

## EL INFIERNO SON LOS OTROS: LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR CORRESPONDIDO EN *THE BALLAD OF THE SAD CAFE* DE CARSON MCCULLERS

*Constante González*

Aunque no concedió un protagonismo fundamental en sus obras a la historia, ni a los mitos, ni a los valores de su región natal, Carson McCullers sí eligió el sur de los Estados Unidos como escenario de todas sus novelas y creó unos personajes cuya constitución psicológica y cuya consistencia como tales personajes están indisolublemente unidas a su condición de sureños. McCullers hace uso de la geografía y los ambientes del Sur para dar cuerpo a regiones de su propia creación, en las que los personajes y las escenas dan desarrollo dramático a fábulas cuyo objeto es mostrar lo que significa vivir como ser humano. Aparte de su condición de sureños, los personajes de McCullers participan de una condición humana universal y son los vehículos mediante los cuales su creadora da expresión literaria, no sólo a algunos de sus problemas personales, sino también a su concepción particular de la naturaleza humana.

En su obra, Carson McCullers refleja continuamente una concepción del hombre como un ser incompleto y fragmentado. En sus libros abundan los personajes con anormalidades físicas y psíquicas —sordomudos, enanos, hombres afeminados, mujeres hombrunas, monomaniacos, etc.—; los adolescentes, que no son ni totalmente niños ni totalmente adultos; los negros, que no encajan en el mundo de los blancos ni a menudo en el de su propia raza. Abundan también las imágenes de cosas anormales —el rascamoño con seis pétalos de color bronce y dos rojos de *The Heart is a Lonely Hunter* y el bizcocho que no ha cocido bien de *The Member of the Wedding* son sólo un par de ejemplos— y de melodías inacabadas que constituyen un valioso acompañamiento trágico a unos personajes permanentemente insatisfechos.

Pero el ser humano no es sólo imperfecto e incompleto, sino que se halla dividido en su interior, impulsado por tendencias opuestas y contradictorias. Una

necesidad primaria del hombre es, según McCullers, la determinación de su propia identidad individual, y la conciencia de sí mismo como entidad separada, que le distingue de los animales, es el primer problema abstracto que resuelve el ser humano. Pero el problema de la identidad individual va paralelo a la necesidad imperiosa de perder la conciencia de la separatividad mediante la pertenencia a algo más grande y más poderoso que el yo débil y solitario<sup>1</sup>. No parece posible que el hombre, inmerso en una comunidad cultural, pueda resolver cuestiones tan fundamentales para su identidad como son su naturaleza y su destino, sin relacionarse con los demás, que serán los que, con su eventual aceptación de nuestra identidad, la corroborarán. Pero la búsqueda de identidad individual y el deseo de pertenencia a algo o a alguien que trascienda al individuo son dos polos que están en permanente conflicto. Es como si el hombre fuese tan grande en sí mismo que necesitase expandirse y abrirse hacia los demás, y tan pequeño e insuficiente que necesitase absorber a otros; pero, al mismo tiempo, un inevitable narcisismo inconsciente le impulsa a preservar intacta su individualidad a fin de poder subsistir. En los personajes creados por McCullers encontramos una tensión esencial entre la necesidad de mantener su propia individualidad y la no menos perentoria necesidad de trascenderse a sí mismos mediante la pertenencia a algo o alguien exterior al yo. Por eso se hallan trágicamente divididos entre su mundo interior y subjetivo y el mundo exterior y objetivo de las cosas y los demás, entre sus sueños e ilusiones y las exigencias de la realidad. La imposibilidad de amar se corresponde con la dificultad que tiene el hombre para trascender el mundo subjetivo, y el problema del amor como alternativa a la soledad se entronca así con la tensión entre los sueños y las ilusiones del amante y la realidad del amado, que nunca coincide con la concepción que de él se forma el amante. Al ser una adolescente que cabalga entre dos mundos, el de la infancia y el de la vida adulta, Mick Kelly es en *The Heart is a Lonely Hunter*, la primera novela de McCullers, el vehículo adecuado para expresar los conflictos y las dualidades de la vida humana. La metáfora de las dos habitaciones expresa adecuadamente las polaridades que generan conflicto en todas las novelas de McCullers:

With her it was like there was two places — the inside room and the outside room. School and the family and the things that happened every day were in the outside room. Mister Singer was in both rooms. Foreign countries and plans and music were in the inside room. The songs she thought about were there. And the symphony. When she was by herself in this inside room the music she heard that night after the party would come back to her... The inside room was a very private place. She could be in the middle of a house full of people and still feel like she was locked up by herself<sup>2</sup>.

Al principio ambas habitaciones —la ilusión de lo que debería ser y la realidad de lo que es— coexisten y el acceso a la habitación interior y subjetiva del ensue-

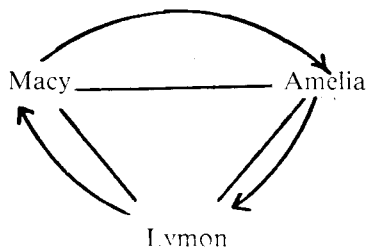
<sup>1</sup> C. McCullers, «Loneliness...An American Malady» (1949), en *The Mortgaged Heart* (Harmondsworth: Penguin, 1975), p. 265.

<sup>2</sup> C. McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter* (Harmondsworth: Penguin, 1961), pp. 145-46.

ño y la privacidad es relativamente fácil. Pero, poco a poco, y a medida que Mick va siendo iniciada al mundo adulto, la habitación exterior absorbe a la interior, siendo al final prácticamente imposible el acceso a esta última, refugio ilusorio que desaparece con el crecimiento, que convierte a Mick en presa del paso inexorable del tiempo.

La inevitable confrontación entre la habitación interior del amante y la exterior del amado es fuente de tragedia en la novela corta de McCullers titulada *The Ballad of the Sad Café*. Para escribir esta su tercera novela la autora interrumpió por un breve período de tiempo su arduo trabajo en *The Member of the Wedding*. Es como si sus ideas básicas sobre el amor y la relación entre el amante y el amado hubiesen cristalizado definitivamente en su mente y exigiesen con premura el ser plasmadas en una nueva y específica creación literaria. El narrador de esta balada en prosa es una persona probablemente del lugar en donde se desarrolla la historia, pero más sabia y experimentada que las demás, con un conocimiento encomiable del hombre y de la vida. Con su sabiduría, su lirismo, su sentido del humor, su familiaridad con el lector oyente, su comprensión y su facilidad para crear impresión de realismo mediante la captación de lo sensorial, el narrador de esta balada hace que una historia con hechos y personas tan malignos y grotescos sea, al mismo tiempo, algo bello y poético, real y creíble y parte de lo mítico e intemporal. Su propensión a leer los mensajes de la realidad circundante y su capacidad para poetizar y filosofar elevan realidades cotidianas como el whisky, los cautivos encadenados y el café a la esfera de lo poético y lo simbólico. Todo ello hace de este narrador el vehículo adecuado para una filosofía tan pesimista del amor, que muy pocos aceptarían en aquel entonces directamente de la boca de McCullers<sup>3</sup>.

*The Ballad of the Sad Café* tiene tres personajes principales: Miss Amelia Evans, una extraña mujer en la que los rasgos masculinos son más acusados que los femeninos; Cousin Lymon, un enano jorobado de origen misterioso y comportamiento imprevisible, y Marvin Macy, el personaje quizá más malvado y diabólico creado por la pluma de McCullers. Las relaciones entre estos tres personajes toman la forma de un triángulo o círculo amoroso en el que cada uno de los tres representa sucesivamente los papeles de amante y amado:



<sup>3</sup> Sobre la figura del narrador en *The Ballad of the Sad Café*, pueden verse: Lawson F. Gaillard, «The Presence of the Narrator in Carson McCullers' *The Ballad of the Sad Café*», *Mississippi Quarterly*, 25 (Fall 1972), pp. 419-27 y John McNally, «The Introspective Narrator in *The Ballad of The Sad Café*», *South Atlantic Bulletin*, 38 (Nov. 1973), pp. 40-44.

Mediante este círculo en el que amante y amado nunca coinciden en sus propósitos, McCullers expresa la inevitable soledad del amante en su habitación interior y el antagonismo existente entre el sujeto y el objeto de amor. Los tres personajes de este círculo infernal de despropósitos manifiestan cambios notables en su comportamiento, según desempeñen el papel de amante o el de amado.

Los pocos datos que el narrador nos da del escenario —un pueblo rural con una fábrica textil como única fuente de industria— son muy concretos y precisos y, al mismo tiempo, altamente significativos, sin duda con la intención de expresar preferentemente un paisaje psicológico caracterizado por la inmovilidad y la monotonía. Estamos evidentemente en el sur de los Estados Unidos, pero el narrador de McCullers selecciona precisamente aquellas imágenes que dirigen la atención del lector hacia un mundo dominado por la soledad, soledad que estaba ciertamente presente en los ambientes sureños, y que se convirtió en la característica fundamental del universo que McCullers refleja en sus novelas:

The town itself is dreary... On Saturdays the tenants from the near-by farms come in for a day of talk and trade. Otherwise the town is lonesome, sad, and like a place that is far off and estranged from all other places in the world <sup>4</sup>.

La estación de tren más próxima está en una localidad con el simbólico nombre de Society City y la carretera por la que pasan las líneas de autobús está a tres millas de distancia. Es lógico que en una comunidad en la que hay que esperar meses, incluso años, para que ocurra algo digno de consideración, la apertura de un café constituye un acontecimiento que influye radicalmente en la comunidad. La soledad, la desolación y la monotonía que caracterizan al pueblo en el presente del principio y del final del libro conforman el marco de referencia adecuado para una narración que se centra precisamente en un pasado añorado que fue mejor.

### *El nacimiento del amor: «the most outlandish people can be the stimulus for love»*

El vértice principal del triángulo amoroso de esta balada es Miss Amelia Evans. Como la mayoría de los personajes que pueblan los escenarios creados por la imaginación de McCullers, Amelia presenta varias anormalidades en su físico:

She was a dark, tall woman with bones and muscles like a man. Her hair was cut short and brushed back from the forehead, and there was about her sun-burned face a tense, haggard quality. She might have been a handsome woman if, even then, she was not slightly cross-eyed (8).

<sup>4</sup> C. McCullers, *The Ballad of the Sad Café* (Harmondsworth: Penguin, 1963), p. 7. En adelante todas las citas y el número de página, que irá entre paréntesis en el texto, harán referencia a esta edición.

Con su elevada estatura y su apariencia masculina, Miss Amelia nos recuerda a la adolescente Mick Kelly de *The Heart is a Lonely Hunter*. Pero Amelia presenta además rasgos psicológicos tradicionalmente asociados con lo masculino. Es la personalidad más fuerte de una comunidad en la que ella ejerce el dominio sobre cosas y personas. Es la persona más rica del lugar y en su tienda se vende todo lo que pueden necesitar hombres y animales. En su productivo alambique destila el mejor whisky ilegal, que alivia las penas y la monotonía de las vidas de los trabajadores de la comarca. Con botas de goma y mono casi siempre puestos, Miss Amelia regula la vida de una comunidad que tácitamente la ha constituido en guardián y protectora. Sus predicciones meteorológicas merecen la confianza de todos, y cuando Amelia considera que el tiempo es propicio para sacrificar los cerdos, todo el mundo sigue su ejemplo.

Pero Amelia es una persona muy solitaria y vive aislada de los demás humanos. Nunca hay familiares ni invitados a comer en su casa y no tiene relaciones con hombres. «With all the things which could be made by the hands miss Amelia prospered» (9), pero con los seres humanos se siente incómoda, porque no se pueden transformar de la noche a la mañana en algo que aumente su rentabilidad y valor. Las únicas relaciones que Amelia tiene con los demás son para hacerse con todo el dinero que de ellos pueda extraer, como si se tratara de destilar whisky.

Pero hay otro aspecto de la personalidad de esta amazona sureña que contrasta con la violencia y la agresividad sin escrúpulos que manifiesta en sus transacciones comerciales. Amelia tiene mucha mejor reputación que el médico de Cheehaw, y con sus extraños y secretos remedios caseros cura a los enfermos con una admirable efectividad y con una ternura especial cuando son niños. No cobra por ello ni un centavo, por lo que podemos decir que en cierto modo Amelia devuelve así a la comunidad lo que de ella extrae con pleitos y transacciones comerciales<sup>5</sup>. Pero cuando la consulta es acerca de alguna enfermedad propia del sexo femenino, Amelia se siente avergonzada, perpleja e incómoda como un niño, y no es capaz de sugerir ninguna cura. Esto parece indicar una aversión inconsciente de Amelia a cualquier cosa que le recuerde su sexualidad femenina, que ella reprime.

¿Cuál es la causa de este aparente rechazo de lo femenino en Amelia? El narrador no lo dice directamente, pero a lo largo del relato hace varias referencias al padre de Amelia en las que podría estar la clave. Huérfana de madre, Amelia

<sup>5</sup> Panthea Reid Broughton opina que esto no constituye sino otra manifestación, con motivaciones subconscientes, de la masculinidad de Amelia, teniendo en cuenta que el rol masculino consiste en la creatividad y en el dominio sobre cosas y personas, y que un enfermo es un ser eminentemente débil y maleable. Amelia no necesita, así, cobrar por sus tratamientos, porque la sensación de poder que con ellos adquiere es una recompensa suficiente, y mucho más fortalecedora para su ego que el dinero («Rejection of the Feminine in Carson McCullers' *The Ballad of the Sad Café*», *Twentieth Century Literature*, 20, Jan. 1974, pp. 40-41). Judith Garrett Carlson sostiene, sin embargo, que la delicadeza de Amelia, que experimenta todas las recetas nuevas primero en su propio organismo a fin de no dañar a nadie, constituye una manifestación de una feminidad psíquica latente en la protagonista, interpretación que nos parece más acorde con el conjunto de la narración («The Dual Vision: Paradoxes, Opposites and Doubles in the Novels of Carson McCullers», Diss. Case Western Reserve Univ. 1976, p. 146).

fue criada por un padre solitario, que por alguna razón le había llamado siempre «Little». Quizá excesivamente apegada a un padre posesivo, Amelia no habría podido alcanzar un desarrollo personal y sexual normal. Al haber carecido de un modelo femenino con el que poder identificarse, Amelia sólo puede imitar la actividad frenética y la habilidad comercial de su padre. Incapaz de asumir cualquier postura que pueda implicar debilidad o sumisión, no puede aceptar el potencial vital inherente a la sexualidad masculina, por lo que rechaza violentamente a Marvin Macy cuando éste tiene la osadía de intentar poseerla sexualmente en la noche de bodas, noche en la que Amelia fuma en la pipa de su padre, después de haber abandonado despavorida la alcoba nupcial.

En la curiosa colección de tesoros de Amelia figuran una bellota de gran tamaño que encontró el día de la muerte de su padre y dos piedrecitas que le han extraído a ella del riñón. Varios críticos coinciden en ver en estos objetos un símbolo de la sexualidad masculina, representada para ella por su padre, e incluso de la vida misma, ante la que Amelia manifiesta una actitud ambigua<sup>6</sup>. A menudo coge las piedrecitas en la mano y las observa «with a mixture of fascination, dubious respect and fear» (44) y cada vez que mira la bellota, «her face was always saddened and perplexed» (44), algo similar a su actitud cuando le consultan sobre enfermedades de mujeres o cuando Macy intenta poseerla sexualmente.

Es la llegada de Lymon al pueblo lo que va a transformar la vida y personalidad de Amelia. Lymon, y con él el amor, llega significativamente en una primavera en que las cosechas prometen ser inmejorables, una agradable y tranquila noche de abril con una luna clara y radiante. El origen de Lymon es tan misterioso como el amor que con él llega. Cuando le preguntan de dónde viene, responde simplemente: «I was travelling» (13) y su edad no la conoce nunca nadie. Lymon es el personaje de aspecto más grotesco y deforme creado por McCullers. Parece que ha sido tomado de entre los seres monstruosos de una barraca de feria:

Besides, the man was a hunchback. He was scarcely more than four feet tall and he wore a ragged, rusty coat that reached only to his knees. His crooked little legs seemed too thin to carry the weight of his great warped chest and the hump that sat on his shoulders. He had a very large head, with deep-set blue eyes and a sharp little mouth (11).

En *The Heart is a Lonely Hunter*, John Singer erigía a Antonapoulos, repulsivo tanto física como espiritualmente, en su única razón de vivir y en *Reflections in a Golden Eye* Penderton escogía al animalizado y semisalvaje soldado Williams como objeto de sus contradictorios sentimientos de amor y odio. En esta tercera novela, el hombre más elegante de la localidad se enamora de la hombruna y nada atractiva Amelia y ésta, diez años después, queda prendada de un enano jorobado. Y es que, según la teoría que McCullers pone en boca de su narrador,

<sup>6</sup> Véanse Thomas Slayton Johnson, «The Horror in the Mansion: Gothic Fiction of McCullers and Capite», Diss. Univ. of Texas at Austin 1973, pp. 92-93; Oliver Evans, *Carson McCullers: Her Life and Work* (London: Peter Owen, 1965), pp. 134-35 y Robert S. Phillips, «Painful Love: Carson McCullers' Parable», *Southwest Review*, 51 (Winter 1966), p. 81.

Now, the beloved can also be of any description. The most outlandish people can be the 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. A most mediocre person can be the object of a love which is wild, extravagant, and beautiful as the poison lilies of the swamp (33).

La solitaria y nada sociable Amelia encuentra en Lymon el receptáculo en el que descargar todo el amor y las emociones acumuladas durante tanto tiempo en su corazón estéril y seco, puesto que

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 (33).

Aun dando por supuesto que hay mucho de arbitrario y misterioso en la elección amorosa, parece oportuno intentar hurgar un poco más en los motivos por los que Amelia se enamora de Lymon. Lo primero que salta a la vista es que ambos constituyen extremos opuestos —Amelia es corpulenta y fuerte, mientras que Lymon es contrahecho y débil— y que podrían complementarse mutuamente, aspecto también presente en la relación entre Singer y Antonapoulos y entre Penderton y Williams<sup>7</sup>. También parece digno de tenerse en cuenta el hecho de que Lymon no representa para Amelia ningún tipo de amenaza de dominio ni de posesión sexual. Al igual que lo fue su padre, Lymon es para ella una persona a la que puede amar sin necesidad de contacto sexual. De hecho, Amelia le da a Lymon la mejor habitación, la que había sido de su padre, y le regala la capa de rapé que aquél había usado, además de la bellota y las piedrecitas. Lymon es, al mismo tiempo, el niño que la protagonista no puede o no quiere concebir, pero que con su debilidad y desamparo y con sus lloriqueos ablanda el corazón de Amelia ya en su primer encuentro. Lymon despierta esa maternidad y feminidad latentes en Amelia y que ya se venían manifestando simbólicamente en sus curaciones. Padre y niño a la vez, lo importante es que Lymon esté desexualizado. Esta desexualización está patente en la forma en que su amante le viste, con unos calzones en vez de pantalones y con un chal que le llega hasta el suelo. La posibilidad de unión física entre Amelia y Lymon parece quedar descartada, debido a sus constituciones físicas tan dispares: ella tiene una elevada estatura y Lymon es jorobado, tiene el pecho saliente y apenas le llega a ella a la cintura.

Louise Westling llama la atención sobre el hecho de que en la relación entre Amelia y Lymon se invierten los roles considerados tradicionalmente como masculino y femenino. Amelia es la más fuerte físicamente y la que trabaja y gana el sustento, mientras que Lymon pasea continuamente sus mejores galas, come lo mejor del menú y satisface todos sus caprichos. En sus conversaciones de la sala de estar, Amelia se sienta con las piernas extendidas delante del fuego y habla de interminables problemas filosóficos, mientras que Lymon se sienta en una

<sup>7</sup> Irving Malin, sin embargo, hace hincapié en el hecho de que ambos coinciden en ser anormales físicamente: «Miss Amelia, however, sees her 'freakishness' in the hunchback. By loving him she can love herself a bit more» (*New American Gothic*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1968, p. 26).

silla baja, envuelto en una manta o en un chal, y habla de detalles pequeños e insignificantes<sup>8</sup>.

Sea como sea, la protagonista está poseída por el espíritu del amor, uno de cuyos efectos más destacables es la transformación que ejerce sobre el amante, hecho que destaca en el caso de Amelia, debido a las características tan peculiares que de ella nos ha dado el narrador. Dos días después de llegar Lymon, la avara y recelosa Amelia se olvida sorprendentemente de ponerle el cerrojo a la puerta de su casa. A partir de aquí cambia incluso en su apariencia externa y los domingos se pone un vestido rojo en vez de su habitual mono; hace salidas a entierros, reuniones religiosas y otros espectáculos que hacen las delicias de Lymon; incluso se hace más humana en sus transacciones comerciales. Esta mujer, antes hosca y empeñada en evitar relaciones con hombres, satisface ahora todos los caprichos de Lymon e incluso le da masajes dos veces al día con «pot liquor» para darle energías<sup>9</sup>. El hecho de que Lymon tenga la habitación mejor y más comfortable y Amelia la más sobria y ascética nos trae a la mente la relación entre Singer y Antonapoulos en la primera novela de McCullers.

### *El café y la plenitud del amor*

Cuando Amelia, que no tiene por costumbre regalar ni una sola gota de whisky, invita al recién llegado y lloriqueante Lymon a un trago en las escaleras de la casa, está claro que el corazón de aquélla ha caído prisionero del amor. El whisky que esta mujer destila constituye así el primer puente de unión entre ella y Lymon. Este licor, elevado por el narrador a niveles simbólicos, es como un elixir que saca a la luz mensajes y sentimientos escondidos en las profundidades del corazón y el alma humanas. Al igual que el amor que simboliza, este whisky despierta la intuición y las emociones del que lo bebe y permite alcanzar una nueva verdad; descubre unas realidades tan profundas y maravillosas que sólo pueden atisbarse en momentos fugaces e irrepetibles. Este whisky es ambivalente: revela lo bello, pero también lo que aterroriza; provoca penas y alegrías, al igual que el amor, que alivia la soledad pero hace al sujeto más consciente de lo terrible que puede ser el tener que volver a ella. El whisky de Amelia desinhibe y libera interiormente a los que lo beben, de forma similar a como el amor humaniza a

<sup>8</sup> Louise Westling, «Carson McCullers' Amazon Nightmare», *Modern Fiction Studies*, 28 (Autumn 1982), p. 470.

<sup>9</sup> J. R. Millichap apunta que, en el sur de los Estados Unidos, la creencia popular todavía atribuye al «pot liquor» —el líquido que queda en la olla después de cocer vegetales— unos poderes curativos mágicos («Carson McCullers' Literary Ballad», *The Georgia Review*, 27, Fall 1973, p. 333). Una anécdota que McCullers relata en un artículo sin título sobre Georgia parece ser el origen de la escena casi ritual entre Amelia y Lymon: «A family cook once had a weakly grandson, she massaged him morning and evening with 'pot liquor' which is the juice from turnip greens. Her grandson grew stronger but he always smelled during the treatment faintly of pot liquor» (De la colección de manuscritos de McCullers del «Humanities Research Center» de la Universidad de Texas en Austin).



Amelia y saca a la superficie aspectos de su personalidad hasta ahora aletargados. El amor es, pues, algo así como una alfombra mágica que transporta al amante a una nueva dimensión creadora y poética y le permite ver la realidad con nuevos ojos y responder con todo su ser a una experiencia que tiene unos aspectos bellos y otros terribles, pero que siempre es fructífera: «He [who has drunk the whisky] may suffer or he may be spent with joy — but the experience has shown the truth; he has warmed his soul and seen the message hidden there» (15).

La consumición de dos grandes botellas de whisky por los presentes en casa de Amelia la noche de la llegada de Lymon —Amelia nunca había permitido que su licor ilegal se bebiera en su casa— anuncia el nacimiento del café dos días después. La conversión de la fortaleza hasta ahora inexpugnable de Amelia en un café es el símbolo más patente de la transformación que el amor opera en el amante. La tienda de Amelia, que reflejaba su individualismo y su ambición sin consideración por las personas, se convierte, de forma tan inesperada y repentina como el enamoramiento de su propietaria, en un café acogedor cuya finalidad es servir a la comunidad. Mediante el café, el cambio que se opera en la persona más prominente del pueblo tiene un efecto inmediato en toda la pequeña localidad, de la que el café se convierte en centro tanto físico —está situado justo en el centro del pueblo— como espiritual. A pesar de ser algo que germina y se desarrolla en el interior del corazón humano, el amor tiene aquí, mediante el café, un efecto beneficioso y regenerador en el mundo exterior, en una comunidad necesitada y hambrienta de todo lo que dicho establecimiento significa y suministra en el plano material y, sobre todo, en el espiritual.

Durante seis años, el café crece paralelo al amor de Amelia por Lymon y desempeña el papel de un corazón gigante, que bombea nueva sangre y nueva vida a una comunidad hasta ahora espiritualmente moribunda. Estos seis años de amor y felicidad constituyen todo un récord en la obra de McCullers, en la que lo normal es que la frustración resultante de la confrontación de la ilusión de la habitación interior con la realidad de la habitación exterior sobrevenga en un período de tiempo mucho más corto.

### *La destrucción del amor: «the beloved fears and hates the lover»*

La gran tragedia de *The Ballad of the Sad Café* es la de tres personajes que no logran nunca sincronizar sus papeles de amante y amado, lo que origina el triángulo amoroso de la estructura. Ninguno de los tres es en ningún momento amante correspondido, porque cada uno de ellos rechaza sistemáticamente el papel de amado: Amelia rechaza violentamente a Macy, Lymon se vuelve contra Amelia cuando regresa Macy, y éste responde con desprecio y violencia ante la admiración que recibe de Lymon. Las relaciones entre los tres personajes han sido comparadas a las aspas de un molino, que giran movidas por el viento, sin

que ninguna pueda alcanzar a la que le sigue ni se acorte nunca la distancia entre ellas<sup>10</sup>.

Marvin Macy, cronológicamente el primero que desempeña el papel de amante rechazado y odiado, es en *The Ballad of the Sad Café* el agente destructor, al vengarse violentamente de los desequilibrios del amor de los que él mismo ha sido víctima. Las fisuras morales de este personaje no están, como es habitual en McCullers, reflejadas en ninguna deformidad física notoria. El personaje que representa la potencia masculina tiene que ser un hombre fuerte y elegante: «For Marvin Macy was the handsomest man in this region — being six feet one inch tall, hard-muscled, and with slow grey eyes and curly hair» (34). Podemos decir que su monstruosidad consiste, paradójicamente, en el hecho de que su apariencia externa no refleje sus renombradas fechorías.

Este Satán que viene, vestido con una camisa roja, a destruir el paraíso en que se ha convertido el pueblo con el café y con el amor de Amelia, parece estar relacionado con el agente diabólico de los cuentos populares y con el «handsome devil» de algunas baladas<sup>11</sup>. Este carácter diabólico está avalado por el narrador, que no duda en considerar a Marvin Macy como «an evil character» (35) y dice de él: «His heart turned tough as the horns of Satan» (36). Cuando Henry Macy anuncia que su hermano ha salido de la cárcel, dice Amelia: «He will never set his split hoof on my premises» (53).

Pero en la personalidad de Macy hay una dualidad manifiesta, que sale a la luz cuando el amor llama a las puertas de su corazón. «But love reversed the character of Marvin Macy» (37), nos dice el narrador para referirse a su radical transformación. El corazón que de pequeño se hizo duro como un hueso de melocotón, debido a la infancia difícil de Macy, ha demostrado tener dentro alguna blandura que fructifica con el amor. Cuando se enamora de Amelia, el carácter de Macy se hace blando y sensible como el de su hermano, hasta entonces opuesto en todo a él. La herida de la infancia parece estar todavía presente en Marvin Macy, y con ella la posibilidad de adoptar una de las dos reacciones opuestas —maldad o bondad—, según sean las circunstancias. Al fin y al cabo, con su sexualidad agresiva y todos sus crímenes, Macy no hace más que usar su físico bien dotado para compensar su debilidad interior, hasta que el amor alivia momentáneamente esa debilidad. En Macy, la necesidad de amor que manifiesta en su relación con Amelia y su rechazo de la misma fuerza cuando deshonra jovencitas o desprecia a Lymon, no parecen ser más que dos caras de una misma moneda: la necesidad de autoafirmación para encubrir su debilidad<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Yoshiko Ohkoso, «Solitary Love: Carson McCullers' Novels», en *American Literature in the 1940's*, Annual Report 1975, The Tokyo Chapter of the American Literature Society of Japan, 1976, pp. 48-49.

<sup>11</sup> Sobre este último punto, véase J. G. Carlson, «The Dual Vision», pp. 135-36.

<sup>12</sup> J. R. Millichap conjetura que Macy se siente atraído hacia la fortaleza e integridad que Amelia parece tener, y que busca en ésta a una madre que le ayude a abandonar su vida disoluta y a recuperar la felicidad perdida en la infancia. Estaría buscando en Amelia justamente lo opuesto a lo que él es, a fin de complementar su ser, algo que ya ocurría en la relación entre Singer y sus admiradores en *The Heart is a Lonely Hunter*, y entre Penderton y Williams en *Reflections in a Golden Eye* («A

El amor hace sociable a Macy, pero el fracaso de su desesperado intento de ganar el corazón de una Amelia más preocupada por los negocios que por el amor, le aísla más que nunca del resto de la sociedad. Este aislamiento queda manifiesto en el símbolo de la prisión, en donde Macy acaba dando con sus huesos, una vez que el fracaso le ha hecho volver a su antigua identidad de criminal todavía con mayor intensidad. Antes de marcharse, Macy deja escrita una exaltada carta de amor a Amelia en la que se intercalan juramentos de venganza. La combinación paradójica de amor y odio que aquí se produce está clara y explícita en la versión teatral de la novela que hizo Edward Albee, en donde la carta dice: «I hate you. I love you...I loved you for two years 'fore I even dared to speak my love for you, you... you no-good rotten cross-eyed ugly lump!»<sup>13</sup>. El amor, esa fuerza que puede reformar al más desalmado, muestra, si es contrariado, un reverso diabólico que amenaza con destruir al objeto amado, que, si rehúsa entregarse al amor, puede sucumbir ante la violencia del amante rechazado. Ya desde la creación del café, planea sobre él la sombra de este otro aspecto destructivo del amor, que habrá de sucumbir —como el café— con el paso del tiempo:

But the memory of his [Macy's] passion and his crimes, and the thought of him trapped in his cell in the penitentiary, was like a troubling undertone beneath the happy love of Miss Amelia and the gaiety of the café (42).

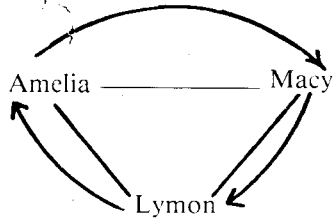
Este representante de las fuerzas de la destrucción y la muerte, al que la prisión no puede retener durante demasiado tiempo, llega significativamente en otoño y examina orgullosamente y con gesto amenazante todos los rincones de un pueblo al que su violencia va a cambiar radicalmente. La calma y la prosperidad ininterrumpidas durante seis años se alteran al día siguiente de la llegada de Macy, cuando el tiempo, hasta ahora invernal, se vuelve de repente caluroso, lo que hace que se estropee la carne de los cerdos recientemente sacrificados e incluso muera una familia entera por intoxicación. Es como si Macy, a quien todos atribuyen la tragedia, hubiese destruido ya los poderes de predicción y guía que ostentaba Amelia, cuyo ejemplo todos siguieron cuando ella mató su primer cerdo. También se atribuye a la influencia de Macy la nevada del 2 de enero, algo insólito en este lugar. La nieve que cubre el pueblo de blanco es el presagio del invierno de desamor, soledad y monotonía que va a suceder a la destrucción del café. Amelia se encierra ese día en su casa, y su incapacidad para reaccionar ante la nieve refleja su impotencia ante la presencia del supuesto causante del fenómeno. Asociada con los sueños de un mundo ideal en *The Heart is a Lonely Hunter*, la nieve ha pasado ahora a estar relacionada con el mal.

Marvin Macy cuenta desde su llegada con un inesperado aliado en su propósito de destruir a Amelia, al despertar una extraña fascinación en el ser que constituye la razón más importante que aquélla tiene para vivir. El vulgo le atribuye

Critical Reevaluation of Carson McCuller's Fiction», Diss. Univ. of Notre Dame 1970, p. 78; «Carson McCuller's Literary Ballad», p. 334).

<sup>13</sup> Citado por C. W. E. Bigsby en «Edward Albee's Georgia Ballad», *Twentieth Century Literature*, 13 (January 1968), p. 233.

a Macy poderes de encantamiento, para explicar su influencia sobre Lymon, «for since first setting eyes on Marvin Macy the hunchback was possessed by an unnatural spirit» (63). Pero, según la norma imperante en esta novela, Lymon no recibe más que rechazo, e incluso violencia, de parte de su objeto de amor. Si tenemos en cuenta que la elección de Macy como ídolo por Lymon implica su rechazo del amor de Amelia, se completa así otro círculo de aversión hacia los amantes por parte de sus respectivos objetos de amor:



Sin embargo, a pesar de despreciarle, Macy va a capitalizar a su favor la admiración que ha despertado en Lymon, al que usará como arma para vengarse de Amelia. Poco a poco, el esposo de Amelia, representante de la venganza y el odio, usa su prepotencia para tomar posesión del café, que representa el amor y la comunicación. Lymon, que antes ostentaba orgullosamente su titularidad sobre el centro del café, sirve ahora bebidas gratis a Macy en la mesa mejor y más grande, situada en el mismo centro del local. El día de la nevada, Macy, instigado y ayudado por su perro fiel, se traslada a vivir a la casa de Amelia y ocupa la mejor cama, hasta ahora de Lymon. La que había expulsado de su lecho a Macy es ahora expulsada del suyo propio, que tiene que ceder al enfermizo Lymon.

Amelia, hasta ahora invulnerable, no sabe cómo afrontar la situación y se muestra dividida en su interior, indecisa e impotente. Es como si, al perder el corazón de Lymon, Amelia no fuese ya una persona completa y fuerte. Quiere conservar a Lymon a su lado a toda costa, pero sabe que si expulsa a Macy, aquél se irá con él. Y ella necesita más que nunca al objeto amado que ha llenado hasta ahora el vacío de su vida. El amor, que ha enriquecido su espíritu y la ha hecho fuerte, la ha hecho también vulnerable, al descubrirle en su interior lugares oscuros y vacíos que infunden un terror invencible, el terror a la soledad que el narrador parece conocer tan bien:

Once you have lived with another it is a great torture to have to live alone. The silence of a firelit room when suddenly the clock stops ticking, the nervous shadows in an empty house — it is better to take in your mortal enemy than face the terror of living alone (72).

Las tensiones internas y externas provocadas por las irracionalidades y desequilibrios del amor alcanzan su punto culminante en la titánica pelea entre Amelia y Macy. Amelia pelea por el amor de Lymon y por odio al hombre que quiso poseerla sexualmente y que ahora quiere privarle de su amado; Macy pelea por el odio en que se ha transformado su amor al ser rechazado por Amelia. El decisivo acontecimiento tiene lugar un día muy importante para la cultura popular:

«Ground Hog Day». En esta localidad y en la mayor parte de los Estados Unidos es el 2 de febrero, y el 14 del mismo mes en algunas otras zonas, como por ejemplo Misuri. Según la creencia del vulgo, en este día la marmota americana («woodchuck») sale de la madriguera y, si proyecta su sombra, vuelve a aquella por algún tiempo, lo que indica probablemente que, si ese día brilla el sol, va a seguir el tiempo invernal y que, si está nublado, la primavera va a ser temprana. La mañana del día señalado, Lymon sale al campo en busca de la marmota y dice que ésta ha visto su propia sombra, lo que podría muy bien ser el anuncio de que la victoria va a ser para las fuerzas del mal y de la muerte asociadas con el invierno.

La pelea, que tiene lugar en el centro mismo del café —el centro de comunicación y camaradería se ha convertido en centro de odio y violencia—, es considerablemente larga, debido a la extraordinaria potencia de ambos contendientes. Cuando Amelia tiene a Macy en el suelo y completamente a su merced, Lymon, quien, consciente de que él es el premio, ha estado observando la pelea desde una posición privilegiada encima del mostrador,

sprang forward and sailed through the air as though he had grown hawk wings. He landed on the broad back of Miss Amelia and clutched at her neck with his clawed little fingers (80).

Aunque no se dice explícitamente, es muy probable que Amelia pierda la pelea, no por inferioridad física, sino por haberse descalabrado moralmente ante la perfidia de su amado. La comparación de Lymon con un halcón nos trae a la mente el halcón ensangrentado que aquella misma mañana había sobrevolado la propiedad de Amelia, simbolizando probablemente la muerte espiritual que le sobrevendrá al perder a Lymon. El enano ha estado relacionado con el mundo de las aves desde su misma llegada al pueblo, cuando sus manos son comparadas con «dirty sparrow claws» ((12). Cuando le ofrece cariñosamente un trago de whisky a Lymon en el porche, Amelia usa una metáfora lexicalizada: «‘Drink,’ she said. ‘It will liven your gizzard’» (14). El menú de la cena que aquella noche inicia la relación amorosa entre Amelia y Lymon contiene pollo frito, y él come la pechuga. «Strut», «hover» y «goose-step» son verbos con cuyas formas se describen en diversas ocasiones los movimientos de este «great chatterer» que interrumpe a Amelia durante sus conversaciones «to pick up, magpie fashion, some detail» (45). Desesperado y frustrado por la indiferencia y el desdén que recibe de Macy, «sometimes the hunchback would give up, perch himself on the banister of the front porch much as a sick bird huddles on a telephone wire, and grieve publicly» (63). Cuando alguien menciona al enano en presencia de Amelia, después de que aquél se ha ido con Macy, la protagonista exclama, en irónico contraste con la escena del trago en el porche: «Ho! If I could lay hand to him I would rip out his gizzard and throw it to the cat» (83). De acuerdo con esta serie de imágenes, Lymon sería al principio un gorrioncillo inocente y desamparado, convertido por el amor de Amelia en un orgulloso pavo real que se contonea («strutting») por el centro del café, para terminar siendo una feroz ave de rapiña («hawk») que destruye a Amelia y sume de nuevo a toda la comunidad en una oscura edad de hierro amorosa. En este último aspecto, Lymon nos recuerda al pájaro de muerte

que en *Reflections in a Golden Eye* amenazaba al capitán Penderton en sus pesadillas.

Cuando Amelia metió hace seis años a Lymon en su casa, metió lo que por algún tiempo sería su salvación para acabar convirtiéndose ahora en su condena. Ha llegado, pues, la hora de hablar de esos aspectos oscuros inherentes a un amor tan imperfecto como los seres que lo representan, aspectos que terminarán por destruir al amante. En *The Ballad of the Sad Café*, el amor es una experiencia que une a dos personas o, mejor dicho, que implica a dos personas; pero esa experiencia no es nunca mutua: el amante y el amado proceden de países diferentes, viven en habitaciones distintas; uno tiene que amar y el otro ser amado, y sus intereses y necesidades respectivas son distintos. Ya hemos visto cómo el amado no es a menudo más que el estímulo que el amante necesita en un momento determinado.

and somehow every lover knows this. He feels in his soul that 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 (33).

Para confirmar esta teoría del narrador, no tenemos más que observar a Amelia después de enamorarse de Lymon. La noche en la que inesperadamente la tienda se convierte en café, «she watched all that went on, but most of the time her eyes were fastened lonesomely on the hunchback... She seemed to be looking inward. There was in her expression pain, perplexity, and uncertain joy... Her look that night, then, was the lonesome look of the lover» (29-30). Más tarde, cada vez que Lymon sale de casa para buscar a Macy, Amelia no lo llama, «but only stood in the middle of the road and watched lonesomely until he was out of sight» (67). La alegría ilusionada del amante está mancillada siempre por la tristeza de saber que ni siquiera el amor ahoga del todo la soledad, que el amado constituye una entidad separada, con su propia subjetividad, nunca coincidente con la del amante.

El amor es aquí una experiencia que tiene lugar únicamente en la habitación interior del amante, con el amado como mero pretexto para que el amante construya su propio mundo de ensueño y descubra nuevos aspectos en su propio ser: «Therefore, the value and quality of any love is determined solely by the lover himself» (34). Por eso es el amante el único que se transforma, mientras que el amado es más bien estático: Macy ha sido transformado por su amor a Amelia, pero ésta, en contra de lo que espera la comunidad, sigue siendo la misma de siempre, hasta que se le ablanda el corazón con la llegada de Lymon. El proceso amoroso se inicia, en esta novela, al tomar el amante la iniciativa, para satisfacer su propia necesidad de trascender la soledad y separatidad, lo que introduce automáticamente una concepción egoísta. Pero las necesidades de la personalidad del amado no se verán satisfechas hasta que él tome a su vez la iniciativa como amante de otra persona, que será distinta de la que le ama a él. Y, como dice el narrador,

it is for this reason that 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 beloved is intolerable to many (34).

Todos quieren ser amantes porque el amante es el que tiene la libertad para crear según su propia visión interior, para tomar la iniciativa, e incluso para asumir el riesgo de ser rechazado<sup>14</sup>. Y, lógicamente, si todos quieren ser amantes y ninguno quiere ser el amado, amante y amado se convierten en antagonistas, dicotomía éste que constituye el conflicto fundamental de *The Ballad of the Sad Café*.

Esta resistencia a ser objeto de amor la veíamos ya latente en *The Heart is a Lonely Hunter* y *Reflections in a Golden Eye*, en donde los amantes escogían inconscientemente objetos de amor de los que era imposible recibir correspondencia: en la primera obra, Antonapoulos no puede entender a Singer, ni éste a sus cuatro admiradores y confidentes; en la segunda, el soldado Williams no tiene ni siquiera la capacidad mental para percibir la obsesión que por él tiene el capitán Penderton. Pero la indiferencia y la ignorancia con respecto a su condición que manifiestan los amados de las dos primeras novelas dan paso en *The Ballad of the Sad Café* a un nuevo elemento, mucho más destructivo:

*The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For the lover is for ever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain (34)*  
(Las cursivas son nuestras).

El amante quiere «desnudar» al amado, manipularle e imponerle una nueva identidad, y busca todo tipo de relación a fin de conocerse y proyectarse a sí mismo en el amado, cosa que ya hacían los amantes de las dos primeras novelas de la autora. El rechazo violento por parte de Amelia de las pretensiones de Macy de desnudarla físicamente, para conocerla y poseerla en el acto sexual, parece la prueba más efectiva de la resistencia del amado a perder su identidad individual y su libertad, para convertirse en la concepción que de él se forma al amante en su mente. El amado no quiere dejar de ser persona para convertirse en un objeto estático y «morir», se resiste a ser vampirizado por el amante. Así, Amelia quiere seguir siendo fuerte y masculina y no una conquista más para Macy, aunque más difícil para él que las jovencitas que había poseído. Sin embargo, Amelia es la que desnuda después a Lymon para darle masajes con «pot liquor», sin importarle que él posiblemente no quiera ser el ser débil que ella puede comparecer, para satisfacer así sus instintos maternos. El amado de Amelia, a su vez, parece

<sup>14</sup> Sobre este aspecto escribe McCullers en un manuscrito inédito de 1964, titulado «On *The Ballad of the Sad Café*»: «Now —why is the lover more blessed than the beloved? First of all the lover is the one who puts himself in jeopardy from the very first. He is the first to act— to ask. And if he is rejected, the lover is the one who experiences humiliation. And thinking of how can jeopardy and rejection and humiliation be blessed, I am reminded of Baudelaire, who said that the aristocrat to him was the soldier, the poet and the priest. The utter incongruity of these disparate three becomes congruous in that each in his own splendour exposes himself. And the lover also exposes himself — and be the love accepted or not he still acts and accepts the danger of exposure» (Del manuscrito citado, consultado en el «Humanities Research Center» de la Universidad de Texas en Austin).

querer buscar en Macy, para él desconocido y con más atractivo, al ser físicamente fuerte que contrarreste su debilidad. Y Macy, que por supuesto responde con desprecio y odio ante Lymon, se convierte para éste en un aliado para destruir a su ya odiada amante, destructiva para él y que ya había destruido anteriormente a Macy con su rechazo.

Al querer el amante que su amado se conforme con el papel que él le asigna y que renuncie al de amante, que le es, por otra parte, imprescindible al amado para satisfacer sus propias necesidades y expandir su personalidad, se introduce en el amor un componente de odio que acabará por destruirlo. Los tres personajes de la balada se encuentra a gusto mientras desempeñan su papel preferido, el de amantes, pero cuando son amados responden con rechazo y odio. De esta forma, la separatividad, que está en la raíz del amor, al querer el amante trascenderla, hace imposible ese amor al querer el amado mantener la suya a toda costa. En *The Ballad of the Sad Café* se confirma, así, la teoría de Sartre de que el infierno son los otros, al intentar el prójimo —en este caso el amante— utilizar mi verdadero yo mismo y reducirme a un ser en-sí, pues lo que yo quiero ser no entra en su consideración y tengo que defenderme para no convertirme en lo que él quiere que yo sea, en un medio para realizar su fines. El odio no es más que el sentimiento de ser un objeto, el rechazo de las pretensiones del prójimo-amante de dominarme, «robarme» mi libertad, mi subjetividad y mi posibilidad, convirtiéndolas en atributos del ser cosificado que yo soy para él. Por ello, para Sartre, la existencia es un mal, por el hecho de que exista el otro, y la caída original es la existencia del otro<sup>15</sup>.

El amante es en *The Ballad of the Sad Café* esclavo del amor que de él se apodera, y es también considerado un tirano explotador por el amado. Pero éste es, a su vez, un tirano oportunista que capitaliza la situación a su favor y extrae del amante todos los beneficios posibles. Amelia acepta a Macy en matrimonio y, antes de expulsarle violentamente de su casa, se apodera de todas las valiosas posesiones de aquél; Lymon ostenta con orgullo su condición de pavo real del nuevo café y, con su situación de niño mimado, consigue que Amelia colme todos sus antojos; Macy utiliza la fascinación que involuntariamente despierta en Lymon para llevar a cabo su propósito de destruir a Amelia.

Lymon y Macy complementan la derrota física y espiritual de Amelia al destruir sus posesiones más preciadas, que tan fuerte habían hecho a esta laboriosa mujer. Si consideramos que su rechazo del amor y de las relaciones con los demás podría haber sido, en un principio, el origen de la fortaleza y el poderío con los que Amelia escondía las debilidades del fondo de su ser, podemos ver alguna lógica, no sin cierta mezcla de amarga ironía, en el hecho de que al perder el amor, que la ha hecho vulnerable, Amelia pierda también sus posesiones. Las dos fuerzas contrarias que dividen a Amelia, y que son el miedo a la soledad, que presumiblemente le lleva a aceptar a Macy y más tarde a Lymon, y el miedo a ser poseí-

<sup>15</sup> Sobre estas ideas en la obra de Sartre, pueden consultarse: Paul Foulquié, *El Existencialismo* (Barcelona: Oikos-Tau, 1973), pp. 100-104 y Pietro Prini, *Historia del Existencialismo* (Buenos Aires: El Ateneo, 1975), pp. 134-41.



da, que le lleva a rechazar al primero, han sido causa, directa o indirectamente, tanto de la célebre abundancia como de la destrucción que le siguió<sup>16</sup>.

La destrucción espiritual de Amelia implica la desaparición del café, que ya no da nada a la comunidad ni recibe nada de ella. El narrador hace de portavoz de una comunidad en la que la desaparición de su refugio favorito ha dejado vacío el hueco que había llenado:

Everything in the café had suddenly risen in price to be worth one dollar. And what sort of a café is that? (82).

El rápido deterioro operado en el interior de Amelia, que de ser temida por todos ha pasado a ser merecedora de compasión, se ve simbólicamente reflejado en su físico:

Miss Amelia let her hair grow ragged, and it was turning grey. Her face lengthened, and the great muscles of her body shrank until she was thin as old maids are thin when they grow crazy. And those grey eyes —slowly day by day they were more crossed, and it was as though they sought each other out to exchange a little glance of grief and lonely recognition (82-83).

El estrabismo de Amelia, ahora tan intenso, refleja su incapacidad para comunicarse con el mundo exterior a través de las ventanas de los ojos. El vocablo «crazy» alude a esa forma extrema de aislamiento y soledad constituida por la locura, el grado más elevado de alienación con respecto al mundo exterior experimentado por el que se adentra excesivamente en sí mismo. Después de esperar a Lymon en vano durante tres años, el aislamiento espiritual de Amelia se hace también físico, cuando ella clava las puertas y las contraventanas de su casa, para no salir nunca más al exterior. Su único contacto con el mundo son las miradas ocasionales que dirige al pueblo desde la única ventana de la segunda planta que no ha clavado todavía. Si Macy fue antes prisionero, literalmente a causa de sus crímenes y espiritualmente por un amor convertido en odio y deseo de venganza, Amelia está ahora atrapada en su habitación interior, prisionera del amor traicionado y fracasado. Ahora sabe que la trascendencia del yo, que estuvo a punto de conseguir, es algo inalcanzable, porque amante y amado proceden de mundos distintos, en el sentido de que nunca coinciden en sus respectivos propósitos. Esta retirada de la protagonista al mundo interior se ve reflejada en los que ahora tienen que comprar el whisky a ocho millas de distancia y que, según el narrador, al beberlo, «dream themselves into a dangerous inner world» (84).

En el párrafo que precede a la coda final se vuelve al principio, en una confluencia del prólogo y del epílogo de una historia probablemente contada muchas veces. El tiempo narrativo vuelve al presente intemporal, del que la historia partió para internarse en un breve período del pasado. El simbólico escenario se describe en términos similares a los del principio, con la misma calle polvorienta y desierta y los mismos melocotoneros decrepitos. «The town itself is dreary» (7) era la frase que abría la novela; «Yes, the town is dreary» (83) es el comienzo

<sup>16</sup> Véase J. G. Carlson, «The Dual Vision», p. 153.

de este último párrafo. El amor y la vida que han florecido por un breve período de tiempo dan paso a un silencio mortífero, a la monotonía, al asfixiante calor de las interminables tardes de agosto, en las que parece que el tiempo se ha detenido para siempre. La casa de Amelia, manifestación del ser solitario y desintegrado que la habita, se inclina cada vez más hacia la derecha y amenaza con derrumbarse de un momento a otro. El exterior del edificio, dejado por Lymon a medio pintar, podría reflejar, quizás, la imperfección del amor, epítome de todas las más profundas aspiraciones humanas, ese amor del que esta bella balada es a la vez celebración triunfante y triste elegía.

*La coda: un rayo de luz en la canción de los cautivos*

En medio de tanta desolación y monotonía existe, sin embargo, una pequeña posibilidad de evasión, y por las rejas de la mazmorra en la que los habitantes del anónimo pueblo se encuentran prisioneros penetra de vez en cuando un tenue rayo de luz: «You might as well go down to the Forks Falls highway and listen to the chain-gang» (84). El narrador sabe perfectamente que la monotonía del pueblo ocasiona sólo podredumbre y muerte («the soul rots with boredom»), y que la única alternativa a este círculo infernal consiste en trazar una línea recta con la salida al lugar, a tres millas de distancia, donde los cautivos trabajan en la carretera. Este grupo, mencionado ya al principio y en la mitad del relato, está compuesto por doce anónimos prisioneros, todos con el mismo uniforme de prisionero, de rayas blancas y negras, y atados unos a otros con grilletes en los tobillos. El anonimato y la uniformidad de estos hombres de diferentes razas (siete son negros y cinco blancos) sugieren una identificación con toda la humanidad, prisionera de una existencia dolorosa, imperfecta y mortal. Oliver Evans lo relaciona con ese motivo central de la obra de McCullers constituido por el aprisionamiento del hombre en su separación o identidad individual:

There is paradox and irony in the fact that *what joins them together is exactly what keeps them apart*: that is, the predicament of their loneliness<sup>17</sup>.

McCullers vuelve a usar la música como símbolo, en un movimiento ascendente que contrasta, no sólo con lo que precede inmediatamente —las duras condiciones de trabajo de los cautivos bajo el sol de agosto—, sino con el movimiento, también en sentido contrario, de una historia que ha terminado con la destrucción del amor y la soledad del amante fracasado:

And every day there is music. One dark voice will start a phrase, half-sung, and like a question. And after a moment another voice will join in, soon the whole gang will be singing. The voices are dark in the golden glare, the music intricately blended, both sombre and joyful. The music will swell until at last it seems

<sup>17</sup> Carson McCullers, p. 133.

that the sound does not come from the twelve men on the gang, but from the earth itself, or the wide sky... Then slowly the music will sink down until at last there remains one lonely voice, then a great hoarse breath, the sun, the sound of the picks in the silence (84-85).

A pesar de que esta coda final no parece concordar demasiado con el movimiento en círculo que ha seguido la historia, el narrador, una clara proyección de McCullers, pone en evidencia su negativa a abandonar la fe en la existencia del amor mutuo, que su narración aparentemente niega. Este narrador quiere afirmar la posibilidad de un amor que se materializaría siempre que los hombres uniesen sus esfuerzos, al igual que estos cautivos unen sus voces para crear una música bella. Y, así como el amor lleno de imperfecciones y contradicciones de una mujer grotesca como Amelia da origen a un flamante café en un pueblo polvoriento y aburrido, del agudo dolor y desesperación de estos doce apóstoles del sufrimiento compartido, parias de una sociedad que los priva de libertad, surgen canciones de una belleza extraordinaria. Mediante la música producida por la unión de todas sus voces anónimas, las identidades individuales de estos hombres parecen difuminarse y ponerse en contacto mutuo por un breve espacio de tiempo. Parece necesario subrayar, sin embargo, que en la narración, en donde el amante y el amado nunca coinciden en sus propósitos, no hay esta unión de voces y esfuerzos. Además, en la coda se sugiere la posibilidad de una unión fraternal de los hombres en el sufrimiento, mientras que la balada, con protagonistas y nombres concretos, ha tratado más bien del amor entre hombre y mujer.

La descripción de la canción de los cautivos se corresponde con el proceso natural de nacimiento («one dark voice will start a phrase»), momento culminante («the music will swell») y final-muerte («then slowly the music will sink down»). La música y la armonía del amor son efímeras y mortales en su aspecto concreto e individual, pero, en la esfera de lo ideal y lo abstracto, son valores que existen eternamente. Así, los cautivos se van al anochecer, pero vuelven todas las mañanas y su canción, como un Ave Fénix que resurge de sus propias cenizas, se repite día tras día, para volver siempre al principio —como lo hizo la balada—, al sonido de los picos en el silencio de la carretera polvorienta.

Al igual que sucedía en la visión de Biff Brannon al final de *The Heart is a Lonely Hunter*, la realidad humana vuelve a ser para McCullers ambigua y dual. Biff atisbaba, en un instante irrepetible, la grandeza del amor, que permite que el hombre se trascienda, pero constataba también ese nubarrón amenazante de la futilidad trágica del hombre solo. Aquí los cautivos están unidos por las cadenas de la mortalidad y la imperfección, pero también por su capacidad y potencialidad para algo superior e ideal, representado por la canción. Su música es «both sombre and joyful... It is music that causes the heart to broaden and the listener to grow cold with ecstasy and fright» (84-85), el mismo efecto que provoca el amor en el amante, el que provoca en el alma el whisky de Amelia y el que presumiblemente provoca en el lector-oyente la bella, aunque trágica, balada creada por McCullers.

La aparente contradicción del narrador de esta balada, que expone una teoría nihilista sobre el amor para después admirar e idealizar la unión y solidaridad

de los cautivos, era sin duda compartida por McCullers, quien, a pesar de escribir casi exclusivamente sobre la soledad y el fracaso del amor, mantuvo siempre la esperanza y la fe en la posibilidad de ese ideal. El amor perfecto y duradero es una quimera en las obras de McCullers, pero la búsqueda de ese ideal es la que da sentido a las existencias de sus personajes y les mantiene vivos.

