

Una breve aproximación a Carson McCullers y Jane Bowles: dos coetáneas insólitas. La soledad en “The haunted boy” y “A stick of green candy”

Lucía Mora González

Universidad de Castilla-La Mancha

The aim of this article is to show that, although at first glance Carson McCullers seems to have little to do with Jane Bowles, their experiences shape a chain of associations, divisions or apparent issues of concern.

Both authors saw a marked decline in their health and creative output but, somehow they continued to try to lead their lives up to their physical and emotional conditions had worsened dramatically. At a young age they found themselves wanting to enter into the imaginative world of fiction. In the same way, their writings gave them the opportunity to reconsider, in the case of Carson her own success at a very young age and in Jane her own fail, and how these responses affected their lives and later careers.

Yet despite their differences -or perhaps of them- when selections from their work are place side by side and interwoven, the resulting effects seem to resonate, picking up aspects of themes that double back upon one another. In “The Haunted Boy” and “A Stick of Green Candy” the dialogue of the characters about hope and despair, about will and absence of will, is unending. Moreover their philosophy of loneliness is the main theme of these short stories.

Referirse a Carson McCullers significa evocar una soledad que nos remite a un Sur rebosante de contradicciones inherentes al conflicto ente el individuo y la sociedad que, en cierta medida, podría reflejar el de Eudora Welty, Flannery O’Connor, Mary Lee Setell y Wilma Dykeman, entre otras¹. Este sentimiento de orfandad absoluta del que la escritora nunca lograría sustraerse es, precisamente, el tema central de su ficción, concibiendo así el sufrimiento, la frustración y la ansiedad de unos personajes que se muestran aterrados ante la idea de tener que acatar las limitaciones y demandas del Viejo Sur. No resulta extraño, pues, que el mero hecho de observar el nombre

de McCullers junto al de Jane Bowles, sobre todo si comparamos sus respectivas producciones literarias, pueda causar una cierta estupefacción.

Ahora bien, partiendo de la idea de que la expresión de una subjetividad, de una experiencia vivida o imaginada en el mundo circundante del escritor, constituye uno de los factores más significativos de la creatividad, entonces discernimos que esas vivencias particulares e intransferibles son las que forjan su universo real y ficticio. En este sentido, una visión global de las trayectorias vitales de Carson y Jane, en principio, subrayaría aún más las diferencias que las separan y, seguramente, ni siquiera repararíamos en unos destinos marcados por el padecimiento de sus enfermedades u otras analogías.

Pero, el objetivo del estudio que nos ocupa no consiste en abordar las distintas hipótesis de los críticos sobre la paridad o no de McCullers y Bowles, sino en exponer una serie de hechos que, en mayor o menor medida, avalan sus posibles coincidencias y afinidades. En este sentido, el dramaturgo sureño Tennessee Williams percibe dichas similitudes y concurrencias; sin embargo, en ningún momento, a excepción de sus alabanzas hacia ellas, las especifica. La controversia estaba servida, pues el testimonio aportado por Williams le hizo acreedor de una airada crítica que le tilda de publicista, basándose en la estrecha amistad y admiración que profesaba por ambas escritoras².

La primera consideración a tener en cuenta es la fecha de sus nacimientos: McCullers el 19 de febrero de 1917 y Bowles el 22 del mismo mes y año. Una diferencia de tres días, de unas venturas familiares empañadas ulteriormente por sus frágiles naturalezas. Así, las penalidades y el desgaste que nuestras escritoras soportaron desde niñas se convirtieron en sus más fieles acompañantes. Unas afecciones que parecían detener el tiempo para regodearse de sus lacerantes cuerpos y afligidas mentes hasta lograr, parafraseando a F.S. Fitzgerald, *ese sentimiento difuso de estar cansad[as] del mundo, el deseo trágico de una muerte fácil*³. Por supuesto, la época y las coyunturas personales de este idealista de la juventud y apasionado de J. Keats difieren copiosamente de las de ellas, pues el furibundo sino de Carson y Jane, como veremos después, intensificaría su ensañamiento.

Es más, de acuerdo con el autor de la Generación Perdida, las ilimitadas posibilidades y expectativas que la vida despliega durante la etapa juvenil, en ambas escritoras encarnan una quimera. De ahí que la bebida paliara sus exacerbadas disputas internas; aspecto éste que, de alguna manera, rememora

“Ode on Melancholy”, una de las espléndidas composiciones del poeta inglés: *O for a draught of vintage! that hath been/ That I might drink, and leave the world unseen...*⁴

Oriunda de la pequeña ciudad de Columbus, Georgia, característica del sur profundo que subsistía del cultivo de algodón, Carson McCullers se traslada a Nueva York a los diecisiete años, cumpliendo así su anhelado sueño de residir en un entorno más acorde con sus aspiraciones⁵. Esta renuncia material a su región y a su pasado la liberaría de la relativa esterilidad y tremenda frustración que supuso para ella vivir en dicho entorno, llegando, incluso, a obsesionarla. De hecho, al final de su ensayo autobiográfico “How I Began to Write”, publicado en septiembre de 1948 en la revista *Mademoiselle*, McCullers deja constancia de sus ansiados deseos durante la adolescencia:

By that winter the family rooms, the whole town, seemed to pinch and cramp my adolescent heart. I longed for wanderings. I longed especially for New York... I dreamed of the distant city of skyscrapers and snow, and New York was the happy mise en scène of that first novel I wrote when I was fifteen years old...⁶

En Jane Bowles, por el contrario, la necesidad imperiosa de acceder al mundo cosmopolita no existe, ya que al haber nacido en Nueva York pudo ejercer el privilegio de una autonomía propia. Precisamente, a pesar de afincarse en Tánger, en 1948, fue en la Gran Manzana donde comienza su azarada trayectoria vital y su carrera literaria.

Pues bien, los inicios de la joven provinciana, Lula Carson Smith, en Nueva York fueron duros realizando toda clase de trabajos, mayoritariamente temporales, para poder asistir a las clases nocturnas de la universidad de Columbia. Una fase en la que se consolida su entrega a la lectura y la escritura, pero también de crecimiento personal. A instancias de su amigo Edwin Peacock conoció al joven militar de Fort Benning, James Reeves McCullers, con quien contraería matrimonio dos veces: el 20 de septiembre de 1973 y el 19 de marzo de 1947. Del mismo modo, Jane Auer, a través de John Latouche, tuvo el primer contacto con Paul Bowles y, en contra de todo lo esperado, el 21 de febrero de 1938, ambos contrajeron nupcias⁷.

Al margen de las diversas argumentaciones y conjeturas sobre sus respectivas uniones con Reeves y Bowles, lo cierto es que, si bien el amor

entre los McCullers perduraría durante algún tiempo, la relación entre ambas parejas estaba fundamentada en un gran cariño, apoyo y compromiso. Una especie de fraternidad que, tanto a Carson como a Jane, les hacía debatirse entre la necesidad de protección y la de libertad; sentimiento éste que ya habían experimentado con respecto a sus progenitoras, Margarite Smith y Claire Auer, sobre todo, a raíz de la muerte de sus padres⁸.

Por lo que se refiere a la convivencia de la escritora sureña con James Reeves, ésta empezó a deteriorarse cuando ubicaron su residencia en Fayetteville, Carolina del Norte, en mayo de 1938; una pequeña localidad que Carson detestaba debido a la mediocre sociedad y al clima húmedo. En cuanto a los Bowles, a finales de abril de 1938, las frecuentes salidas nocturnas de Jane en la capital parisina, hasta altas horas de la madrugada, fueron el detonante que, al igual que los Reeves, presagiaban eminentes conflictos. Además, la adicción al alcohol, la atracción que ambas sentían hacia las féminas, la forma masculina de vestir y el rechazo a los esquemas tradicionales, progresivamente minaron la convivencia con sus respectivos esposos⁹.

En este sentido, la gran pasión de Carson fue una heredera suiza, de treinta y dos años, Anne-marie Clarac-Schwarzenbach, a la que conoció, en la primavera de 1940, por medio de sus amistades europeas¹⁰. Sin duda, Anne-marie, de entre las denominadas mujeres “amigas imaginarias” de Carson, fue la primera y la más importante para el matrimonio McCullers. Sin embargo, esta estrecha relación, posteriormente, contribuiría de forma notoria al declive del enamoramiento súbito de la escritora con Reeves. Aquella primavera también entrañaba para esta joven, testaruda, quisquillosa, tímida y poco sociable, el inicio de sus amistades con artistas e intelectuales europeos refugiados en los Estados Unidos: los dos hijos de Thomas Mann, Klaus y su hermana mayor Erika, y el poeta inglés Wystan Auden, entre otros. Más significativo aún es el hecho de que en este mismo año sale a la luz su primera novela, *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940), despertando el deseo de muchos colegas de conocer a la denominada niña prodigio¹¹. Paralelamente, una vez que abandona a Reeves, George Davi¹² le propone instalarse en su casa, en Brooklyn Heights, frecuentada por una comunidad variopinta del mundo artístico y literario: Richard Wright, Klaus y Erika Mann, Benjamin Britten, Jane y Paul Bowles, Wystan Auden, Dalí y su esposa Gala o la bailarina de striptease Gypsy Rose Lee que fascinaba a Carson¹³.

Por otro lado, entre la diversidad de flirteos y las experiencias amorosas de Jane destacamos a Cherifa a quien le introdujo su marido, a finales de marzo de 1948. Precisamente, esta mujer marroquí fue la que mejor supo ejercer su seducción, llegando, incluso, a obsesionar a la escritora¹⁴. Respecto a los ambientes culturales frecuentados por esta joven inquieta, anárquica y petulante, pero también cautivadora, destacamos Greenwich Village y el salón Askew, regentado por Kirk Askew y su esposa Constance. Asimismo, Jane formaba parte del círculo “Little Friends”¹⁵.

Ciertamente, Anne-marie y Cherifa constituyen una de las relaciones más significativas que mantuvieron McCullers y Bowles respectivamente, pero también las más perturbadoras. No obstante, es preciso puntualizar que el caso de esta última escritora fue sobrecogedor, ya que la martirizadora Cherifa ejercía tal poder sobre Jane que nunca pudo librarse de ella¹⁶.

Recordemos que las autoras que nos ocupan, consideradas como avanzadas y extravagantes para su época, desafiaron toda clase de convencionalismos. Si a toda esta lucha emocional añadimos la citada agonía física y mental que padecieron (Carson veinte años y Jane dieciséis), no resulta extraño, pues, que ambas escritoras se sintieran incomprendidas por muchos y traicionadas por una existencia que arremetió demasiado pronto contra ellas, imposibilitándolas periódicamente para desarrollar lo que más amaban: la escritura y la lectura. Para estas personalidades altamente sensibles la imaginación les ofrecía aquellas emociones que sus débiles naturalezas y el entorno les negaban, creando así, sobre todo Jane Bowles, unos microcosmos casi ajenos a cualquier precepto externo.

Sin embargo, resulta admirable cómo estas “niñas-mujeres”, abocadas a múltiples temores existenciales, pudieron acomodar, en mayor o menor medida, las demás facetas de sus vidas a la producción literaria. En este sentido, la existencia de un escritor no puede evaluarse en términos de “incapacidad”, tampoco por el número de obras creadas; es más, seguramente, la negación del sufrimiento paraliza al ser humano e incrementa su padecimiento. De ahí, lo extraordinariamente válido sea llegar a la creencia, como lo hicieron nuestras autoras, de que el artista madura según reconoce y acepta la lucha: el conflicto permanente que conforma la vida¹⁷. Uno de los fragmentos más ilustrativos en la particular batalla de Jane, ante la imposibilidad de escribir, lo compone su intento de aceptar la enfermedad:

If I could write a composition I would find my way out... I know that there are worse suffering ahead... One is alone finally and there is no doctor for the soul. I one can find the straight to bow to the soul and accept it as existing beyond the ego... perhaps the torment would cease!¹⁸.

Por otra parte, la escritora sureña, a excepción de *Clock Without Hands* (1961), publica su obra más importante entre 1940-1946, mientras que la creación literaria de la autora neoyorquina abarca desde 1943 a 1957. McCuller y Bowles, por consiguiente, están ubicadas en un periodo en el que los escritores noveles de ficción exploran el interior del ser humano a través de unos protagonistas cuyos dilemas personales, al fin y al cabo, reflejan los de la sociedad de entonces. Es, precisamente, en el sur conservador, en la arraigada tradición del mundo árabe o en los barrios neoyorquinos de clase media-baja, entre otros emplazamientos, donde los temas sociales alcanzan mayor repercusión. Una atmósfera personal y familiar íntima que pugna por restablecer el orden y recuperar la confianza en la posible solución de las preocupaciones de sus habitantes. Expresado de forma más precisa, se trata de la discrepancia entre el individuo y la sociedad: aislamiento, intolerancia, suspicacia, abatimiento... ¹⁹

En este instigador contexto Carson y Jane comparten amistades que ensalzan, de forma más o menos sutil, sus cualidades personales y profesionales, al mismo tiempo que intentan aplacar la supuesta rivalidad entre ambas autoras. Truman Capote, por ejemplo, describe a McCullers como la mujer más extraordinaria de todas las que ha conocido:

The first time I saw her – a tall slender wand of a girl, slightly stooped and with a fascinating face that was simultaneously merry and melancholy. I remember thinking how beautiful her eyes were.

Y, sobre Jane realza su complejo carácter:

... she had an odd turn of mind, both in her writing and her person²⁰.

Tennessee Williams, por su parte, en una carta apunta a sus “Monster Women”, subrayando que nunca podría decantarse entre Carson

McCullers, Jane Bowles o Anna Magnani, puesto que todas ellas eran grandes talentos. Añade el dramaturgo que dichas autoras constituyen parte de la herencia artística del siglo veinte. Sin embargo, Gora Vidal, en respuesta al mencionado escrito, en 1976, rebate la opinión de su colega, declarando que aunque no comparte los gustos de Williams los respeta y elogia a Jane por su originalidad:

I concede their talent, their glory, their charm- for Tennessee but not for me. Jane ('the finest writer for fiction we have in the United States') Bowles was more original²¹.

Por último, Paul Bowles, en su autobiografía *Without Stopping*, señala que su esposa y él conocen a los Reeves en el Hôtel de l'Université, durante su estancia en París, en junio de 1950. Por entonces, Carson, donde quiera que fuese, despertaba una considerable admiración en la esfera literaria, lo que produjo en Jane una actitud celosa hacia ella. Ciertamente, en una misiva dirigida a su marido subscribe su opinión sobre la autora sureña:

McCullers is as talented as Sartre or Simone de Beauvoir but she is not really a serious writer. I am serious but I am isolated and my experience is probably of no interest at this point to anyone²².

En la década de los sesenta, por contra, las dos autoras muestran un tono de cordialidad en sus respectivas correspondencias. A finales de octubre, Carson alaba su obra y se alegra de que todos los libros de su contemporánea se publiquen en un volumen, así como de que haya conseguido incrementar sus lectores:

your curious, slanted and witty style has always given me boundless delight²³.

Posteriormente, Jane alude a una mezcla de felicidad y de inexistente influencia en el ámbito editorial:

I did not want to bother you, otherwise I would have given your name to my publisher and you might have written a short blurb²⁴.

En efecto, existen dos motivos importantes que esclarecen la conducta de Jane con respecto a la autora sureña: en primer lugar, los sentimientos de

impotencia y fracaso que la embargaban, debido a sus constantes obsesiones y bloqueos en el ejercicio de la escritura y, en segundo lugar, los citados achaques por la celebridad de Carson.

Recordemos que cuando Jane publica su primera novela, *Two Serious Ladies* (1943), a los veintiséis años, muchos críticos la descalificaron y otros la tacharon de incomprensible. Estos desfavorables criterios produjeron una crisis a la escritora que acentuaría su desilusión y pesar por su carrera literaria. Por el contrario, McCullers saca a la luz su primera novela, *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940), a los quince años. Además, dicha obra, como observa González Groba, le supuso toda clase de elogios que afianzaron definitivamente el respeto de la crítica hacia la joven autora como *una gran promesa que podría estar algún día entre las grandes figuras de la literatura norteamericana*²⁵.

No obstante, salvando las diferencias entre Carson McCullers y Jane Bowles, la temática de sus obras, en general, está impregnada de esencia y sensibilidad, así como de una socavada crítica que, en ocasiones, como en el caso de Bowles, acaricia el sarcasmo con tintes humorísticos. Y, mientras que Carson, desde una perspectiva rural y provinciana, retrata la necesidad de hacer del héroe un ser que lucha contra las adversidades en las peores circunstancias para subsistir, Jane presenta a unos personajes dominados por una ambivalencia moral o por una cuestionable existencia que, en su mayor parte, son incapaces de resolver, a no ser por un desconcertante fanatismo religioso. Así, la coexistencia de todos estos aspectos conduce a vislumbrar una interrelación en sus narraciones: la condición humana en su más abatida soledad²⁶.

Precisamente, en los relatos que analizaremos más adelante, nuestras escritoras traslucen sus percepciones de la existencia para indagar en dos etapas del ciclo vital: la adolescencia y la infancia. Un recurso que, sin duda, sitúa a los protagonistas en un cosmos donde las normas de los adultos coartan sus instintos; un universo al que retan y con el que les resulta difícil comunicarse. La fantasía, por tanto, es la única vía posible para exteriorizar sus temores o deleitarse de sus hazañas y triunfos.

Además, McCullers y Bowles comparten la misma complacencia por el escenario habitual, por la emotividad afectiva y por la turbación. La tendencia, pues, de ambas autoras estriba en plasmar los ámbitos que dominan,

así como los que emanan de un marco cotidiano y preciso (una casa, un patio, la naturaleza, una fiesta o una boda, entre otros).

Estos aspectos constituyen el medio fundamental para que Carson y Jane profundicen en las disyuntivas existenciales de unos personajes que, con frecuencia, simbolizan la proclama de una sociedad estática y artificiosa. De hecho, las experiencias vitales de las dos autoras conjugan uno de los temas más significativos y escalofriantes: la soledad espiritual del individuo²⁷.

“The Haunted Boy” y “A Stick of Green Candy”: La soledad, uno de los temas afines de McCullers y Bowles

“The Haunted Boy”, incluido en el volumen póstumo *The Mortgaged Heart*²⁸, sale a la luz en noviembre de 1955, en la revista *Mademoiselle*, mientras que Jane escribe “A Stick of Green Candy”²⁹, a principios de septiembre de 1949, cuando los Bowles se encontraban en el desierto de Taghit, Argelia; posteriormente, se publica en la revista *Vogue*, el 15 de febrero de 1957. En ambos relatos sus creadoras trazan los avatares concernientes a la idiosincrasia adolescente e infantil respectivamente.

“The Haunted Boy” abre sus páginas, mediante la voz de la narradora en tercera persona, presentando a Hugh Brown, un muchacho que regresa del colegio y no encuentra a su madre en casa. De la misma manera, en “A Stick of Green Candy”, la narración en tercera persona, introduce a Mary, una niña que diariamente se dirige a una mina abandonada, situada a un kilómetro y medio de los límites de la ciudad, donde juega. Estas sucintas informaciones, aparentemente banales, constituyen los ejes principales de las narraciones a través de las cuales se articulan las historias.

En “The Haunted Boy”, el protagonista, presa de la angustia y del pánico, debido al recuerdo de aquella *otra vez* cuando su progenitora se ausentó del hogar, emprende, junto a John Laney, una búsqueda exacerbada para encontrarla:

Hugh looked for his mother at the corner, but she was not in the yard... [he] felt there was something wrong. There was no fire in the grate of the sitting room... Hugh sickned with a sudden chill remembrance of the ‘other time’... (173)

A partir de este momento la desazón de Hugh incrementa cuando verifica que su madre, en contra de lo habitual, no le ha dejado alguna sorpresa, ni siquiera una nota. Ante la referida situación de desamparo, este joven solitario intenta retener a su supuesto amigo, quien insiste en marcharse, para mitigar sus temores. De forma similar al adolescente, en “A Stick of Green Candy”, Mary se mantiene al margen del mundo infantil que le rodea pero, al contrario que Hugh, esta niña calculadora y astuta reprime su pavor:

Mary never passed the playgrounds without quickening her step. This site, where the screams of several dozen children mingled with the high, grinding sound of the moving swings, she had always automatically hated... dug in the side of a long hill (420-423).

Dichos fragmentos resultan singularmente elocuentes, pues las interpelaciones de los discursos de los personajes y del narrador proyectan el mundo exterior para, a continuación, transformarlo en el paisaje interior de la psique. Hugh y Mary, por tanto, se rebelan contra las demandas y restricciones de la esfera familiar y, por extensión, las de la sociedad. A partir de este momento ambos emprenden la búsqueda de un universo alternativo donde ejercitar su concepto de libertad. El hecho de no tener a alguien con quien compartir francamente sus experiencias y juegos, en principio, convierte a nuestros protagonistas en víctimas. Empero, la presencia de John y Franklin transmuta el curso de los acontecimientos, pues realza la ambivalencia, la inseguridad y la confusión de los héroes, al mismo tiempo que, aparentemente, las justifica.

Según transcurre la narración Hugh no soporta la idea de quedarse solo y recurre a toda clase de estrategias con tal de impedir que su compañero le abandone (le invita a tarta de limón, le ofrece un vaso de leche e, incluso, miente al decir que su padre le está ayudando a reparar un tocadiscos). Pero, durante la conversación, Hugh se percata de que su interlocutor, John, no le cree: *You have to know a lot about electronics...* (180) La incesante actitud de alarma que muestra el héroe, quien se siente cada vez más acosado por el silencio, contrasta con la serenidad y despreocupación de un John que utiliza la lógica para hallar posibles repuestas o, simplemente, sugiere elementos sencillos y cotidianos:

I guess your mother must have gone to the movie or gone shopping or something... We haven't looked for a note... Maybe she left it under the door mat or somewhere in the living room.. Maybe she had a phone call or thought of something she suddenly wanted to do...(174-175)

Asimismo, cuando Hugh le pregunta a John si se percata del exorbitante silencio, éste, refiriéndose a su propia situación, aduce que si dispusiera de una televisión no echaría en falta a su madre:

We put on our TV at seven o'clock and it stays on all day and night until we go to bed... There're plays and skits and gags going on continually... You won't know when your mother is in the house or not (179).

Mediante estos fragmentos percibimos cómo John procura tranquilizar a un Hugh que rehúsa cualquier explicación de los hechos, aferrándose a la supuesta desaparición de la figura materna. Llegado este punto, el persistente oscurantismo del muchacho estimula la curiosidad de John Laney quien, intrépidamente, cuestiona una presunta enfermedad de su progenitora. Estas abrumadoras palabras desbloquean la cerrazón de Hugh, pues, a pesar de su reticencia a exteriorizar el secreto que tan solo comparte con su padre, finalmente, desvela el pasado:

... the first deep-rooted words, opened the festered secrecy of the boy's heart, and he continued more rapidly, urgent and finding unforeseen relief... Hug's ears turned hot; his cold hands touched them... He was embarrassed and his voice was very low... John reached out and carefully stroked Hugh's sweated arm (177).

En efecto, la madre de Hugh Brown, aunque inicialmente atribuye su indisposición a un estado de preñez, sufre una operación de tumor cuyo desenlace más inminente la sumerge en una profunda depresión y al subsiguiente intento de suicidio. No cabe duda de que este pasaje no sólo alcanza el clímax más dramático del núcleo familiar, sino también de la totalidad de la historia.

Por otra parte, en "A Stick Green Candy", y a diferencia de Hugh, para la pequeña Mary, los silencios, las brumas y los percances que puedan

surgir no representan amenaza alguna. La solitaria y recóndita mina que frecuente, por lo contrario, le transmite seguridad y protección. Poco después de que Franklin se traslada a la ciudad con su madre, invitados por el matrimonio Speed, éste comete la osadía de indagar en la esfera privada de Mary. Ante la mentada acción la protagonista dictamina que el desconocido niño es su adversario y, raudamente, maquina cómo librarse de él. La primera medida que adopta esta aviesa niña para atemorizar a su rival es interrogarle de manera autoritaria y desafiante sobre el lugar donde vive. Pero, en contra de lo esperado, Franklin se muestra ajeno a sus provocaciones, limitándose a señalar una casa situada en la cima de la colina, lo que irrita considerablemente a nuestra heroína porque, según ella, le ha mentado:

A small figure was descending the stone steps on the other side of the highway... She had never seen anyone come down these steps before... She knew perfectly well that he was merely a visitor in the hill top house (424-425).

Así, el hecho de que Franklin permanezca impertérrito ante sus reiteradas presiones acrecientan, aún más si cabe, el desconcierto y la furia de Mary, propulsándola a rastrear los pasos del muchacho hasta su domicilio para vengarse:

She was mounting the tedious stone steps behind him. Her jaw was clamped shut, and her face had gone white with anger... it occurred to her that he would rush into the house and slam the door in her face (426).

Sin embargo, en el fragmento en el que la madre del niño le comenta que residen en un apartamento situado en el barrio comercial y que su hijo no se relaciona con persona alguna, la heroína repara en que su propia inclinación a la soledad es análoga a la de Franklin.

Precisamente, esta conversación resulta bastante ilustrativa para el ulterior desarrollo de la historia, pues, además de completar la información acerca de los gustos, deseos y pensamientos de ambos personajes, la niña reviste una delicadeza y un respeto hasta entonces desconocidos, incluso para ella misma:

He's not a rough boy like the others... I don't know what I'd do if he was one of the real ones with all the trimmings... My

preference is discussing furnishings... [Mary] had never before been addressed so intimately by a grown person... she took a stick of green candy from the top... (428-429)

Las escenas mencionadas en “The Haunted Boy” y “A Stick of Green Candy”, sin duda, engrandecen las imágenes de dos escritoras ligadas a las eventualidades periféricas y cuyas sapiencias les facultan las historias perfiladas. La irrefutable emotividad, la codiciada independencia o el desamparo con los que dotan a sus protagonistas, en ocasiones, irradian un cierto tono confesional, una transgresión y una contumacia propias de las diabluras de la infancia y adolescencia.

Evoquemos que Carson McCullers y Jane Bowles, desde la infancia a la madurez, padecieron toda una serie de privaciones jubilosas, arrebatadas por las desdichas físicas y mentales²⁹. Conocedoras de la relevancia que entraña la usurpación de una vida plena, encomia aún más la erudición y la excelencia de estas escritoras. De ahí que el tratamiento de las distintas ópticas de sus temas, en mayor o menor medida, adquieran una aguda y equilibrada destreza narrativa que combina la tragedia con los sucesos cotidianos, los sentimientos claros con los ambivalentes, la debilidad con la valentía, la autonomía con la dependencia, el presente con el pasado y la verosimilitud con la fantasía.

Retomando la narración de “The Haunted Boy”, tras lo acaecido, Hugh acomete a Clem Roberts en el colegio al divulgar que su madre es una lunática. Este percance promueve una aparente cercanía hacia John:

He’s still got scars or at least he did have a bandage for a week... I nearly killed him. I would have if Mr Paxton hadn’t come along and dragged me off (176).

Por primera vez la heroicidad de Hugh encumbra su propio ego de tal forma que, mientras Jonh Laney admite haber llorado en diversas ocasiones, éste camufla sus flaquezas debido a su reciente hazaña. Sin embargo, una vez que su colega se marcha, el alarde de valentía se disipa: ... *his eyes were wild with terror and his body trembled* (180). En otro plano semejante, la relación de Hugh con Jonh y su madre transmite una indudable ambigüedad: por un lado, aborrece al susodicho muchacho y le resulta insoportable querer a la figura materna, así como su belleza; pero, por otro, no puede prescindir

de ellos, en especial de su progenitora:

He needed John, he needed someone; most of all he needed to hear his mother's voice... Hugh could not stand the sad quietness and the mother he love so much. He could not stand his love or his mother's prettiness (175-180).

La historia concluye con el regreso a casa de la supuesta madre desaparecida (pasaje citado en la página nueve). Aunque la mujer aduce que salió de compras improvisadamente, mostrándole entusiasmada las prendas y los zapatos adquiridos, el airado joven, aún enfrascado por lo sucedido, convierte su ira en represalia. No obstante, cuando Hugh advierte la amargura que las crueles palabras ocasionan a su progenitora, se retracta:

I don't like it because it makes you look like you're trying to seem young, and I bet you are forty years old ... 'Mamma, I shouldn't have said that' (183).

Por otra parte, en "The Stick Green Candy" observamos cómo los anfitriones, en especial la madre de Franklin, a pesar de que despliegan hacia Mary su confianza y amabilidad, ésta, sin mediar palabra alguna, declina mentalmente tolerarlo. Asimismo, Franklin, a instancias de su progenitora, agasaja a nuestra heroína con un caramelo. Si en principio ella trasluce una postura sumisa, acto seguido la enmienda, haciendo gala de su cerrazón para preservar sus principios y continuar logrando victorias. Quizá, despojar a esta avispada pequeña de dicho talante hubiese alterado su visión del mundo, destruido esa barrera infranqueable que la protege de los adultos:

She felt her blood tingle as it always did whenever she scored a victory, and she needed to score several of them in the course of each day. This time she was defeating the older woman (430).

Finalmente, en la escena que Mary llega tarde a casa, debido a una caída y a la subsiguiente limpieza de su abrigo, y aun siendo consciente de un posible castigo, ésta articula un perfecto mecanismo psicológico para obviar a sus padres. De manera similar, cuando Mary vislumbra el coche de su progenitor, en el camino hacia la mina, permanece inmóvil y expectante hasta que él se marcha. Sin embargo, en vez de celebrar el éxito de su

maniobra, la niña es acorralada por el inusitado estupor y la zozobra de su propia conducta:

When she realized that he was gone, she held her breath. She expected her heart to leap for joy, but it did not (424).

Al término del relato, la pequeña neutraliza las órdenes de su madre, quien se opone a que su hija salga a la calle en una tarde lluviosa y con niebla. Sintiendo apabullada por su ostensible emotividad, paradójicamente, Mary encamina sus pasos hacia la vivienda de Franklin y, una vez allí, permanece frente a la ventana durante horas con la esperanza de que éste aparezca. Pero, los anhelos de nuestra heroína se desvanecen y regresa de nuevo a la mina para buscar consuelo en su ejército. Es, precisamente, a través de esta escena absolutamente reveladora, cómo Mary pierde su capacidad imaginativa, pues, en lugar de llamar a filas a sus soldados con un toque de corneta, olvida su rutina y procede, sin dilación alguna, a pronunciar sus órdenes de forma contundente:

Even she had remained all day at the window [Franklin] could never have sighted her through the heavy mist... She closed her eyes, seeking the dark gulf again; this time she needed to hear the men's hearts beating, more clearly than her own (430-431).

En ambas narraciones, como hemos señalado, Carson y Jane describen las figuras de un adolescente y de una niña absortas en sus respectivos microcosmos. No obstante, a pesar de sus renegadas naturalezas marcadas, fundamentalmente, por la soledad y la desventura, Hugh y Mary experimentan el aflorar paulatino de sus disfrazados sentimientos:

His mother lay on the floor and there was blood everywhere... He went to the bedroom... The room was as it always looked and nothing happened... Hugh had not cried all those months... He hadn't even cried when the doctor suggested Milledgeville... He had not cried at the meals... He did not cry those lonesome afternoons after he had the fight with Clem Roberts... He had not cry when his father drank too much... and Hugh had to eat alone... He did not cry when at first his mother would say: 'Don't punish me by making me stay here. Let me go home!' (181-182).

She had never experienced the need to look at things from a distance before, nor had she felt the relief that it can bring. All at once, the air stirring around her head seemed delightful; she drank in great draughts of it, her eyes fixed on the lights below. 'This isn't the regular air from up here that I'm breathing'... (430)

Resulta inconcuso, pues, que McCullers y Bowles incorporan, mediante las imágenes de John Laney y Flankin, una significativa mutación en los enrevesados temperamentos de sus protagonistas. De forma homogénea, los nuevos perfiles que las autoras otorgan a los procreadores de Hugh y Mary modifican el desdén ejercido hacia sus vástagos. Así, la ponderación y la afectividad de sus respectivos padres, ávidos de establecer nuevos vínculos familiares, despliegan un brote desmedido de estupor en los menores:

I just want you know that I realise how fine you were all that bad time. How fine, how damn fine!... His father was not a person to hand out compliments... His father never praised him... Hugh felt his face grow hot and he touched it with his cold hands (185).

She found her father in the vestibule hanging his coat up on a peg. Her heart sank as he turned around to greet her... he took in the pats of clay at a glance, but his shifting eyes never alighted candidly on any object... It was the first time that her father's observations had not made her feel either humiliated or ill (422-423).

Evoquemos que Carson McCullers siempre procuró trasladar su recelo acerca de la falta de un compromiso afectivo pleno, aspecto éste recogido en sus ensayos "Loneliness... An American Malady" (1949) y "The Vision Shared" (1950), entre otros, donde la autora valora el aislamiento del escritor y la necesidad de ser amado:

...once a creative writer is convinced of his own intentions, he must protect his work from alien persuasions. It is often a solitary position. We are afraid when we feel ourselves alone... Sometimes communication comes too late...; Love of another individual opens new relation between the personality and the world... Love casts out fear, and in the security of this togetherness we find contentment, courage (266-269).

Y, frente a Carson, Jane Bowles exterioriza la desesperanza sobre la consecución de la felicidad y su ahínco por encontrarla:

I have never yet enjoyed a day, but I have never stopped trying
to arrange for happiness ³⁰.

En definitiva, en “The Haunted Boy” y “A Stick Green Candy” sus creadoras ahondan en el despertar y la evolución de unas conciencias paralizadas o indiferentes hacia los demás, así como en la necesidad de incorporarse al mundo, de sentir que pertenecen a “algo o a alguien exterior al yo”³¹. Por consiguiente, las dos historias plantean una pugna entre la voz individual y el universo circundante. Es más, aunque los talentos de Hugh y Mary son antagónicos y las vivencias diferentes, únicamente las soliviantadas mentalidades les posibilita desarrollar sus inventivas e ilusiones. Idea ésta avalada, de alguna forma, por McCullers en “The Flowering Dream” (1959) donde plantea que la realidad y la imaginación coexisten sin que ningún elemento sea más importante que el otro:

Reality alone has never been that important to me... The
imagination combines memory with insight, combines reality
with the dream ³².

Ciertamente, la línea que separa la realidad de la ficción, con frecuencia, resulta imperceptible o borrosa, puesto que la mundología de cada persona, como hemos aludido, forja su propio universo. De acuerdo con esta premisa, las obras de Carson McCullers y las de Jane Bowles componen un verbo literario intemporal, un cosmos de singular perennidad, rebosante de sorprendentes perplejidades, de insinuaciones y de ambigüedades que, poco a poco, ellas fueron cincelando. Sus anárquicas aptitudes ante la vida rastrean el universo sin alharacas, descubriendo y desvelando lo que en las distintas culturas se ha disipado o, por el contrario, aún se conserva como inmemoriales. Se trata de narraciones en las que nada puede estimarse como superfluo, ya que McCullers y Bowles reflejan dudas categóricas, afectos, rencores, insensibilidades e incluso crueldades. Aspectos éstos determinantes en el conjunto de sentimientos que conforman el fondo enigmático de la verdad³³.

NOTAS

1. Véase Louise Westling. 1985. *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*. Athens: University of Georgia Press
2. Tennessee Williams. 1975. *Memoirs*. New York: Doubleday. 159
3. Jeffrey Meyer. 1994. *Scott Fitzgerald. A Biography*. London: MacMillan, 88
- 4 John Keats. 1966. *The Oxford Book of English Verse, 1250-1918*. England: Oxford University Press. 867-874
5. En principio McCullers deseaba ser concertista de piano, animada por Mary Tucker, profesora de música pero, ante los elevados costes que suponía estudiar en Juilliard o en otra escuela de reputación, ella rehúsa a dicha profesión. En la ciudad neoyorquina Carson estudiaba creación literaria y filosofía, financiándolo con la venta del valioso anillo que su abuela, Lula Walters, le regaló. Carson McCullers. Notebook “Illumination and Night Glare” en Harry Ransom Humanity Research Center (HRHRC). Austin: University of Texas
6. McCullers, 1975 “How I Began to Write” en Margarite G. Smith, ed. *The Mortgaged Heart*. Harmondsworth: Penguin. 256-257. Recordemos que en 1936 la revista *Story* publicaba la primera obra de la denominada niña prodigio, “Wunderkind”
7. La atracción y el afecto de esta denominada pareja inusual, a quienes les aterraba la pérdida de libertad, eran mutuos. Fantaseaban acerca de lo divertido que podía resultar casarse y *horrify everyone, above all, our respective familie*. P. Bowles. 1987. *Without Stopping*. London: Peter Owen. 196-207
8. El padre de Carson McCuller, Lamar Smith, falleció e 1944 y el de Jane Bowles, Sydney Mayor, en 1930. En el caso de McCullers cabe destacar el impacto que también le produjo la muerte de su abuela, Lula Walters, a quien llamaba Mommy, pues ambas compartían una tierna complicidad y un especial amor. Josyane Savigneu. 1977. *Carson McCullers*. New York: Stock. 22-23
9. Jane no ocultaba su homosexualidad; sus primeros flirteos datan de 1935. Respecto a Carson habría que referirse a su bisexualidad. Paul Bowles to Virgil Thomson. Tangier Socco. June 21, 1965; Reeves to Carson McCullers. March 4, 1944. HRHRC
10. Anne-marie, periodista y exploradora, era hija de Alfred Schwarzenbach, uno de los propietarios más importantes de una empresa de tejidos de seda. En 1935 contrajo matrimonio con

Claude-Achille Clarac, separándose al poco tiempo. Durante la relación que Carson mantuvo con ella siempre se mostraba muy recelosa de su intimidad; de hecho, a excepción de diferentes alusiones o cartas intrascendentes sobre ambas, no existe documento revelador alguno. Véase Carlos L. Dews, ed. 1999. *Illumination and Night Glare. The Unfinished Autobiography of Carson McCullers*. University of Wisconsin

11. *The Heart Is a Lonely Hunter* es la más extensa de sus novelas (*Reflections in a Golden Eye*, 1941; *The Member of the Wedding*, 1946; *The Ballad of the Sad Café*, 1951; *Clock Without Hands*, 1961). Tras sus nupcias con Reeves, en 1937, Carson iniciaba la redacción de dicha novela una semana después, en su ciudad natal de Columbus, al oeste de Georgia. En *The Herat...* aparecen de forma esporádica las fuentes de casi toda la temática de sus novelas posteriores, así como el tratamiento más extenso sobre la soledad o el aislamiento espiritual del hombre que la autora considera como la base y raíz de casi todos sus temas. McCullers, 1975 “The Flowering Dream” en Margarite G. Smith, ed. *The Mortgaged Heart*. Harmondsworth: Penguin. 280
12. Davi era redactor jefe de Haper’s Bazar antes de dirigir la revista *Mademoiselle*, donde Carson publicaría con frecuencia.
13. Virginia Spencer Carr. 1989. *Understanding Carson McCullers*. South Carolina: University of South Carolina Press.20-26
14. Cherifa era analfabeta, sólo hablaba el dialecto magrebí, vendía trigo en el Zoco y, por entonces, se rumoreaba que era lesbiana. Paul Bowles to Virgil Thomson. 1965 Tangier Socco, June 21 en Jackson Music Library: Yale University
15. Fundado en 1936 por Paul Bowles, Harry Dunham y John Latouche, cabe mencionar a los asiduos asistentes del denominado grupo “Little Friend”: los compositores Virgil Thomson, Aaron Coplan y Elliott Carter, a escritores, editores y personalidades de la cultura como E.E. Cummings, Charles Henry Ford, Marian Chase, Teodora Griffis y Kristians Tonny, entre otros. Albert Parry. 1960. *Garrets and Pretenders: A History of Bohemianism in America*. New York: Dover Publications. 149-155
16. Cherifa constantemente chantajeaba a Jane, pidiéndole dinero u otras prebendas. También utilizaba la magia negra para mantener el control absoluto sobre la autora, hasta el extremo de lograr que ésta cambiara la escritura del apartamento a su nombre y/o de

- intentar envenenarla. Sobre las intenciones maquiavélicas y criminales de Cherifa hacia Jane existen múltiples conjeturas e intrigas. Pero ningún estudio realizado, hasta la fecha,, aporta o demuestra fehacientemente prueba alguna. Las fuentes reales proceden de la biografía de Paul Bowles y de las entrevistas concedidas por el autor, en muchas ocasiones, tergiversando o interpretando erróneamente sus palabras. Sí es cierto que Bowles atribuía capacidades mágicas a Cherifa, pues siempre sospeché que drogaba a su esposa hasta su fallecimiento. Sin embargo, aun habiendo encontrado toda clase de pruebas utilizadas en la magia negra, el autor nunca pudo hallar a Cherifa “in situ”. Con posteridad reconocía la veracidad de dichos hechos. Paul Bowles. 1987. *Without Stopping*. London: Peter Owen. 214-217; Bowles.1998 entrevista con la autora (30 de octubre-1 de noviembre)
17. Virginia Spencer Carr. 1977. *The Lonely Hunter. A Biography of Carson McCullers*. London: Peter Owen. 302
 18. Jane Auer Bowles. Notebook, escrito durante su enfermedad. Se ha respetado la grafía original. HRHRC
 19. Warren French, ed. 1969. *The Forties: Fiction, Poetry, Drama*. Deland, Fl.: Everett/Edwards. 85
 20. Gerald Clarke. 1988. *Capote. A Biography*. New York: Ballantine Books, 96
 21. Gora Vidal to Millecent Dillon. 1977. January 14. HRHRC
 22. Jane Bowles to Paul Bowles (undated). HRHRC
 23. Carson McCullers to Jane Bowles. 1966. October 14
 24. Jane le dictó la carta a Carla Grissman, una profesora del Colegio Americano, a quien conoció mediante Isabelle e Ivonne Gerofi, en otoño de 1965. Jane Bowles to Carson McCullers (undated). The Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University
 25. Constante González Groba. 1994. *El mundo novelesco de Carson McCullers*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 47
 26. M^a Esther Martínez L. 1998. *Jane Bowles y su obra narrativa: ambigüedad moral y búsqueda de una respuesta existencial*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 19
 27. Sheilah Graham & Gerald Frand. 1959. *Beloved Infidel*. New York: Randam Books. viii
 28. Carson McCullers. 1975. “The Haunted Boy” en *The Mortgaged Heart*. Margarite G. Smith, ed. Harmondsworth: Penguin. Los

- números entre paréntesis de las sucesivas citas corresponden a dicha obra
29. Jane Bowles. 1984 “A Stick of Green Candy” en *The Collected Works of Jane Bowles*. London: Peter Owen. Los números entre paréntesis de las sucesivas citas corresponden a dicha obra
 30. En 1953 Reeves intentó persuadir a Carson para que se suicidaran juntos. Tras el suicidio de Reeves, en un hotel de París, a la escritora le invadió un sentimiento de culpa y soledad. Carson tiene que volver a depender de su madre, entonces enferma y débil. Cuando fallece Marguerite Smith, el 10 de junio de 1955, de un ataque al corazón, su hija siente un desamparo absoluto. Margaret B. McDowell. 1980. *Carson McCullers*. Iowa: University of Iowa Press.
 31. Jane to Paul Bowles (undated). HRHRC
 32. Jane to Paul Bowles (undated). The Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University
 33. Carson McCullers. 1959 “The Flowering Dream” en *The Square Root of Wonderful*. Boston: Houshton Mifflin. 284

OBRAS CITADAS

- Bowles, J. A. B. Archives en *Harry Ransom Humanity Research Center*. University of Texas. Austin
_____ *The Beinecke Rare Book and Manuscript Library*. Yale University
- Bowles, J. 1984. *The Collected Works of Jane Bowles*. London: Peter Owen
- Bowles, P. F. *Harry Ransom Humanity Research Center*. University of Texas. Austin
_____ *The Beinecke Rare Book and Manuscript Library*. Yale University
- Bowles, P. 1987. *Without Stopping*. London: Peter Owen
- Carr, V. S. 1989. *Understanding Carson McCullers*. South Carolina: University of South Carolina Press
_____ 1977. *The Lonely Hunter. A Biography of Carson McCullers*. London: Peter Owen
- Clarke, G. 1988. *Capote. A Biography*. New York: Ballantine Books
- Dillon, M. *Archives en Harry Ransom Humanity Research Center*. University of Texas. Austin

- Dews, C. L. ed 1999. *Illumination and Night Glare. The Unfinished Autobiography of Carson McCullers*. University of Wisconsin
- Graba, C. G. 1999. *El mundo novelesco de Carson McCullers*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela
- Keats, J. 1966. *The Oxford Book of English Verse, 1250-1918*. England: Oxford University Press
- López, M^a E. M. 1998. *Jane Bowles y su obra narrativa: ambigüedad moral y búsqueda de una respuesta existencial*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- McCullers, C. *Archives en Harry Ransom Humanity Research Center*. University of Texas. Austin
- _____ 1975 "How I Began to Write en Margarita G. Smith, ed. *The Mortgaged Heart*. Harmondsworth: Penguin
- _____ 1959. *The Square Root of Wonderful*. Boston: Houshton Mifflin
- McDowel, M. B. 1980. *Carson McCullers*. Boston: Twaine Publishers, a Division of G. K. Hall and Co.,
- Meyer, J. 1994. *Scott Fitzgerald. A Biography*. London: MacMillan
- Montero, Rosa. "La memoria es un cazador solitario". *El País* (1 julio, 2001), 28-29
- Parry, A. 1960. *Garrets and Pretenders: A History of Bohemianism in America*. New York: Dover Publications
- Savigneu, J. 1997. *Carson McCullers*. New York: Stock
- Spencer, V. C. 1977. *The Lonely Hunter. A Biography of Carson McCullers*. London: Peter Owen
- Thomson, V. *Archives en Jackson Music Library*. Yale University
- Warren F. ed. 1969. *The Forties: Fiction, Poetry, Drama*. Deland, Fl.: Everett/Edwards
- Westling, L. 1985. *Sacred Groves and Ravanged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*. Athens: University of Georgia Press
- Williams T. 1975. *Memoirs*. New York: Doubleday
- _____ 1954 "On Meeting a Young Writer". *Haper's Bazaar*. 55:43-48