

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta

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

Tesina
que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Modernas (Inglesas)
presenta:

Thelma Jaet Garibaldi Pérez Vilchis

Asesora: Mtra. Marina Fe Pastor

Ciudad Universitaria, Junio, 2006.



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.

Para:

mi Jimmy,

Pelillos,

la Milita,

el Miriquiti y

Eni y mi Umpe,

los personajes principales de mi mundo.

Índice

Introducción	4
El mundo gótico	7
El cuerpo femenino	19
Un amor excepcional.....	35
Conclusión.....	48
Bibliografía.....	49

Introducción

Carson McCullers (Lula Carson Smith) nace en Columbia, Georgia, el 19 de febrero de 1917. Toma clases de piano desde los cinco años y a los trece años decide llamarse por su segundo nombre. A los diecisiete años se muda a Nueva York para estudiar piano en la Julliard School of Music, pero tras perder el dinero para la escuela, se ve forzada a trabajar y decide convertirse en escritora. A los veinte años, en septiembre de 1937, Carson se casa con Reeves McCullers, de quien se divorcia en 1941 y con quien se casa de nuevo en 1945. Ambos tienen amantes de su propio sexo sin el conocimiento del otro, hasta que en la primavera de 1941, durante una de sus reconciliaciones temporales, los dos se enamoran del compositor David Diamond. Este triángulo amoroso provocó una segunda separación y se materializó en el tema principal de la novela que escribió en ese año, *The Ballad of the Sad Café*, que es objeto del presente análisis. Durante los últimos años de su vida, la salud de Carson se deterioró en gran medida. En 1961 sufrió dos operaciones, en 1962 la operaron de la mano izquierda y le quitaron el seno izquierdo y en 1963 le operaron la pierna izquierda. Mientras tanto, su corazón empeoraba. Murió después de estar en coma por una hemorragia cerebral, el 29 de septiembre de 1967, a los 50 años.

No sólo la obra de McCullers, sino también su historia personal, puede considerarse gótica. Algunos de los elementos principales del gótico americano están presentes constante y paralelamente en la obra y la vida de la autora. Su búsqueda de identidad, principalmente sexual, fue continua y los personajes de sus obras son usualmente *freaks* que, muy probablemente, representan a la propia Carson con su sensación de inadaptación a los roles sociales definidos. El hecho de que a temprana edad decidiera usar su segundo nombre es quizás el punto de partida de

esta búsqueda, pues “she decided to go by her middle name, because she wanted to seek out a new identity, and her fascination with individuality played a role in her decision also.”¹ Asimismo, la soledad característica de sus personajes es probablemente reflejo de la soledad que ella misma vivió al sentirse ajena al mundo que la rodeaba: “through her life, Carson McCullers experienced loneliness, sexual and emotional confusion, and pain.”² Sin embargo, tanto la soledad como el sufrimiento y la ambigüedad convergen en el elemento quizás más importante de su obra y de su vida: el amor. Su tratamiento del tema es comúnmente negativo. Esto está estrechamente vinculado con la sexualidad de la autora y tiene correspondencia en su vida, principalmente con su matrimonio que probablemente fue al mismo tiempo “the most supportive and destructive relationship in her life. From the beginning it was plagued by [...] sexual ambivalence (both were bisexual).”³ *The Ballad of the Sad Café* es un ejemplo de cómo la vida de la autora se refleja en su obra, pues la escribió cuando ella vivía en carne propia una situación similar a la del triángulo amoroso que muestra en la novela. También, la obra delata el origen sureño y la condición femenina de la autora, por lo que forma parte de las tradiciones del gótico sureño y el gótico femenino.

The Ballad of the Sad Café es la historia de Miss Amelia Evans, una mujer próspera y masculinizada que de pequeña quedó huérfana de madre y se crió bajo la guía de su padre. Ella es la mujer más rica del pueblo gracias a que posee una tienda y elabora y vende su propio licor. Su apariencia y actitudes son poco femeninas: siempre viste overol y botas, es hábil para la carpintería, la albañilería y la medicina. A pesar de esto, cuando tiene diecinueve años se casa con Marvin Macy, un truhán que por amor a ella decide reformarse después de cortejarla por

¹ Kelly Geissler, *A Life of Confusion*, www.carson-mccullers.com/html/confusion.html.

² *Ídem*.

³ The New Georgia Encyclopedia, *Carson McCullers*, www.georgiaencyclopedia.org/nge/Article.jsp?id=h-557.

algún tiempo. Ambos viven un matrimonio “no consumado” de diez días, pues Amelia se niega a compartir su habitación con Macy, lo corre de su casa y lo despoja de todas sus pertenencias. Tiempo después él es enviado a la cárcel. Tras este intento fallido por relacionarse con un hombre, cuando Amelia tiene treinta años llega al pueblo un enano jorobado y afeminado, Lymon, que dice ser primo de Amelia y de quien ella se enamora profundamente, ante la consternación del pueblo entero. Además de los cambios que el enano provoca en la vida de Amelia, el extraño personaje trae algarabía al pueblo pues, gracias a él, la tienda de Amelia se convierte en un alegre café. La relación de Amelia con el enano marcha bien hasta que Marvin Macy sale de la cárcel y, buscando vengarse de Amelia, regresa al pueblo. A su llegada, Cousin Lymon queda prendado de él. Por esto, en Amelia nace un odio creciente hacia su ex esposo. El conflicto solamente puede resolverse por medio de una pelea física de la que ella habría salido ganadora, de no ser porque el enano la traiciona interviniendo en la pelea y Marvin Macy obtiene la victoria. Después de esta traición por parte del enano y de la venganza consumada por parte del ex-marido de Amelia, los dos pillos huyen, no sin antes cometer toda clase de fechorías en contra de Amelia. Esto provoca el cierre del café y, finalmente, la reclusión permanente de Amelia en su propia casa.

El objeto del presente estudio es ubicar y analizar los elementos góticos de *The Ballad of the Sad Café* con base en tres grandes temas, en tres capítulos: el gótico americano (y su vertiente sureña), el gótico femenino; y el amor, como detonador de los elementos comentados en los dos primeros capítulos, y al mismo tiempo como elemento unificador de los mismos, ya que confluyen en el triángulo amoroso que es la base de la trama.

El mundo gótico

De acuerdo con el crítico Richard Chase en su ensayo “The Broken Circuit”, la narrativa de los Estados Unidos ha tomado forma debido a las contradicciones propias de la cultura de ese país y al hecho de que, al intentar resolverlas, lo hace de manera ambigua. El crítico considera que esta es la característica principal de la tradición novelística estadounidense que se deriva de la novela inglesa y se manifiesta principalmente en el *romance*,⁴ la cual, como se verá más adelante, tiene una estrecha relación con el género gótico, al que pertenece la obra objeto del presente análisis. Para Chase, la novela estadounidense tiende hacia una “profound poetry of disorder”,⁵ así como da cuenta de la vida real de manera indirecta, a diferencia de la novela inglesa que busca la armonía, la reconciliación y el orden. Esto se relaciona estrechamente con el contexto histórico del surgimiento de la novela norteamericana pues, de acuerdo con Leslie Fiedler, “a new literary form and a new society, their beginnings coincide.”⁶ Al igual que el individuo recién llegado a América,

The American novel has usually seemed content to explore, rather than to appropriate and civilize, the remarkable and in some ways unexampled territories of life in the New World and to reflect its anomalies and dilemmas. It has not wanted to build an imperium but merely to discover a new place and a new state of mind.⁷

El individuo que en el nuevo continente busca crear una comunidad propia bajo sus propios términos se encuentra entre lo conocido, el orden del viejo mundo, y lo desconocido, el caos que reina en el nuevo mundo o, por lo menos, la ausencia de un orden familiar. La tensión generada por estas contradicciones y la búsqueda de los escritores estadounidenses por unificar

⁴ En el presente trabajo usaré el término *romance* con su acepción en inglés para referirme al tipo de novela que predomina en el gótico americano.

⁵ Richard Chase, “The Broken Circuit”, p. 41.

⁶ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 23.

⁷ Richard Chase, *op. cit.*, p. 43.

los opuestos es la base de la novela norteamericana, y la fragmentación su mayor fortaleza. Fiedler comenta que el escritor en el nuevo territorio “is forever *beginning*, saying for the first time (without real tradition there can never be a second time)”.⁸ Efectivamente, el recién llegado a Estados Unidos se enfrenta con el reto de autodefinirse, y la literatura también debe reinventarse en las nuevas circunstancias. Es por ello que Chase considera que la narrativa estadounidense tiende hacia el *romance*, como resultado de la búsqueda de un nuevo medio de expresión que se adecue a las circunstancias del nuevo territorio y sea más libre que las formas existentes en la tradición inglesa previa.

El hecho de que *The Ballad of the Sad Café* sea un *romance* explica varias de sus características principales, pues la flexibilidad de esta forma le permite a McCullers crear un mundo que raya en lo maravilloso. En esta obra los sucesos, aunque posibles, parecen poco probables, lo que se opone a la característica principal de la novela, la cual, de acuerdo con Hawthorne, “is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man’s experience”.⁹ Esto es evidente comenzando por los personajes principales. Amelia, Lymon y Macy no son ordinarios en ningún sentido, aunque no llegan a perder su calidad humana. De igual manera, sus relaciones también están impregnadas por un matiz de fantasía que, no obstante, no las vuelve del todo improbables. Chase considera que, en el *romance*, “[the characters] may become profoundly involved in some way, [...] but it will be a deep and narrow, obsessive, involvement”.¹⁰ Efectivamente, los personajes de la balada se relacionan de un modo obsesivo que no los lleva a nada positivo. Por el contrario, sus

⁸ Leslie Fiedler, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Nathaniel Hawthorne, *Preface to The Blithedale Romance*, p. 562.

¹⁰ Richard Chase, *op. cit.*, p. 49.

relaciones están llenas de violencia que se manifiesta en su máximo esplendor en la pelea entre Marvin Macy y Amelia.

Nathaniel Hawthorne, por otra parte, considera que el escritor goza de mayor libertad para presentar su “verdad” en circunstancias de su propia creación en el *romance* que en la novela; “He will be wise, no doubt, to mingle the Marvellous rather as a slight, delicate and evanescent flavor.”¹¹ McCullers salpica su obra con elementos mágicos que delatan la presencia de lo maravilloso, como las cualidades médicas, casi brujeriles, de Amelia o de su licor, al que poco le falta para ser una pócima mágica:

[...] the liquor of Miss Amelia has a special quality of its own. It is clean and sharp on the tongue, but once down a man it glows inside him for a long time afterward. And it is not all. It is known that if a message is written with lemon juice on a clean sheet of paper there will be no sign of it. But if the paper is held for a moment to the fire then the letters turn brown and the meaning becomes clear. Imagine that the whisky is the fire and that the message is that which is known only in the soul of a man—then the worth of Miss Amelia’s liquor can be understood. Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harboured far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended. (10)

En este fragmento, la autora hace énfasis en lo subjetivo; el licor de Amelia constituye un puente entre el mundo terrenal y el incorpóreo, en el que “[things] seem to lose their actual substance, and become things of intellect.”¹² Su bebida abre una puerta hacia “a neutral territory, somewhere between the real world and a fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other.”¹³

También, según Hawthorne, “if [the romancer] think[s] fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights and deepen and enrich the shadows of

¹¹ Nathaniel Hawthorne, *op. cit.*, p. 562.

¹² Nathaniel Hawthorne, *The Custom House*, p. 327.

¹³ *Ídem.*

the picture.”¹⁴ A este respecto es importante notar que los escenarios de la obra de McCullers parecen imágenes retocadas por la autora especialmente para generar espacios en los que, de hecho, se mezcla lo real con lo imaginario a placer, por ejemplo, en relación con el colorido en: “It was toward midnight on a soft quiet evening in April. The sky was the color of a blue swamp iris, the moon clear and bright,” (5) “the next morning was serene, with a sunrise of warm purple mixed with rose” (12) o “in the evening, delicate shreds of smoke rose from the chimneys, and the moon was round and orange in the autumn sky.” (45) McCullers usa el colorido para crear atmósferas propicias para los hechos narrados.

Ahora bien, es importante notar la estrecha relación entre la naturaleza del *romance* y el género al que pertenece *The Ballad of the Sad Café* en particular: el gótico americano.¹⁵ El *romance*, gracias a su flexibilidad, resulta ser un excelente vehículo para este género que, por una parte, explora la otredad, la contraparte de los valores convencionalmente positivos, elemento personificados en Amelia, Lymon y Marvin Macy, en la obra de McCullers. Por otra parte, el gótico se regodea en el caos, lo irracional y lo desconocido, en tanto que las convenciones sociales dictan que el orden y el conocimiento deberían ser la norma, lo cual se manifiesta en el triángulo amoroso, en el que la pasión y el desconcierto dominan. Asimismo, cabe destacar que la falta de conocimiento de sí mismos conduce a los personajes al triángulo que sólo les acarrea consecuencias negativas.

A la luz de las características generales del gótico, pareciera ser que no sólo el *romance*, sino la narrativa estadounidense en general, con lo que Chase llama sus “aesthetic possibilities of

¹⁴ Nathaniel Hawthorne, *Preface to The Blithedale Romance*, p. 562.

¹⁵ Por cuestiones de brevedad, en el presente trabajo usaré el término “gótico americano” como traducción de “American Gothic”.

radical forms of alienation, contradiction, and disorder”,¹⁶ está impregnada de la esencia gótica. De hecho, Leslie Fiedler encuentra los orígenes de la narrativa estadounidense en el gótico mismo. En su libro *Love and Death in the American Novel*, el crítico hace énfasis en la importancia del terror en la novela estadounidense: “the American novel is pre-eminently a novel of terror”¹⁷ y relaciona claramente las principales obras literarias de los Estados Unidos con el género gótico: “In most [American] enduring books, the [...] machinery of the gothic novel is called on to represent the hidden blackness of the human soul and human society.”¹⁸ Louis Gross coincide con Fiedler, en relación con que el terror es crucial en el gótico:

Gothic fiction is first and foremost, literature where fear is the motivating and sustaining emotion. [...] The Gothic [...] examines the causes, qualities, and results of terror on both mind and body.¹⁹

y declara en su introducción a *Redefining the American Gothic* que “American fiction established itself in the gothic genre”.²⁰ Pero, ¿en qué consiste el gótico americano?

El gótico desarrollado en los Estados Unidos hereda de su contraparte inglesa el interés por lo oscuro, las atmósferas sombrías y misteriosas, los sucesos terroríficos y en algunos casos los elementos sobrenaturales, pero sobre todo, el deseo de mostrar “the underside of enlightenment and humanist values,”²¹ la parte caótica del mundo ordenado y los valores convencionalmente positivos, es decir, lo Otro. McCullers muestra, por ejemplo, la cara oscura de un sentimiento usualmente positivo, el amor, y sus consecuencias funestas, en un entorno lúgubre: un pueblo desolado cercano a un pantano, “where the water cypress is a deep black green, where beneath the tangled swamp trees there is a drowsy gloom”. (25)

¹⁶ Richard Chase, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Leslie Fiedler, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ Louis Gross, *Redefining the American Gothic*, p. 1.

²⁰ *Ibid.*, p. 2.

²¹ Fred Botting, *Gothic*, p. 2.

Además, el gótico americano adquiere personalidad propia debido a la influencia de las circunstancias históricas de la sociedad que lo trajo a la luz. Ante todo, en este nuevo gótico el orden se trastoca a tal grado que no llega a restablecerse, sino que el caos predomina y el conflicto es constante. Para Gross, esto es reflejo del enfrentamiento (ciertamente conflictivo) del individuo con el nuevo mundo, por lo que encuentra en el territorio mismo el principal generador del miedo, que genera a su vez el terror típico del gótico americano:

[...] one cannot overlook the land itself as a stage for the monstrous transformations [Gothic] works present. The idea of America as a place of rebirth and renewal of personal identity, while embodying a radical political force [...] finds its reverse image in the literature of terror [...] the possibilities of the New World call up dark visions of accelerated change and unrestrained aggression that mark Gothic fiction in America as a consideration of the land itself as the locus of terror.²²

Gross relaciona la posición del individuo en el nuevo continente con la necesidad del mismo por redefinir su propia identidad a nivel personal y colectivo, por lo que considera que “American Gothic narrative is primarily concerned with exploring personal identity through the roles played in both family and national history”.²³ Esto explica que las obras góticas americanas estén plagadas de personajes ambiguos, que no tienen una identidad definida y viven solos, y también va de acuerdo con la suposición de Gross de que la narrativa gótica americana es una especie de texto histórico demoníaco o una visión alternativa de la experiencia estadounidense. Gross propone que el gótico americano puede describirse como “a demonic quest narrative”,²⁴ en la que los medios para llegar al conocimiento son el miedo, la opresión y la locura. Sin embargo, el crítico subraya que:

While the classical quest ends in the regeneration of a decaying world and the integration of the hero into society, the Gothic quest ends in the shattering of the protagonists’ image

²² Louis Gross, *op. cit.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 2.

²⁴ *Ídem.*

of his/her social/sexual roles and a legacy of, at best, numbing unease or, at worst, emotional paralysis.²⁵

En el caso de Amelia, la *demonic quest* de la que habla Gross es evidente: busca el amor y lo que encuentra es desamor, violencia y sufrimiento, lo que provoca su “caída”, como es común en los personajes góticos. Para Gross, en el gótico en general, la incapacidad de tener control ante el desmoronamiento de la personalidad es un factor que provoca terror y es a la vez una clara muestra de cómo en el gótico americano los factores que lo generan se encuentran en el interior del individuo, son psicológicos, internos. En la tradición inglesa abundan los fantasmas y los escenarios sombríos, como castillos y conventos, mientras que en el gótico americano, de acuerdo con Benjamin Fisher, “a prevalent tendency to depend less on the supernaturalism of European Gothic tradition and to employ more psychological substance is evident.”²⁶ Según Fisher, en los Estados Unidos, a falta de las locaciones que eran comunes en Inglaterra, los escritores góticos adoptaron los lugares existentes en su tierra y la casa se transformó en la locación principal. También para Fred Botting²⁷, la casa funciona en el gótico tanto como un lugar físico como simbólico, como representación de la línea familiar (y nacional), en donde se acumulan los miedos desde tiempos pasados. Fisher va más allá y concluye que en el gótico americano el escenario principal, arquitectónico o no, es una atmósfera propicia para los miedos de los personajes, con lo que el lugar más importante resulta ser el interior de la mente:

The literal haunted castle, cathedral, monastery was often transformed into some [...] setting conducive to unrest and fears, or, in yet another kind of development, to a haunted mind which required no castle or frowning mansion to stimulate terrors, the corridors of the psyche sufficing to engender such a frisson.²⁸

²⁵ *Ibid.*, pp. 1-2.

²⁶ Benjamin Fisher, “Poe and the Gothic Tradition”, p. 78.

²⁷ Ver Fred Botting, *op. cit.*, p. 3.

²⁸ Fisher, *op. cit.*, p. 75.

A la luz de este enfoque, es comprensible la continua presencia de la soledad en las obras góticas americanas, pues es en medio de la soledad que el individuo se encuentra con sus propios miedos y carencias, en “situations that harrow character’s psyches with as much intensity as any ghostly presence might.”²⁹ En *The Ballad of the Sad Café*, la inminencia de la soledad es un factor generador de terror, de la tensión psicológica de los personajes, quienes, al verse amenazados de perder al ser amado, de quedarse solos, viven una extrema angustia y sufrimiento, como se verá más adelante en relación con el amor.

Otro factor que genera terror en la obra es que los hechos narrados suceden en un círculo muy pequeño, íntimo, casi familiar. En el gótico americano lo terrorífico surge de los medios más familiares e inmediatos para el individuo, por lo que se vuelve entonces doblemente aterrador. Aunque en la novela de McCullers los personajes principales no constituyen una familia como tal, sí tienen entre ellos vínculos que llegan a ser muy estrechos, al enamorarse, formar un triángulo amoroso y, hacia el final de la novela, vivir los tres bajo el mismo techo. El terror que sienten los personajes surge de un terreno conocido, de personas familiares para los personajes, con lo que se convierte en lo *unheimlich* o “uncanny, [...] that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar.”³⁰ Este hecho resalta la importancia que tiene la familia en el gótico americano como célula y representación en pequeño de la comunidad estadounidense, problemática y fragmentada. Al respecto comenta Gross:

[...] the ‘inappropriate’ family unit [is] necessary for Gothic narrative. The theme of the family unbalanced [...] is found in virtually every Gothic tale. Since the education of characters in these tales is also education in familial identity, the lack of living parents, loving spouses, and healthy children intensifies the sense of isolation, oppression or

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ Sigmund Freud, “The Uncanny”, citado en Mark Taylor’s course on the Psychology of Religion, Williams College, <http://www.williams.edu/go/Religion/courses/Rel301/reading/text/uncanny.html>

sterility these characters fear. [...] The ‘inappropriate’ family also serves as the breeding ground for much of the madness and violence one finds in these tales.³¹

Además, es importante considerar a *The Ballad of the Sad Café* desde la perspectiva del gótico sureño, pues Carson McCullers era sureña. Desde el inicio de la novela es perceptible que el pueblo en el que sucede la acción es sureño; la voz narradora cuenta entre lo más importante “the cotton mill, the two-room houses where the workers live” (3) y se percibe el ambiente de decadencia desde la mención de una “miserable main street,” (3) así como una actitud nostálgica hacia el pasado, pues los hechos narrados en pasado parecen más coloridos y alegres que el presente. La decadencia y la nostalgia son elementos recurrentes en el gótico sureño, que refleja en gran medida a la comunidad sureña, la cual, tras la guerra de secesión, quedó impregnada de un profundo sentimiento de derrota y añoranza por el pasado. Según Hugh Holman:

[...] the most distinctive single characteristic of the southern United States is that it has undergone an experience not shared by the rest of the nation—that of having fought and lost a war, having endured reconstruction, and having lived with poverty, defeat, and frustration as a part of the bread it ate and the blood it shared. The past has been something that the South has not been able to forget [...]³²

La historia regional del sur de los Estados Unidos hizo que su sociedad se sintiera como los personajes de su literatura: sin una identidad definida, sin certidumbre ante la vida, por lo que en el gótico sureño además de los elementos góticos típicos mencionados con anterioridad, se encuentra lo que de acuerdo con Holman predomina en la literatura sureña:

[...] a sense of evil, a pessimism about man’s potential, a tragic sense of life, a deep-rooted sense of the interplay of past and present, a peculiar sensitivity to time as a complex element in narrative art, a sense of place as a dramatic dimension [...]³³

Por ello, en el gótico sureño el mal es tan importante. Para encontrar ejemplos de la presencia constante del *sense of evil* del que habla Holman en *The Ballad of the Sad Café*, basta

³¹ Louis Gross, *op. cit.*, p.7.

³² C. Hugh Holman, *Three Modes of Modern Southern Fiction*, p. 3.

³³ *Ibid.*, p. 8.

con echar un vistazo a los dos personajes principales masculinos, que tienen una estrecha relación con el mal.

Lymon es un ser oscuro y malo y esto es notorio desde su primera aparición. El escenario sombrío que lo rodea a su llegada anticipa su personalidad y su proceder, pues llega al pueblo una noche en que “the moon made dim, twisted shadows of the blossoming peach trees along the side of the road [and] a dog [...] began a wild hoarse howl.” (6) Más aún, el enano no sólo llega de entre las tinieblas, sino que su comportamiento es igualmente oscuro y deleznable. Disfruta causando problemas: “[he] was a great mischief-maker. He enjoyed any kind of to-do, and without saying a word he could set the people at each other in a way that was miraculous.” (39) Incluso su cara, “a crooked face”, delata su forma de ser, deshonesto y abusivo. Tal como lo describe la voz narradora, Lymon es “cold-natured”, lo que le impide tener actitudes “cálidas” y positivas para con nadie, ni siquiera con Amelia, que lo protege. Él sabe que tiene control sobre ella y lo demuestra desde su primera aparición en la tienda ante los hombres del pueblo: “the hunchback came down slowly with the proudness of one who owns every plank of the floor beneath his feet.” (18)

Por su parte, Marvin Macy es “an evil character” (27) antes y después de su matrimonio con Amelia. De niño ya daba señas de su maldad, la voz narradora cuenta cómo hacía fechorías como cortarle la cola a las ardillas sólo por gusto, y cómo ya más crecido degradó a todas las muchachas que se enamoraron de él. Aunque el amor que vive por Amelia lo hace reformarse temporalmente, el fracaso de su matrimonio hace que busque vengarse de su ex-esposa y regrese al camino del mal:

[...] for the true character of Marvin Macy finally revealed itself, once he had freed himself of his love. He became a criminal whose picture and whose name were in all the papers in the state [...] so that his evil became famous through many countries. (33-34)

Sus crímenes hacen que sea enviado a la penitenciaría cercana a Atlanta. No obstante, a su salida busca vengarse de Amelia y vuelve al pueblo. Es importante notar que las imágenes que lo rodean a su regreso son el reflejo de su interior en ese momento. Por ejemplo, la presencia del rojo muestra su enojo, hace alusión a su furia y sed de venganza, “his lips were red[, he] wore a red shirt [...] the red winter sun was setting [...] the sky was deep gold and crimson”. Asimismo, el clima es muy significativo. Macy regresa en la época en que “the first cold spell came at last [...] the air was cold and sharp,” y a su llegada la tarde tiene “the blue smoky glow of early winter” (47-48). Su maldad, como en el caso de Lymon, está íntimamente relacionada con el escenario que lo rodea, con el frío y con la frialdad emocional. De igual modo, “the evil in him” lo hace ser una especie de diablo, por lo que está también relacionado con el repentino calor, lo cual podría constituir una representación simbólica del infierno que vivirá Amelia con su presencia. Justo al día siguiente de su llegada, el clima cambia y sobreviene un calor insoportable, bajo el que “much damage was done”; sin embargo, a pesar del clima infernal, “he never sweated, and that surely is a sign worth pondering over.” (51) Además, de acuerdo con Eulalia Piñero, el mal se relaciona con

[...] la tradición de los monstruos en la línea de las creaciones de [...] Carson McCullers, [los monstruos] dramatizan el lado oscuro de la creación, la fealdad o la malignidad humanas. [...] reflejan en su configuración la dualidad del ser humano[, son] seres liminales de existencia nocturna que son víctimas y verdugos al mismo tiempo, sufren y hacen sufrir en un movimiento circular donde los límites se confunden.³⁴

Ciertamente, aunque Lymon y Macy tienen aspectos negativos, llegan a ser también vulnerables, son duales, sufren y hacen sufrir, como se verá más adelante. El movimiento circular

³⁴ Eulalia Piñero, *Las poetas canadienses y el gótico femenino*, p. 225.

de la obra es motivado por la fuerza del amor, a pesar de que todo pareciera indicar que el gótico americano (especialmente el gótico sureño) se enfoca exclusivamente en los aspectos negativos de la realidad y que en una obra de este género es imposible la existencia de ese sentimiento.

El cuerpo femenino

El gótico producido por mujeres posee características únicas que lo diferencian de su contraparte masculina y que evidencian las particularidades de la condición femenina de las autoras. Evidentemente, el cuerpo, con su capacidad de procrear, es lo primero que le es exclusivo a la mujer, pues “having a *female* body creates a different situation for women [...] for a woman living under patriarchy, the body is a far more inescapable fact than it is for a man.”³⁵ En segundo lugar se encuentra su posición dentro de una sociedad en la que ella no domina. Mientras que el gótico en general explora lo Otro, las escritoras góticas escriben desde la otredad misma. En el gótico femenino las autoras muestran su percepción de su propia feminidad en todos los sentidos y la problematización de la misma. Para Eulalia Piñero, la producción gótica femenina está íntimamente relacionada con

[...] la posición de la mujer en la sociedad, su identificación y representación con lo numinoso, y por último, su relación ancestral con la alteridad o “lo otro” de la naturaleza. En general, los temas que [las escritoras góticas] han representado tienen que ver con vivencias femeninas de conflictos con la sociedad patriarcal y las tensiones dialécticas generadas por estas luchas. [En el gótico femenino] los temas que suelen predominar son la maternidad no deseada, el parto, la fragmentación del cuerpo, la especularidad, la fisiología y la sexualidad femeninas, el adulterio, la relación madre-hija y, como derivación, la relación autora-texto. En muchos casos, estos conflictos generan la locura y el miedo de las protagonistas y como resultado su reclusión voluntaria o impuesta en celdas, calabozos, mazmorras, mansiones y castillos que simbolizan el espacio cerrado de máxima ansiedad y terror.³⁶

Un elemento que es recurrente en las obras góticas escritas por mujeres, estrechamente vinculado con el cuerpo femenino, es lo grotesco. De acuerdo con Fred Botting,³⁷ el gótico está plagado de excesos que se oponen declaradamente a las normas y los conceptos ordenadores de la

³⁵ Matlok-Ziemann, *The Grotesque, Gender, and the Body in Carson McCullers's The Ballad of the Sad Café*, www.5thfeminist.lu.se/filer/paper_154.pdf

³⁶ Eulalia Piñero, *Las poetisas canadienses y el gótico femenino*, pp. 223-224.

³⁷ Fred Botting, *Gothic*, en la introducción.

sociedad como parte de su exploración de lo Otro. Por su parte, Leslie Fiedler considera que el gótico “is the product of an implicit aesthetic that replaces the classic concept of nothing-in-excess with the revolutionary doctrine that nothing succeeds like excess.”³⁸ El exceso gótico implica la transgresión de los límites, el trastocamiento del orden, máxime si se trata de la exageración de lo que usualmente se considera negativo y en el gótico femenino adquiere forma visual y da lugar a lo grotesco, a personajes que son la representación visual del conflicto con el cuerpo y la identidad femenina.

Carson McCullers incluye elementos grotescos en *The Ballad of the Sad Café*. En esta obra lo grotesco está presente en los personajes en relación con su físico y, consecuentemente, con su personalidad, pues su retrato físico proporciona también un retrato emocional de los mismos. Sus “anormalidades” físicas tienen su contraparte emocional y ambas son congruentes. Más aún, la presencia de personajes grotescos en la novela evidencia su calidad de *romance* pues McCullers presta especial atención al físico de sus personajes, describe su imagen y sus acciones con gran detalle y proporciona bastante menos información acerca de su carácter. Estas características coinciden con lo que propone Richard Chase acerca del *romance*, en el cual, según el crítico, la acción y el simbolismo son más importantes que los personajes mismos. En esta obra de McCullers, el lector obtiene información acerca de los personajes principalmente por su apariencia y por sus acciones.

En los tres personajes principales es evidente lo que el crítico Mijail Bajtin, en la introducción a su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, considera que es la característica principal de lo grotesco: “la exageración de algo negativo que no debiera

³⁸ Leslie Fiedler, *op. cit.*, p. 126.

ser.”³⁹ En el caso de Amelia, su masculinidad, que es evidente en su físico, es lo negativo: “she was a dark, tall woman with bones and muscles like a man” (4) y además “early in youth she had grown to be six feet two inches tall which in itself is not natural for a woman” (14). No obstante, lo que “no debiera ser” en ella va más allá del aspecto netamente físico. Amelia transgrede los límites del mundo femenino igualmente por medio de sus actividades y hábitos, relacionados también con lo masculino, por lo que Ellen Matlok-Zieman considera que “her behavior deviates from the ‘set of expectations and assumptions.’”⁴⁰ La voz narradora informa al lector que Amelia siempre viste “overalls and gum boots” y que “with all things which could be made by the hands [she] prospered. [...] She built the brick privy behind her store in only two weeks and was skilled in carpentering.” (5) A diferencia de otras protagonistas góticas, Amelia es próspera e independiente económicamente, con lo que se gana su espacio propio y el derecho a decidir sobre sí misma. Por otra parte, puesto que la estatura, los músculos marcados, las habilidades para la carpintería, la albañilería, el atuendo y la independencia misma de Amelia se asocian claramente con el mundo masculino, la presencia de estos elementos en un personaje femenino resulta fuera de lugar y, por lo tanto, grotesca.

Otro aspecto importante que hace de Amelia un personaje grotesco es su sexualidad, que es ambigua. Cuando se casa con Marvin Macy, aunque él es “the handsomest man in [the] region,” (27) ella repudia todo contacto físico con él, lo que hace confusa su inclinación sexual. Margaret McDowell supone que “el matrimonio no consumado de Amelia con Marvin Macy sugiere que su negación de la identidad femenina tal vez le impide responder al amor físico de un hombre.”⁴¹ Sin embargo, a pesar de ser muy masculina, tampoco se relaciona con mujeres, como

³⁹ Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 277.

⁴⁰ Matlok-Ziemann, *op. cit.*

⁴¹ Margaret McDowell, *Carson McCullers, un corazón solitario*, p. 97.

podría suponerse: “Amelia es una solitaria que carece de una base auténtica para comunicarse con los hombres o las mujeres. Nunca se interesó por los hombres, y en este relato jamás sostiene una conversación con una mujer.”⁴² Por el contrario, Amelia se siente más cómoda en su relación con el enano pues ésta no le exige asumir una función femenina tradicional en ningún aspecto, por lo que se siente más libre para exteriorizar sus sentimientos: “her love for Lymon [...] does not involve a struggle for power, she does not need to prove her superiority.”⁴³

En lo que respecta a lo grotesco en Lymon, este aspecto se manifiesta física y emocionalmente en este personaje. Su cuerpo es totalmente desproporcionado: es un enano jorobado, con un pecho muy grande pero piernas muy pequeñas y delgadas, y una gran cabeza. Sus proporciones y límites físicos son desbordantes, contrarios al cuerpo sin falla y bien proporcionado que tradicionalmente se considera bello. Su apariencia, por tanto, trastoca las convenciones y entra en el terreno de lo que no debiera ser. No obstante, a pesar de su físico repugnante, Lymon es un seductor. Seduce a Amelia y, hasta cierto punto, también a todo el que pisa la tienda, a tal grado que por él nace el café, pues él genera “an air of intimacy in the room and a vague festivity.” (19) Así, el carácter seductor de Lymon se suma a lo grotesco del personaje, pues no se esperaría que semejante ser ejerciera tanta atracción sobre hombres y mujeres por igual.

Al igual que en Amelia, la identidad sexual del enano es ambigua, pues a pesar de vivir algún tiempo con ella, posteriormente se siente atraído por Marvin Macy y huye con él. Una muestra de esta inclinación es cuando ve a los hombres presentes en la tienda de Amelia la noche en que él aparece por primera vez en público. Los observa detenida, y quizás lascivamente, a la

⁴² *Ídem.*

⁴³ Matlok-Ziemann, *op. cit.*

altura de sus propios ojos, es decir, desde la altura de sus cinturas y hacia abajo, como evaluando las cualidades físicas en esa parte de sus cuerpos, acción que tiene una fuerte implicación sexual:

He regarded each person steadily at his own eye-level, which was about belt line for an ordinary man. Then with shrewd deliberation he examined each man's lower regions—from the waist to the sole of the shoe. When he had satisfied himself he closed his eyes for a moment and shook his head, as though in his opinion what he had seen did not amount to much. (18)

A diferencia de Lymon, en Marvin Macy la exageración física es positiva pues es bien parecido. En él la deformación es moral, ya que es malvado. Lo grotesco en este personaje surge de la incongruencia entre su imagen y su personalidad en tanto que algo que no debiera ser, el mal, se aloja en un cuerpo sin defecto alguno.

Además de la presencia de lo grotesco, otra de las características del gótico femenino es el énfasis en la identidad femenina problemática, en la posición de la mujer dentro de una sociedad dominada por los hombres y en las experiencias exclusivamente femeninas. Así, la ambigüedad sexual de Amelia, además de ser una de las características que la convierten en una *freak* y en un personaje grotesco, forma parte, quizá, del interés de McCullers por crear una protagonista alejada de los estereotipos femeninos pues, desde el punto de vista de Kahane: “for women [...] ambiguity presents a symbolic means of transcending the limitations placed on feminine identity.”⁴⁴ La ambigüedad es un elemento recurrente del gótico americano, pues se relaciona con los conflictos de identidad de los personajes góticos que, en muchos casos, derivan en una búsqueda expresa de identidad propia. Amelia no emprende una búsqueda de identidad como tal, sin embargo, la ambigüedad, es decir, la falta de definición, refleja su conflicto. En el relato, Amelia sucumbe ante la sociedad, pero McCullers logra denunciar la situación desventajosa de la

⁴⁴ Claire Kahane, “The Gothic Mirror”, en Shirley Nelson, Claire Kahane, Madelon Spengnether (eds.), *The (M)other Tongue*, p. 350.

mujer en un núcleo social en el que ella “is compelled to resume a quiescent, socially acceptable role or to be destroyed.”⁴⁵ La autora presenta a una mujer que no permanece siempre en el mismo estado, que puede amar y también odiar, ser dulce pero también brutal: “si Amelia conquista cierta simpatía al comienzo y al fin del libro, en el momento de su matrimonio es un personaje casi monstruoso”,⁴⁶ debido a la violencia que ejerce contra Macy. El gótico femenino muestra así el conflicto de las mujeres dominadas por el orden patriarcal, pero no plantea soluciones al mismo. Aunque Amelia es una imagen femenina alternativa a la tradicional pues es inicialmente fuerte e independiente, sucumbe irremediabilmente en la medida en que no se adapta a las convenciones sociales.

A fin de analizar la identidad y la situación de la protagonista, es necesario entender su historia personal, desde sus orígenes. Amelia quedó huérfana de madre desde muy pequeña, por lo que siempre vivió sola con su padre. Esto explica, en parte, por qué ella no es femenina, ya que no tuvo una imagen materna a la cual imitar y de la cual aprender lo que es ser mujer. Según Kahane, en el gótico femenino usualmente existe “the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing, a ghost signifying the problematics of femininity which the heroine must confront.”⁴⁷ Para Kahane, la relación de la protagonista con la madre ausente simboliza la relación de la primera con su propia feminidad. La ausencia de la madre en la vida de Amelia se traduce en su masculinidad y en el rechazo de su identidad femenina; ella se aleja del estereotipo tradicional de mujer por haber sido educada en la casa paterna, por un hombre y bajo las reglas masculinas. Por esto, su núcleo familiar es la cuna de su identidad ambigua y Amelia se vuelve lo que Fiedler, en su libro *Love and Death in the American Novel*, considera

⁴⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁶ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ Claire Kahane, *op. cit.*, p. 336.

que es común en el gótico americano en general: “[a] symbol of the rejection or fear of sexuality.”⁴⁸

Así, Amelia crece sin una guía clara que seguir en su proceso de definición personal. Sigue el modelo masculino de su padre y se aleja de los estereotipos femeninos bajo los cuales, según Fleenor, “women are emotional, intuitive, and frequently morally superior while actually subservient.”⁴⁹ La fuerza de Amelia es física, no es “the strength of a traditional female ability – intuition.”⁵⁰ Esto hace que viva su feminidad en forma problemática pues al transgredir el orden tradicional, automáticamente lucha contra la obligación, asignada por la sociedad que la rodea, de tomar un papel con el que evidentemente no se siente a gusto y se convierte, de acuerdo con Fleenor, en una heroína “active, forceful, even dominant over men.”⁵¹

Todo en Amelia refleja su incomodidad en relación con las exigencias que le impone su mundo. Sus modales, por ejemplo, reflejan su desapego, muy probablemente su desagrado, hacia la medida que los hombres demandan a las mujeres:

She sat with both elbows on the table, bent over the plate, her knees spread wide apart and her feet braced on the rungs of the chair [she] tilted back her chair, tightened her fist, and felt the hard, supple muscles of her right arm beneath the clean, blue cloth of her shirtsleeves—an unconscious habit with her, at the close of a meal. (11)

Además, no queda claro si la masculinización de Amelia es consciente o no. Físicamente, por naturaleza, ella es “tall [...] with bones and muscles like a man.” (4) Sin embargo, su aislamiento de los hombres parece ser voluntario: “there were those who would have courted her, but Miss Amelia cared nothing for the love of men and was a solitary person.” (4) La naturaleza y la voluntad de Amelia se mezclan confusamente hasta formar una figura hermafrodita e

⁴⁸ Leslie Fiedler, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ Juliann Fleenor, *The Female Gothic*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

impredecible. Retomando el enfoque de Kahane al respecto, el personaje de Amelia le sirve a McCullers para demostrar que la identidad de las mujeres va más allá de los patrones rígidos que la sociedad ha establecido para ellas. Ya que la ambigüedad de Amelia no solamente es física, sino emocional, ella es definitivamente una *freak* que no se ajusta a los estereotipos tradicionales de feminidad en ningún sentido, ni por su cuerpo, ni por su mente. Una seña inequívoca de que Amelia no sólo es incapaz de aceptar incluso su propia feminidad sino que llega a rehuirla es el hecho de que al atender a sus pacientes nunca acepta atender males “de mujeres”:

If a patient came with a female complaint she could do nothing. Indeed at the mere mention of the words her face would slowly darken with shame, and she would stand there craning her neck against the collar of her shirt, or rubbing her swamp boots together, for all the world like a great, shamed, dumb-tongued child. (17)

Aquí la palabra “shame” es crucial en relación con la actitud de Amelia ante los malestares femeninos. Ella rechaza a las demás mujeres porque su propio cuerpo le desagrada y le provoca vergüenza. Su estupefacción e incapacidad de ayudar a otras mujeres es reflejo de su incapacidad de manejar ella misma su propia identidad de mujer. Esto hace evidente el desagrado de Amelia por su cuerpo ya que, de acuerdo con Kahane, en el gótico femenino “the heroine is imprisoned [...] in the female body [...] The problematics of femininity is [...] reduced to the problematics of the female body, perceived as antagonistic to the sense of self, as therefore freakish.”⁵² Su cuerpo le resulta ajeno a Amelia y por ello se queda muda en relación con su sexualidad, no tiene nada que decir. En lugar de exteriorizar sus sentimientos al respecto, lo traduce en lo que Fleenor considera disgusto hacia sí misma, hacia su cuerpo y hacia todo lo relacionado con la fisiología y la sexualidad femenina, incluyendo el embarazo y la maternidad. A este respecto es importante notar que, aun siendo estos temas importantes en el gótico femenino, en *The Ballad of the Sad Café* el embarazo y la maternidad brillan por su ausencia, lo

⁵² *Ibid.*, p. 343.

único que el cuerpo de Amelia llega a “parir” son sus cálculos renales. No obstante, el tema de la maternidad está presente indirectamente pues, “aunque niega su propia feminidad, [Amelia] demuestra preocupación maternal por los niños.”⁵³ Cuando le llevan a un niño para atenderlo, Amelia toma todas las precauciones necesarias para no hacerlos sufrir. Pero con quien exterioriza al máximo sus afectos maternos, a falta de hijos, es con Lymon, a quien protege demasiado: “she spoiled him to a point beyond reason.” (24)

El hermetismo emocional de Amelia también se manifiesta en su casa. La tienda que posee se encuentra en la planta baja, ella vive en la parte superior de la propiedad y según dice la voz narradora “few people had even seen these rooms.” (12) Amelia no comparte con nadie estas habitaciones, de la misma manera que no comparte sus sentimientos ni su cuerpo ni siquiera con Marvin Macy cuando son marido y mujer. Es muy significativo que no compartan la habitación en su noche de bodas y que ella no le permita permanecer en su casa mucho tiempo ya que, según Fleenor, “sexuality, female physiology, and female processes are frequently suggested with the image of interior space.”⁵⁴ Amelia no comparte su hogar con Macy porque tampoco comparte su interior emocional y mucho menos su cuerpo, tal como supone el pueblo “[Macy] hung around just outside the boundary line of Miss Amelia’s property.” (33) Ella mantiene paralelamente el límite de su individualidad y de su casa. En suma, ella no lo deja entrar a su espacio físico de igual manera que no lo acepta emocional ni sexualmente y toma como intrusión todo intento de acercamiento, al grado de que va al tribunal “with some notion that she could get him locked in the penitentiary for trespassing.” (33)

⁵³ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴ Juliann Fleenor, *op. cit.*, p. 13.

Usualmente, en la narrativa el espacio físico está íntimamente relacionado con el interior emocional de los personajes pues, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, “con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje.”⁵⁵ En el gótico femenino, particularmente, la relación entre la protagonista y su casa es importantísima, pues este espacio proyecta el interior emocional de la mujer que la habita a la vez que representa también al exterior social que la oprime. De acuerdo con Julianne Fleenor:

Female Gothic [...] uses the traditional spatial symbolism of [...] an enclosed room to symbolize both the culture and the heroine; as a psychological form, it provokes various feelings of terror, anger, awe, and sometimes self-fear and self-disgust directed toward the female role, female sexuality, female physiology, and procreation [...].⁵⁶

Así, tenemos dos elementos que reflejan la mente y las emociones femeninas en el gótico escrito por mujeres y, por lo tanto, en *The Ballad of the Sad Café*: el cuerpo y la casa, que especialmente en esta obra están íntimamente relacionados. La manera en que Amelia vive su feminidad se manifiesta en su cuerpo, así como en el espacio dentro del cual se desarrolla la acción, su casa, que se convierte en un alegre café. La casa-café, el cuerpo y las emociones de la protagonista están estrechamente vinculadas y sufren cambios paralelamente a lo largo de la historia.

A fin de explicar esta relación tomaré como primera referencia a Gaston Bachelard, quien en *La poética del espacio*, considera que “la casa es nuestro rincón del mundo.”⁵⁷ Para el crítico, el espacio propio es el universo del individuo, que abarca aspectos físicos y emocionales: “la casa es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.”⁵⁸ En el gótico americano en general esto

⁵⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 79.

⁵⁶ Juliann Fleenor, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 34

⁵⁸ *Ibid.* p. 37.

es muy importante pues la casa es una figura central y usualmente en ella se lleva a cabo la acción, pero en el gótico femenino es aún más importante pues, según Fleenor,⁵⁹ las imágenes espaciales hacen alusión directamente al cuerpo femenino y al medio en el que viven sus habitantes mujeres. En la obra de McCullers, esta relación mujer-casa es evidente de principio a fin y basta con echar un vistazo al título para notar ya su presencia: aunque la voz narradora cuenta la historia de Amelia, la balada lleva el nombre del lugar en donde suceden los hechos narrados. El café triste representa a la triste Amelia que vive transformaciones tanto en sí misma como en su casa y experimenta el nacimiento y el cierre del café a la par de su amor por Lymon.

La “balada” comienza en el presente y la primera imagen narrada es la cara de Amelia asomándose desde el interior de su casa. Las descripciones de la casa y del personaje muestran el estado de ruina en el que se encuentran ambas y establecen, desde la primera página, la relación continua que existirá entre los espacios físico y emocional de la protagonista:

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. [...] the right side of the front porch had been painted, and part of the wall—but the painting was left unfinished and one portion of the house is darker and dingier than the other. The building looks completely deserted. Nevertheless, on the second floor there is one window which is not boarded; sometimes in the late afternoon when the heat is at its worst a hand will slowly open the shutter and a face will look down on the town. It is a face like the terrible dim faces known in dreams—sexless and white, with two 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. (3-4)

El paralelismo entre la casa y Amelia es constante en este fragmento. La primera está a punto de colapsarse físicamente, la segunda emocionalmente. La casa se divide en la parte oscura, lúgubre, y la parte colorida, recién pintada, de manera similar a la situación emocional de Amelia en el presente, en comparación con la de su pasado de enamorada, en el que llegó a sentir

⁵⁹ Julianne Fleenor, *op. cit.*, en la introducción.

probablemente incluso felicidad. Tanto la casa como Amelia están solas. Ambas “are turned inward”: la casa está tapiada y Amelia se ha encerrado permanentemente dentro de su propiedad, clausurando así su contacto con el mundo exterior. Su ensimismamiento es tal que sus ojos no ven hacia fuera, sino que se ven el uno al otro, sumidos en una profunda pena. Al comenzar propiamente la balada, que se desarrolla en el pasado, la voz narradora advierte al lector que “the place was not always a café.” (4) Igualmente, Amelia no siempre fue como la muestra esta descripción, pues cuando conoce a Lymon se transforma y rompe con los límites que había interpuesto entre sí misma y el mundo exterior.

La llegada del enano en la vida de Amelia constituye un parte aguas, la transforma totalmente. Por ejemplo, no es sino hasta entonces que ella comienza a exteriorizar un poco su feminidad:

Miss Amelia was the same in appearance. During the week she still wore swamp boots and overalls, but on Sunday she put on a dark red dress that hung on her in a most peculiar fashion. Her manners, however, and her way of life were greatly changed. She still loved a fierce lawsuit, but she was not so quick to cheat her fellow man and to exact cruel payments. (24)

Amelia deja de ser tan agresiva como antes y comienza a ceder, a dar muestras de vulnerabilidad, cualidad usualmente asociada con la feminidad. Lymon rompe con la rigidez y cerrazón de la vida de Amelia, penetra en su mundo hasta entonces cerrado, entra tanto en su mundo físico como emocional; sin embargo, no queda claro si su intromisión llega también al campo sexual. Se rumora que “these two were living in sin, if they were related”, (25) pero nadie está seguro de ello: “the good people thought that if those two had found some satisfaction of the flesh between themselves, then it was a matter concerning them and God alone.” (26) Lo que es cierto y evidente es que la presencia del enano provoca que la tienda de Amelia se convierta en un café. He aquí que de nuevo la casa de Amelia refleja su estado emocional. Ella abre sus

sentimientos para con el enano y también abre las puertas de su espacio físico, lo deja vivir con ella y, en general, permite el contacto con el exterior. El contraste entre la apertura de Amelia con el enano y sus reservas de compartir con Marvin Macy es evidente.

La reacción del pueblo ante el matrimonio de Amelia y Marvin Macy es importante pues el pueblo es una especie de conciencia colectiva a lo largo de la novela, que observa y juzga continuamente lo que hacen los protagonistas. De acuerdo con Matlok-Ziemann, “[Amelia] is part of the muted culture and expected by the onlookers to act like a woman.”⁶⁰ Por ello, el pueblo espera que el matrimonio la feminice, que la reforme de igual manera que el amor cambió a Marvin Macy, como si la personalidad de Amelia no fuera la adecuada y debiera corregirse, como si quisieran meterla a la fuerza en el molde que, al parecer de la sociedad, le corresponde como mujer. De ahí que la reacción del pueblo, que:

[...] was gratified, as people had seen what this love had done to Marvin Macy and hoped that it might also reform his 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. (30)

Pero Amelia no cederá ante un hombre que es prácticamente su competencia. En su noche de bodas, Amelia actúa como si estuviera muy enfadada. ¿Por qué habría de estarlo? Quizás por ceder y hacer lo que la sociedad le exige, casarse, en contra de su voluntad. Esto explica que humille a Macy, pues él personifica las presiones sociales de las que ella huye y la confronta con su conflicto de identidad, por lo que repudia el contacto con él. Como resultado de su matrimonio fallido y del rechazo de Amelia, Marvin Macy alberga un resentimiento exacerbado hacia ella, por lo que promete regresar a saldar cuentas. Amelia podría controlar sola la situación con Macy, pero la traición de Lymon acaba con ella. Es importante notar que, de no ser por la coalición de

⁶⁰ Matlok-Ziemann, *op. cit.*

los dos hombres, Amelia no sería derrotada, “only by ‘ganging-up,’ with the aid of the male community, does it become possible to master Amelia. [Lymon and Macy] ‘gang-up’ against Amelia and ‘dethrone’ her.”⁶¹ Desde el encuentro entre Macy y Lymon, Amelia percibe que su relación con el enano está en peligro y comienzan sus esfuerzos por retenerlo junto a ella a toda costa, silenciosamente; pero ella pierde fuerza y la idea de qué debe hacer. Se vuelve torpe, no puede tomar decisiones y acepta situaciones que la ponen en desventaja, como aceptar que Lymon lleve a Marvin Macy a su café e incluso darle alojamiento en su casa, con tal de darle gusto al enano. Cercada por ambos hombres, Amelia comienza a adoptar actitudes femeninas, como usar diario el vestido rojo que usara antes solamente en ocasiones especiales o servirle de comer al par de rufianes. Para entonces, Lymon tiene control absoluto de Amelia emocionalmente e incluso de su espacio físico. El hecho de que Macy irrumpa en su casa constituye la agresión más fuerte para ella, pues él entra sin su permiso, violando su intimidad espacial y emocional. Esta situación parece representar una denuncia, por parte de McCullers, de la condición desventajosa de las mujeres en una sociedad en la que, ante la unión de los hombres, las mujeres quedan indefensas e incapaces de controlar su propia vida:

Lymon is [...] decisive in helping Marvin eliminate the threat Amelia poses to male superiority, Marvin and Lymon demonstrate both that for a woman it is impossible to exercise male power and that if a woman does attempt to do so she will face ‘catastrophic male retribution.’⁶²

Finalmente, Amelia sucumbe ante las reglas masculinas y recurre a la fuerza bruta para solucionar su problema con tal de defender hasta donde pueda su independencia y su poder, así como para conservar a su amado, por lo que lucha físicamente con Marvin Macy.

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Ídem.*

La pelea se lleva a cabo en territorio de Amelia, el café, con el pueblo como público. Ella llega a tener control de la situación, pero cuando está a punto de ganar el encuentro, el enano se lanza sobre su espalda y provoca su derrota. “The rest is confusion.” (68) Ninguno de los espectadores entiende cómo pierde Amelia, pero no se toman la molestia de averiguarlo: “the people would have helped her if they had known how”, (69) mas no saben cómo hacerlo. El pueblo no sabe apoyar a una mujer y, con la colaboración de Lymon, le da la victoria a Macy. Los dos pillos vencen a Amelia emocional y físicamente: la traición de Lymon la deshace sentimentalmente y Macy la vence corporalmente. No contentos con eso, ambos hacen más que notoria la derrota de Amelia saqueando sus propiedades. Como efecto de esta agresión, Amelia decae en todos los sentidos. Emocionalmente, no recupera la fuerza que la caracterizara antes de la aparición del enano, por el contrario, pierde el control de su negocio y de las consultas a sus pacientes.

[she] let her hair grow ragged, and it was turning gray. Her face lengthened, and the great muscles of her body shrank until she was thin as old maids are thin when they go crazy. And those gray eyes—slowly day by day they were more crossed, and it was as though they sought each other out to exchange a little glance of grief and lonely recognition. She was not pleasant to listen to; her tongue had sharpened terribly. (70)

El dolor y la frustración consumen literalmente a Amelia, la hacen retraerse física y psicológicamente. Incluso se “feminiza”, pero de manera negativa. Todas las características femeninas que adquiere remarcan que ha perdido fuerza, poder e incluso la razón. El amor fallido que vive y su contacto infructuoso con el exterior, hacen que vuelva a ser hermética, esta vez más drásticamente. El abandono de su ser amado la deja sin vínculos con el mundo. Lo único que le queda son sus recuerdos, que están en su interior, por lo que cada vez ve más hacia sus adentros, como lo demuestran sus ojos. Incluso, además de la barrera psicológica que interpone entre sí misma y los demás, pone un límite físico: manda tapiar su propiedad. Amelia se recoge (y encoge

físicamente) en su casa, devastada por su amor fallido y por la falta de apoyo de la sociedad a la que pertenece. Esto apunta hacia el elemento quizá más importante en *The Ballad of the Sad Café*: el amor en sus diversas manifestaciones, pues es a partir de la ausencia o de las características específicas que adquiere el amor en la obra que se puede comprender la esencia gótica de la misma.

Un amor excepcional

Para Leslie Fiedler, la novela estadounidense es, por excelencia, de terror.⁵³ El crítico considera que los grandes novelistas de los Estados Unidos son expertos en temas como la violencia, la soledad y el terror (elementos básicos del gótico americano), pero que tienden a evitar el amor, tema que él considera fundamental en ese género. Fiedler establece una relación directa entre la ausencia del amor en la literatura con la situación del individuo en la vida real, que está demasiado ocupado de sí mismo buscando su propia identidad e intentando escapar de las convenciones sociales que lo reprimen como para tener una relación amorosa exitosa. Por el contrario, Irving Malin comenta,⁵⁴ de manera más específica en relación con el género gótico, que: “[it] is primarily concerned with love [as] an attempt to create order out of chaos, strength out of weakness; however, it simply creates monsters.”

The Ballad of the Sad Café, efectivamente, se enfoca en el amor, pero en un amor “gótico” que saca a la luz la parte más oscura de los personajes, lo “monstruoso” de los mismos, y en el que el sufrimiento y el terror predominan. El amor, al yuxtaponerse con los elementos característicos del gótico como son el terror, la violencia y la soledad, crea un contrapunto que se convierte en la fuerza motora de la novela. En esta obra el amor se presenta en dos planos importantes: “Eros—the passionate, individual love that exists between humans and controls the actions of Miss Amelia, Cousin Lymon and Marvin Macy, [and] Agape, the brotherly love of God.”⁵⁵ Eros se manifiesta en el triángulo amoroso, en las relaciones de pareja, mientras que Ágape se manifiesta de manera más amplia en los habitantes del pueblo. El amor es infructuoso

⁵³ Leslie Fiedler, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁴ Irving Malin, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ Margaret Whitt, “From Eros to Agape: reconsidering the chain gang’s song in McCullers’s *Ballad of the Sad Café*”.

tanto a nivel personal como social, por lo que esta novela es susceptible de una lectura alegórica sobre el mismo.

De acuerdo con su título, la obra es una balada y, como tal, cuenta una historia de amor y desamor. Como es propio de las baladas,⁵⁶ en esta obra el amor, la traición y la lucha coexisten en todo momento. Sin embargo, puesto que la obra pertenece al gótico americano, también contiene una fuerte dosis de terror que, al coexistir con el amor, genera una atmósfera de contradicción y ambigüedad, rasgos distintivos de este género. Evidentemente, la historia gira principalmente alrededor de un triángulo amoroso. No obstante, en *The Ballad of the Sad Café* el terror se desprende de la presencia continua de un sentimiento que usualmente es positivo, el amor, y de sus opuestos, como son el mal, la soledad, el sufrimiento y la violencia, con lo que se genera lo que Ihab Hassan llama “the spectacle of love and pain which constitutes [McCullers’s] vision”.⁵⁷ El crítico hace énfasis en la yuxtaposición del amor con sus opuestos y considera que, más que el amor, es el sufrimiento lo que une a los personajes de McCullers en una hermandad universal.

Según Irving Malin, el amor en el gótico americano está íntimamente relacionado con el tema de la familia, elemento que también es importante en el género. Para el crítico, “the family is crucial in new American Gothic [...] disfiguring love is often learned at home.”⁵⁸ Efectivamente, los tres personajes principales tienen una historia familiar que explica sus conflictos de adultos, especialmente su manera de vivir el amor. En el caso de Amelia, el motivo de conflicto es la disfuncionalidad de su familia debido a la ausencia de su madre, rasgo característico de muchas heroínas góticas. Lo que hace de Macy un personaje violento es la ausencia de amor y el abandono, así como la violencia de la que fue objeto cuando niño. La voz

⁵⁶ Frank Kermode y John Hollander, eds., *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 425.

⁵⁷ Ihab Hassan, “The Aesthetics of Love and Pain”, en *Radical Innocence* p. 207.

⁵⁸ Irving Malin, *op. cit.*, p. 8.

narradora informa al lector cuál fue el daño emocional que generó esta situación en Macy, refiriéndose a su “corazón”, lo que delata la importancia del amor en la novela:

[...] the hearts of small children are delicate organs. A cruel beginning in this world can twist them into curious shapes. The heart of a hurt child can shrink so that forever afterward it is hard and pitted as the seed of a peach. [...] Marvin Macy, however, grew to be bold and fearless and cruel. His heart turned tough as the horns of Satan, and until the time when he loved Miss Amelia he brought to his brother and the good woman who raised him nothing but shame and trouble. (29)

De Lymon no se conoce su historia, lo que se aúna a su ambigüedad que se manifiesta también en su sexualidad y en su manera de vivir el amor, pues cuando más involucrado parece estar con Amelia, se enamora inesperadamente de Marvin Macy. Malin también considera que “[in the] Gothic family relationships are distorted,”⁵⁹ con lo que se puede explicar la distorsión de las relaciones entre los personajes, quienes perpetúan lo que aprendieron en sus familias de origen. A este respecto es importante considerar que Lymon afirma ser primo de Amelia, con lo que se genera una relación seudo familiar y ambigua entre ellos. ¿Son amantes o primos? Y si son primos, ¿están cometiendo incesto? En realidad, Lymon no presenta pruebas suficientes para confirmar su parentesco con Amelia y muy probablemente no sean familiares, sin embargo, la aceptación tácita del parentesco por parte de ambos hace más notoria la ambigüedad de su relación. Esta ambigüedad se magnifica aún más por el hecho de que, de acuerdo con el pueblo, no hay señales de que la relación Amelia-Lymon se haya consumado sexualmente. Más aún, su relación tiene otra faceta que parece más de madre-hijo, pues ella cuida al enano excesivamente.

También el enamoramiento de los personajes hace evidente otra característica del gótico americano: cómo nada es “bueno” o “malo” de manera definitiva, sino que el bien y el mal se confunden, el “orden” se puede alterar. Los personajes principales pasan de ser víctimas a

⁵⁹ *Ídem.*

villanos o viceversa, dependiendo de si son amantes o amados. Los tres sufren cambios motivados por el amor. Por ejemplo, antes de enamorarse de Amelia, Macy es un villano. Sin embargo, decide reformarse por el amor que siente por ella. Amelia ocupa entonces el papel de amada y Macy el de amante. No obstante, después de algunos años, en cuanto Macy se libera de su amor por Amelia, vuelve a ser el mismo de antes y busca vengarse de ella. A la inversa, cuando Amelia se enamora de Lymon, ella pasa a ser la amante y a no ser correspondida por el enano cuando éste se enamora de Macy. Incluso Lymon llega a ser una especie de villano con respecto a Amelia y víctima con respecto a Macy. Los límites entre lo “bueno” y lo “malo” son difusos, pues los personajes no son planos, sino que están en movimiento continuo a causa del amor. McCullers muestra el lado oscuro de los mismos y al mismo tiempo demuestra que ningún estado es definitivo y que lo positivo no existiría sin su contraparte negativa e inseparable.

Para comprender el funcionamiento de Eros en la novela es preciso recurrir a la definición del amor que se encuentra en la misma:

First of all, love is a joint experience between two persons—but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience to the two people involved. There are the lover and the beloved, but these two come from different countries. Often the beloved is only a stimulus for all the stored-up love which has lain quiet within the lover for a long time hitherto. And somehow every lover knows this. He feels in his soul that his love is a solitary thing. He comes to know a new strange loneliness and it is this knowledge which makes him suffer. So there is only one thing for the lover to do. He must house his love within himself as best he can; he must create for himself a whole new inward world—a world intense and strange, complete in himself. Let it be added here that this lover about whom we speak [...] can be man, woman, child, or indeed any human creature on this earth. (26)

Esta definición plantea que el amor necesariamente conlleva a la soledad y al sufrimiento, y la novela entera parece surgir de esta premisa. Según Margaret McDowell, “la novela

demuestra el carácter destructivo de Eros en la vida de los personajes principales⁶⁰ pues de hecho el amor provoca que sufran y vivan en soledad. Por amar a Amelia incondicionalmente y no ser correspondido, Marvin Macy es presa de un profundo sufrimiento. Por amar a Lymon desmedidamente, Amelia queda indefensa ante éste y su ex marido. Cuando Lymon queda prendado de Macy, el primero se vuelve vulnerable y es objeto de las agresiones del segundo. Ninguno de los personajes es correspondido cuando se enamora y esto los aísla, pues cada uno vive su amor más dentro de sí mismo que interactuando con el ser amado. En la obra Eros es fallido en todas las combinaciones.

Asimismo, la soledad y el sufrimiento son elementos recurrentes en las imágenes de los personajes cuando están enamorados. Cuando Macy se enamora de Amelia, “he would stand near the door of her premises, his cap in his hand, his eyes meek and longing and misty gray.” (29) Vive su amor por ella en silencio y en soledad, hasta que finalmente se casan. La voz narradora anticipa el tipo de matrimonio que será al mencionarlo casi al principio de la novela: “it was a strange and dangerous marriage” (4) y, después de conocer la historia del mismo, es innegable que es tanto extraño como peligroso, tanto para Marvin Macy durante el matrimonio mismo, como para Amelia por sus consecuencias. Sin embargo, el verdadero sufrimiento le llega al no poder consumir su matrimonio sexualmente: “A groom is in a sorry fix when he is unable to bring his well-beloved bride to bed with him, and the whole town knows it. Marvin Macy came down that day still in his wedding finery, and with a sick face.” (31) Macy carga solo con su amor y su dolor a costas, y lo que hace más notorio este hecho es que no exterioriza lo que siente. Según Malin, en el gótico “silence is [...] burdensome. Communication as the bridge

⁶⁰ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 100.

between people breaks down.”⁶¹ Especialmente entre Macy y Amelia no existe comunicación y el amor que él siente por ella en lugar de unirlos los aleja pues los personajes no encuentran la manera de manejar abierta y positivamente sus sentimientos. Esta falta de comunicación que subraya los conflictos entre los personajes es típica en las obras góticas, y en esta novela provoca la infertilidad de las relaciones entre los personajes. La ausencia de comunicación también genera violencia o, mejor dicho, la magnifica, pues la tensión acumulada no encuentra una válvula de escape. Por ejemplo, ni siquiera ante la inminencia de la pelea entre Amelia y Macy se pronuncia palabra alguna al respecto. “Todos”, es decir, el pueblo y los propios contrincantes, saben que el par debe luchar para resolver sus conflictos, pero nunca nadie acuerda en dónde, cómo o cuando se llevará a cabo el encuentro. Más allá de lo que cualquiera pueda verbalizar al respecto, la pelea representa el conflicto entre Amelia y Macy en su máxima expresión. Ninguno de los dos es capaz de racionalizar sus emociones, mucho menos de solucionarlas por medio del diálogo.

Cuando Amelia se enamora de Lymon, también vive su amor por él en soledad, ensimismada. Apenas se le notan, por su expresión y su mirada, sus sentimientos por el enano, que no parecen llenarla de un júbilo declarado sino de una felicidad con tintes de sufrimiento:

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. Her look that night, then, was the lonesome look of the lover. (23)

Por su parte, el enano también llega a sufrir cuando se enamora de Macy y adopta una actitud que refleja su dolor:

Early every morning [the hunchback] left the premises and went to the back door of Mrs. Hale’s house, and waited and waited—as Marvin Macy was a lazy sleeper. He would

⁶¹ Irving Malin, *op. cit.*, p. 12.

stand there and call out softly. [...] In such a voice—at once sad, luring, and resigned—would the hunchback call Marvin Macy's name each morning. (56)

Parte del sufrimiento que viven los enamorados surge también por la presencia de la violencia —tanto emocional como física— que está presente en los tres vértices del triángulo. Macy es víctima de violencia emocional debido al rechazo abierto de Amelia, violencia que llega incluso a ser física cuando Amelia lo golpea. El rechazo de Macy por el enano es también evidente desde el primer momento en que están juntos, e inmediatamente se manifiesta en su forma física, cuando Macy golpea a Lymon. Incluso Lymon es violento con Amelia emocionalmente al enamorarse de Macy e irrumpir con él en la casa de ella y al intervenir en la batalla final, que Amelia pierde debido a su participación.

Otro aspecto importante del amor tal como se define en la novela es el hecho de que no importa quién sea el ser amado:

Now, the beloved can also be of any description. The most outlandish people can be stimulus for love. [...] The beloved may be treacherous, greasy-headed, and given to evil habits. Yes, and the lover may see this as clearly as anyone else—but that does not affect the evolution of his love one whit. [...] the value and quality of any love is determined solely by the lover himself. (26)

Por ejemplo, con semejante aspecto, alejado de los cánones estéticos tradicionales, pareciera que el enano no puede ser objeto de deseo de nadie; sin embargo, Amelia se enamora profundamente de él.

De acuerdo con Malin,⁶² en el gótico es común encontrar personajes grotescos y narcisistas, tan obsesionados consigo mismos que buscan espejarse en el otro. Con base en esta premisa, el motivo del enamoramiento de Amelia bien puede ser que ella se identifica con Lymon en su calidad de *freak*, ya que ambos son personajes marginales que no encajan en lo que la

⁶² *Ibid.*, p.6.

sociedad le demanda a un individuo para ser “normal”. Amelia no tiene nada en común con nadie del pueblo y no es sino hasta la llegada de Lymon que ella encuentra a otra persona que comparte un estado similar al de ella en cuanto a que no son parte de la norma. Asimismo, la atracción que siente Lymon por Macy se fundamenta probablemente en que ambos tienen una naturaleza similar; la primera mirada que intercambian “was not the look of two strangers meeting for the first time[, it was] like the look of two criminals who recognize each other.” Aquí es importante notar también que, al comparar a los personajes con dos criminales, la voz narradora hace énfasis en su tendencia hacia el mal. (47) McDowell, de manera similar, considera que “el amor a menudo es mero narcisismo, y [...] el individuo ansía la reacción de un enamorado que lo admire principalmente para reforzar su propia autoestima. Ese tipo de personajes ansía no tanto amar como ser amados.”⁶³ No obstante, el punto de vista de McDowell se contrapone a la definición de amor de la propia novela, en la que se considera que es mejor amar que ser amado:

[...] most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover. And the curt truth is that, in a deep secret way, the state of being be loved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For the lover is forever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain. (27)

Ciertamente, Amelia se ve reflejada en Lymon de alguna manera, pero ella disfruta el amor únicamente cuando es ella misma la “enamorada” y no cuando es la “amada”. El amor de Amelia por el enano revitaliza por completo su vida, por lo que más bien se puede considerar que Amelia, como “individuo aislado [...] intenta escapar de la soledad mediante el amor.”⁶⁴ Esta consideración es congruente con la realidad de la novela y apunta hacia un elemento gótico muy importante en ella, la soledad:

⁶³ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

El amor se convierte [...] en una fuerza que empuja al amante a un aislamiento más profundo, porque lo obliga a retraerse sobre sí mismo. El amor es el temible resultado del aislamiento de un individuo y el factor que lo acentúa, más que su cura.⁶⁵

Esto es especialmente cierto en el caso de Amelia, cuyo aislamiento es el centro de atención de la narración hacia el final de la novela. No sólo la afecta la falta de correspondencia por parte de Lymon, sino su traición, que resulta doblemente terrible. También Lymon y Macy están enfrascados en sus propias necesidades y esto, de acuerdo con Hassan, aumenta su soledad, pues se suma al hecho de que ya están aislados de la sociedad por ser *freaks*: “lonely as [the] characters are, encased as they are in their dreams, [...] their actions usually serve only to intensify their solitude.”⁶⁶

Sin embargo, el amor en *The Ballad of the Sad Café* va más allá de Eros, el amor de pareja, y trasciende el triángulo amoroso. En esta obra la autora explora también la presencia —o mejor dicho, la ausencia— de Ágape, el amor fraternal, en la comunidad. McDowell considera que “la camaradería espontánea y duradera es una imposibilidad en esta novela. Tanto el compañerismo forzado e incómodo del café, como la armonía y la solidaridad de la cuadrilla de presos, carecen de autenticidad.”⁶⁷ No solamente los personajes principales se ven afectados por la ausencia de amor en sus relaciones más directas, sino que su entorno se encuentra en las mismas circunstancias. La existencia del café hace evidente la falta de afecto fraternal en el pueblo, con lo que McCullers logra proyectar al amor en una perspectiva mucho más amplia que la del triángulo amoroso.

Al inicio de la novela es evidente que el pueblo está en el olvido y no tiene nada que ofrecer: “the town itself is dreary [...] lonesome, sad and like a place that is far off and estranged

⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁶ Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁷ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 99.

from all other places in the world [...] there is nothing whatsoever to do.” (3) La novela comienza en el presente, cuando el pueblo está en plena decadencia, y la voz narradora traslada pronto al lector al pasado, cuando comienza propiamente la historia, contraponiendo el presente deprimente con visos de lo que fue un pasado feliz gracias al café de Amelia: “However, here in this very town there was once a café.” (4) Aunque la voz narradora no menciona explícitamente la nostalgia por tiempos mejores, queda sobreentendido que en el presente el pueblo no está en su mejor momento y que probablemente en el pasado se encontró en mejores condiciones. La voz narradora muestra que la existencia del café fue un espacio que dio vida al pueblo.

La ausencia de afecto en la comunidad comienza a manifestarse desde la llegada de Lymon a la casa de Amelia. Los habitantes especulan sobre lo que sucede entre Amelia y el enano y hacen elucubraciones malévolas al respecto, hasta el grado de creer que Amelia mató a Lymon. Además de que estas especulaciones son en sí mismas negativas, la voz narradora hace hincapié en que con ellas se crea en el pueblo “[an] evil festival.” (14) Sin embargo, también menciona que, no obstante, no todos los habitantes del pueblo son malvados, pues “in the town there were even three good people.” (14) El mal que prevalecerá sobre el triángulo amoroso se anticipa aquí en tanto que la voz narradora establece el fondo sombrío al admitir que los habitantes buenos del pueblo son los menos: “but enough of the good people, for there were only three of them; the rest of the town was making a holiday of this fancied crime the whole afternoon.” (15) De nuevo, aquí está presente el énfasis en lo negativo, la voz narradora hace hincapié en el desequilibrio entre el número de habitantes “buenos” y “malos” y la inclinación de estos últimos por lo criminal, por el mal.

Posteriormente, cuando se crea el café, la voz narradora vuelve a prestar atención al efecto que este suceso tiene en la comunidad:

[...] people in this town were then unused to gathering together for the sake of pleasure. [...] For the atmosphere of a proper café implies these qualities: fellowship, the satisfactions of the belly, and a certain gaiety and grace of behavior. This had never been told to the gathering in Miss Amelia's store that night. But they knew it of themselves, although never, of course, until that time had there been a café in the town. (23)

El café constituye un lugar en el que comienza a desarrollarse cierto sentido de fraternidad entre los habitantes del pueblo, quienes hasta entonces no habían tenido lugar para reunirse por puro gusto en sus ratos de ocio. La voz narradora muestra así otra característica del pueblo antes de la aparición del café: su fragmentación. Gracias a este lugar, el amor de Amelia por el enano tiene repercusión en el pueblo entero pues se crea un espacio que abre la puerta a la calidez en medio de la frialdad emocional que había reinado hasta entonces: "in the dark, silent nights of winter-time the café was the warm center point of the town." (54) La voz narradora va más lejos y relaciona directamente el valor que tiene el café con el orgullo y el valor de las vidas de los habitantes del pueblo:

There is a deeper reason why the café was so precious to this town. And this deeper reason has to do with a certain pride that had not hitherto been known in these parts. To understand this new pride the cheapness of human life must be kept in mind. [...] All useful things have a price, and are bought only with money, as that is the way the world is run. [...] But no value has been put on human life; it is given to us free and taken without being paid for. What is it worth? If you look around, at times the value may seem to be little or nothing at all. Often after you have sweated and tried and things are not better for you, there comes a feeling deep down in the soul that you are not worth much.

But the new pride that the café brought to this town had an effect on almost everyone, even the children. [...] The people in the town were [...] 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 low. (55)

McCullers parece cuestionar la valía de la vida y plantear que el amor fraternal, Ágape, y la congregación de los habitantes del pueblo, pueden hacer que los individuos se sientan parte de algo más grande que ellos mismos y adquieran un nuevo valor. No obstante, la felicidad desaparece tanto de la vida de la protagonista como del pueblo entero con el desenlace trágico del

triángulo amoroso, suceso que, por supuesto, también tiene efecto en la comunidad entera. Esto muestra cómo la autora une hábilmente los dos diferentes planos del amor en su novela. El pueblo sigue el desarrollo del triángulo, su final y sus consecuencias, lo goza y lo sufre al mismo tiempo: “el aislamiento, el miedo y la culpa también retornan a la vida de los habitantes del pueblo después que la disputa entre Amelia y Macy termina con la derrota de la primera.”⁶⁸ Por ello puede considerarse que “Ágape aporta una alegría que puede saborearse de pasada, más que una influencia duradera que permita plasmar una vida entera. Los habitantes del pueblo no adquieren un sentido comunitario perdurable.”⁶⁹

Finalmente, con el fracaso del triángulo amoroso entre los personajes principales, el pueblo cae de nuevo en el olvido y la monotonía. La voz narradora vuelve al presente y hace hincapié en las circunstancias del pueblo, con imágenes muy similares a las que usó al inicio de la novela:

Yes, the town is dreary. On August afternoons the road is empty, white with dust, and the sky above is bright as glass. Nothing moves—there are no children’s voices, only the hum of the mill. The peach trees seem to grow more crooked every summer, and the leaves are dull gray and of a sickly delicacy. [...] There is absolutely nothing to do in the town. [...] The soul rots with boredom. (70)

Y no sólo vuelve la inmovilidad, sino el desgano, el ambiente enfermizo que impregna incluso las hojas de los árboles que se vuelven insulsamente grises. La fatídica historia del triángulo amoroso afecta profundamente todo lo que lo rodea hasta dejar a las almas del pueblo llenas de hastío e inmovilidad, pero sobre todo sin fuerza para amar.

En una primera lectura, podría parecer que el final de la novela carece de conexión con el resto de la obra, como si fuera un apéndice artificialmente adicionado. Sin embargo, la alusión a

⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

la cadena de presos se encuentra también al inicio de la novela, de hecho textualmente: “You might as well go down to the Forks Falls highway and listen to the chain gang.” (4, 71) La voz narradora enfoca a estos hombres y la escena es de absoluta desolación, la misma que inunda al pueblo entero. Bajo el sol ardiente, doce hombres realizan trabajos forzados encadenados de un pie, cantando al ritmo de la subida y bajada de los picos con que trabajan. “The voices are dark in the golden glare, the music intricately blended, both somber and joyful.” (71) En esta escena se contraponen lo brillante y lo oscuro, el sufrimiento y la felicidad, por lo que se resume lo expuesto a lo largo de la novela: la coexistencia continua de lo positivo y lo negativo. La autora muestra la ausencia de amor de manera más general que en el triángulo o en el pueblo, pues la cadena de convictos es una alegoría de la humanidad entera y sirve de marco para los hechos narrados, que gracias a que se encuentran “within the frame of the singing chain gang down on the Forks Fall highway, [are] reflected onto a grander, more cosmic scope by the ‘twelve mortal men who are together.’”⁷⁰

En suma, McCullers propone con su novela que, “si se lo frustra, Eros conduce al odio y la destrucción. Ágape es un ideal, una influencia sugestiva que rara vez puede realizarse como una fuerza pura y duradera.”⁷¹ El amor no llega a buen fin a ningún nivel, ni en pareja ni en la comunidad, lo que va muy de acuerdo con la naturaleza gótica de la obra, pues el mal triunfa sobre el bien. Además, esta obra es una muestra de que el amor no está ausente en el gótico americano, sino que adquiere un matiz especial, particularmente en *The Ballad of the Sad Café*.

⁷⁰ Margaret Whitt, *op. cit.*

⁷¹ Margaret McDowell, *op. cit.*, p. 101.

Conclusión

A lo largo del presente trabajo se ha visto cómo el amor es el elemento principal y unificador de los elementos del gótico americano, sureño y femenino en *The Ballad of the Sad Café*. El título mismo delata su importancia en la obra, pues se trata de una balada, una historia de amor. Sin embargo, los amores que conforman el triángulo amoroso que es la base de la trama están impregnados de fatalidad, violencia, caos y terror, características propias del gótico. También, el amor hace evidente la problematización de la identidad de la protagonista, pues al relacionarse con dos hombres absolutamente diferentes, como amada con Macy y como enamorada con Lymon, Amelia experimenta cambios en la manera de vivir su feminidad. No obstante, McCullers no muestra sólo el amor en el plano de pareja, sino también a nivel comunitario y alegóricamente a nivel de la humanidad entera.

Sin embargo, podría ser que el plano más importante del amor en *The Ballad of the Sad Café* sea en relación con la propia McCullers. De no tener una historia como la suya, probablemente esta obra no hubiera salido a la luz, por lo que, antes de cualquier consideración literaria e, igualmente importante, después de todo análisis, es crucial tomar en cuenta el carácter hasta cierto punto autobiográfico de la obra y cómo ésta no sólo tiene unidad en sí misma, sino que constituye al mismo tiempo una extensión de la autora que la creó.

Bibliografía y textos de consulta

“Carson McCullers” en *The New Georgia Encyclopedia*, www.georgiaencyclopedia.org/nge/Article.jsp?id=h-557 [Consulta: 19 de noviembre de 2004].

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Bajtín, Mijail, Introducción a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (El contexto de François Rabelais)*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Botting, Fred, Introducción a *Gothic*, Routledge, Londres, 1996.

Chase, Richard, “The Broken Circuit” en Donald M. Kartigener y Malcolm A. Griffith, eds., *Theories of American Literature*, Macmillan, Nueva York, 1972.

Fe, Marina, “El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea” en el Anuario de Letras Modernas, vol. 9, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000.

Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, Paladin, Nueva York, 1970.

Fisher, Benjamin F., “Poe and the Gothic Tradition”, en Haynes, Kevin J., ed., *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Fleenor, Juliann E., *The Female Gothic*, Eden Press, Montreal y Londres, 1983.

Freud, Sigmund, “The Uncanny”, from Mark Taylor's course on the Psychology of Religion, Williams College
<http://www.williams.edu/go/Religion/courses/Rel301/reading/text/uncanny.html> [Consulta: 6 de diciembre de 2005].

Geissler, Nelly, “A Life of Confusion” 1999, www.carson-mccullers.com/html/confusion.html [Consulta: 22 de noviembre de 2004].

Gross, Louis, *Redefining the American Gothic*, UMI Research Press, Michigan, 1989.

Hassan, Ihab, “The Aesthetics of Love and Pain” y “The Modern Self in Recoil”, en *Radical Innocence*, Princeton University Press, Princeton, 1961.

Holman, C. Hugh, *Three Modes of Modern Southern Fiction*, University of Georgia Press, Georgia, 1996.

Hawthorne, Nathaniel, *Preface to The Blithedale Romance y The Custom House*, en Cowley, Malcolm, ed., *The Portable Hawthorne*, Penguin Books, U.S.A., 1948.

Kahane, Claire, "The Gothic Mirror" en Shirley Nelson, Claire Kahane, Madelon Spengnether (eds.), *The (M)other Tongue*, Cornell University Press, Ithaca, 1986.

Kermode, Frank y Hollander, John, eds., *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

Malin, Irving, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1968.

Matlok-Ziemann, Ellen, "The Grotesque, Gender, and the Body in Carson McCullers's *The Ballad of the Sad Café*", Uppsala University, Suiza, 2003, en www.5thfeminist.lu.se/filer/paper_154.pdf [Consulta: 25 de agosto de 2004].

McCullers, Carson, *The Ballad of the Sad Café and Other Stories*, Bantam, Nueva York, 1971.

McDowell, Margaret, *Carson McCullers, un corazón solitario*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985.

Moers, Ellen, *Literary Women*, Oxford University Press, Nueva York, 1976.

Parkes, Henry Bamford, "The European and the American Novel" en *Romanticismo y realismo en Inglaterra. Una antología*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2002.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores, México, 2002.

Piñero Gil, Eulalia, *Las poetas canadienses y el gótico femenino*, en Estudios Ingleses de la Universidad Complutense, 1999, núm. 7, pp. 221-240, en revistas.sim.ucm.es:2004/fil/11330392/articulos/eiuc9999110221a.pdf [Consulta: 15 de mayo de 2005].

Reeve, Clara, "The Romance and the Novel", en *Romanticismo y realismo en Inglaterra. Una antología*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2002.

Whitt, Margaret, "From Eros to Agape: reconsidering the chain gang's song in McCullers's *Ballad of the Sad Café*", en *Studies in Short Fiction*, Wntr 1996 v33 n1 p119(4), en www.carson-mccullers.com/html/eros.html [Consulta: 3 de enero de 2005].