned are irrelevant to the world of heroic action. She has formed her imagination through male conventions of misogyny, so that when she returns to herself, she is more imprisoned than ever.

Louise Westling

Como expresamos en el cuerpo de este trabajo, en *The Ballad of the Sad Café* Carson McCullers critica la imagen de sumisión que ha mantenido la mujer históricamente y propone la igualdad de los géneros a través del personaje de Miss Amelia Evans. Durante la mayor parte de la obra observamos cómo la protagonista no se somete a las convenciones sociales que rigen su género y, lo que es más, desafia el ideal de la dama sureña, tan arraigado en la sociedad del Sur de los Estados Unidos. Así, en vez de desempeñar un papel débil y obediente hacia el hombre, Miss Amelia se muestra irreverente; realiza —y supera por mucho— las labores socialmente asignadas al hombre.

No obstante, la transgresión de géneros ejercida por la protagonista no sólo se manifiesta a través de su apariencia “antifemenina” o su identificación con actividades “propias” de lo masculino, sino por medio de los espacios que habita o posee. Como observamos en nuestro primer capítulo, el espacio diegético se construye a partir de la descripción. Esta última es uno de los recursos literarios más sobresalientes en *The Ballad of the Sad Café*, puesto que permite que se proyecten espacios que funcionan como refuerzos temáticos de la acción narrada. En opinión de Pimentel, la descripción “[...] es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun especializan los modelos de significación humana propuestos.”¹ Esto es

¹ Luz A. Pimentel, “Introducción”, en *op.cit.*, pp. 10-11.

justamente lo que ocurre en *The Ballad of the Sad Café*. Los espacios descritos en la novela constituyen una red de significaciones que subrayan la problemática que enfrenta Miss Amelia. Al describir los espacios, el narrador de la novela describe y desentraña la naturaleza de Miss Amelia debido a que establece una relación muy estrecha entre la protagonista y los escenarios que ocupa. En este sentido, las descripciones de los escenarios donde se lleva a cabo la trama resultan más reveladoras que la simple narración de los acontecimientos.

Por un lado, existen espacios que señalan la independencia y fuerza masculinas que Miss Amelia ha afianzado. Sin embargo, también manifiestan el dominio que la protagonista ejerce sobre el pueblo, al grado de convertirse en la figura más importante del mismo. Pero, sobre todo, los espacios que el narrador enumera o describe de forma sucinta son indicadores de la ambigüedad sexual de Miss Amelia. A pesar de estar marcada por su género, Miss Amelia se desenvuelve de forma satisfactoria en la esfera social generalmente destinada al hombre. El que Miss Amelia se comporte como hermafrodita, como un ser sexualmente indefinido es lo que le otorga poder. Miss Amelia se identifica con las actividades masculinas debido a que éstas le permiten llegar a tomar una posición autosuficiente y autónoma. Tras su negación de los estereotipos que suscriben a la mujer dentro de una función asignada, subyace su rechazo al papel disminuido que desempeña la mujer en una sociedad falocéntrica, que, en este caso, requiere un comportamiento femenino sometido y sumiso. Por ende, en el momento en que comienza a “feminizarse” a causa de su convivencia con el jorobado, su fuerza se debilita y su poder se desploma, como lo hará todo su ser al final de la novela. El café es el espacio que señala este momento de transición y evidencia el cambio ocurrido en Miss Amelia.

En contraste, la casa en ruinas que esta última habita —espacio que reemplaza al castillo medieval de la novela gótica y escenario predilecto de los exponentes del gótico sureño— se convierte en metáfora del cuerpo femenino como herencia inevitable y que, por ello, se vuelve

más aterrador. Antes de la llegada de Cousin Lymon, la casa es descrita como un sitio privado, impenetrable, que no acepta la intrusión de los hombres del pueblo, y, en este sentido, se equipara con una fortaleza.² Después, con la creación del café, se transforma en un lugar cálido y de camaradería y hacia el final de la novela, tras la pelea en la que Marvin Macy resulta victorioso gracias a la ayuda de Cousin Lymon, la casa se transforma en una prisión que representa el cuerpo femenino que encadena a Miss Amelia. En este sentido, la casa derruida evoca los espacios del gótico temprano, puesto que también aprisiona a la heroína.³ Si la novela gótica coloca al villano como figura opositora de la protagonista, en la novela de Carson McCullers el cuerpo femenino se sitúa como antagonista de Miss Amelia. En otras palabras, su propio género se yergue como su enemigo, como una entidad grotesca y aberrante porque le es ajena, porque durante su desarrollo sólo tuvo la figura paterna como modelo.

El hecho de que la novela inicie y culmine con la descripción de la casa, señala la imposibilidad que tiene Miss Amelia de escapar de un género no elegido, con el que se encuentra a disgusto. Durante toda la obra la protagonista se muestra como una figura ambivalente en términos sexuales y grotesca al mismo tiempo, puesto que a los ojos del pueblo (símbolo de una sociedad regida por los hombres) se adueña de una identidad masculina que no le corresponde. Esta apropiación será castigada por "la ley del falo" encarnada por Marvin Macy. Como señalamos en su momento, Marvin Macy desvía la atención que el pueblo tiene puesta en Miss Amelia y la dirige hacia su persona, hacia el hombre. Su ubicación dentro del café (al centro del mismo) es un indicador tajante de que no sólo regresa al pueblo para vengarse de Miss Amelia debido a que ésta se negó a desempeñar su papel dentro del matrimonio, sino, de manera simbólica, para ocupar el lugar "usurpado" hasta entonces por su ex esposa.

² Cf. Louise Westling, "Place, Freedom and Feminine Identity", en *op.cit.*, p. 181.

³ Aunque cabe destacar una diferencia muy significativa: en la novela gótica la heroína es recluida por órdenes del villano; en esta novela Miss Amelia se recluye por su propia voluntad.

Después de su enfrentamiento con Marvin Macy, Miss Amelia (al igual que sus posesiones) queda literalmente devastada. Marvin Macy y Cousin Lymon alfan fuerzas y destruyen todos los espacios que otorgaban autonomía y fuerza a Miss Amelia. Su deseo de venganza es tal, que incluso destruyen los objetos que resguardaban los recuerdos más preciados de Miss Amelia.

Por su propia voluntad, al verse desposeída y sola una vez más, Miss Amelia se recluye en el único espacio que le queda: el edificio ruinoso que habita. Así, Miss Amelia se halla prisionera de su propio cuerpo, en su propio género. Sin embargo, el edificio que aprisiona a Miss Amelia tiene muchos más alcances: encierra también los deseos de independencia no sólo de la dama sureña, sino del género femenino en general. En este sentido, el final de *The Ballad of the Sad Café* no es nada alentador: la alianza masculina formada por Marvin Macy y Cousin Lymon castiga a la mujer que se atreve a cuestionar las convenciones de una sociedad patriarcal y a romper con ellas. En un nivel más profundo, la novela plantea la problemática de la posición de la mujer en un mundo regido por los hombres. Así, las manifestaciones de independencia y autosuficiencia del género femenino resultan escandalosas en una sociedad patriarcal, que aun en nuestros días —y a pesar de los esfuerzos de las mujeres por mejorar su condición— sigue gobernada por la “ley del falo”.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H., "Gothic Novel", en *A Glossary of Literary Terms*. Forth Worth, Harcourt Brace College Publishers, 1993, pp. 78-79.
- ALLEN, Walter. "The Southern Novel Between the Wars", en *The Modern Novel in Britain and The United States*. Nueva York, E. P. Dutton & Co. Inc., pp. 108-137.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1975. (Breviarios/183)
- BASAGLIA, Franca, *Mujer, locura y sociedad*. Traducción de Ana María Magaldi y Clara Kielack, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987. (La mitad del mundo)
- BERISTÁIN, Helena, "Especialidad", en *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1997, pp. 197-198.
- BOTTING, Fred, "Twentieth-Century Gothic", en *Gothic*. Londres, Routledge, 1996, pp. 156-180.
- CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain, "Bosque", en *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, pp. 194-196.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, "Laberinto", en *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1985, pp. 265-266.
- CUNLIFFE, Marcus, "Southland", en *The Literatura of the United Status*. Nueva York, Penguin Books, 1986, pp. 333-368.
- DOODY, Margaret, Anne, "Tomb, Cave and Labyrinth", en *The True Story of the Novel*. New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers, University Press, 1997, pp. 337-358.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, "Espacio", en *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 361-363.
- FE, Marina, "El gótico femenino en la narrativa norteamericana", en *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 9 (1998-1999), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, pp. 33-43.
- FIEDLER, Leslie A., "Charles Brockden Brown and the Invention of the American Gothic", en *Love and Death in the American Novel*. Revised Edition, Nueva York. Stein and Day, 1966, pp. 126-161.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, "Fighting for Life: The Women's Cause". Recuperado [3 de abril de 2003] de <http://infotrac.galegroup.com/LRc>. Base de datos con costo.

- HASSAN, Ihab, "Carson McCullers: The Aesthetics of Love and Pain", en *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1961, pp. 205-229.
- HOLMAN, C. Hugh, "Diversity within Unity", en *Three Modes of Modern Southern Fiction. Ellen Glasgow, William Faulkner, Thomas Wolfe*. Athens, University of Georgia Press, 1966, pp. 1-10.
- , "The Novel in the South", en *A Time of Harvest. American Literature 1910-1960*. Edición e introducción de Robert S. Spiller, Nueva York, Hill and Wang, 1964, pp. 83-94. (American Century Series)
- JACKSON, Rosemary, "Gothic Tales and Novels", en *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres y Nueva York, Methuen, 1998, pp. 95-122.
- KAHANE, Claire, "The Gothic Mirror", en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETHER, eds., *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, Cornell University Press, 1986, pp. 334-351.
- KERR, Elizabeth M., "De Otranto a Yoknapatawpha. La herencia gótica de William Faulkner", en *El imperio gótico de William Faulkner*. Traducción bajo la dirección de Enrique Díaz Montes, México, NOEMA editores, 1983, pp. 7-33.
- KIERNAN, Robert F., "Carson McCullers", en Jeffrey HETTERMAN y Richard LAYMAN, eds., *Dictionary of Literary Biography. Volume Two: American Novelists Since World War II*. Detroit, Michigan, Gale Research Company, 1978, pp. 317-324.
- LOVECRAFT, H. P., "The Early Gothic Novel", en *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York, Dover Publications Inc., 1973, pp. 23-29.
- MILES, Robert, "Introduction", en *The Italian*. Londres, Penguin Books, 2000, pp. vii-xxiv.
- MCCULLERS, Carson, *The Ballad of the Sad Café* en *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*. Nueva York, Bantam Books, 1971.
- MCDOWELL, Margaret B., "The Ballad of the Sad Café", en *Carson McCullers, un corazón solitario*. Traducción de Anibal Leal, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1985, pp. 93-112.
- MOERS, Ellen, "Female Gothic", en *Literary Women*. Nueva York, Oxford University Press, 1985, pp. 90-110.
- PHILIPS, Robert S., "The Gothic Architecture of *The Member of the Wedding*". Recuperado [27 de octubre de 2002] de <http://infotrac.galegroup.com/LRC>. Base de datos con costo.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, 2001.

- , "La dimensión espacial en el relato", en *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998, pp. 25-41.
- PIÑEIRO, Carballada Aurora, *The Poison Lilies of the Swamp: Carson McCullers y la escritura femenina*. Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.
- , "Hacia una historia y definición del género gótico", en *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001.
- PRAZ, Mario, "Introductory Essay", en *Three Gothic Novels*. Hardmonsouth, Penguin Books, 1973, pp. 7-34.
- PUNTER, David, "Introductory: Dimensions of Gothic", en *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Londres y Nueva York, Longman, 1999, pp. 1-19.
- RADCLIFFE, Ann, *The Italian*. Introducción y notas de Robert Miles, Londres, Penguin Books, 2000.
- RODRÍGUEZ, Argentina, "La literatura de posguerra: narrativa judío-norteamericana, renacimiento negro y visión de lo grotesco en el Sur", en *EUA: sus novelas*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Fideicomiso para la cultura México/USA, 1994, pp. 113-131.
- RUBIN, Louis D. Jr., "Introduction", en *The American South: Portrait of a Culture*. Washington, United States Information Agency, pp. 3-22. (Forum Readers Series)
- SAGE, Victor, ed., "Introduction", en *The Gothick Novel*. Hong Kong, Macmillan, 1992, pp. 8-28.
- SHOWALTER, Elaine, Lea BAECHLER y A. WALTON Litz, (eds.) "Carson McCullers", en *Modern American Women Writers*. Nueva York, Collier Books, 1993, pp. 173-179.
- SHOWALTER, Elaine, "American Female Gothic", en *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 127-144.
- WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*. Nueva York, Collier Books, 1963.
- WESTLING Louise, "The Blight of Southern Womanhood" y "Tomboys and Revolting Femininity", en *Sacred Groves and Ravaged Gardens. The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*. Athens, The University of Georgia Press, 1985, pp. 8-35 y pp. 110-132.
- WILLIAMS, Anne, "Gothic Fiction's Family Romances", en *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, pp. 1-24.

WOLSTENHOLME, Susan, "Woman as Gothic Vision (*The Italian*)", en *Gothic (Re) Visions. Writing Women as Readers*. Nueva York, University of New York Press, 1993, pp. 15-36.