

## **CLOCK WITHOUT HANDS: CARSON McCULLERS Y EL COMPROMISO EXISTENCIAL CON LA REALIDAD**

**Constante González Groba**  
*Universidad de Santiago*

### **ABSTRACT**

This paper is a study of the thematic aspects that make *Clock Without Hands* different from Carson McCullers' previous novels and place it in the tradition of existentialist philosophy and literature. In McCullers' last novel the problem of personal identity is solved when the individual accepts the full responsibility of his freedom, makes an ethical choice and commits himself to a world he shares with his fellow humans. Two characters, Malone and Jester, are studied in detail, because the existential dilemmas are especially embodied in them. The paper concludes with an attempt to elucidate the reasons why this most optimistic of McCullers' novels has more flaws in construction and characterization than any of those which preceded it.

En diciembre de 1960 Carson McCullers terminaba de escribir su última novela, *Clock Without Hands*, que sería publicada por Houghton Mifflin el 18 de setiembre de 1961. La autora empleó casi diez años en componer esta novela, comenzada en 1951 y escrita en medio de tantas dificultades que no es de extrañar que Oliver Evans la considerase un auténtico triunfo moral<sup>1</sup>. En 1953, su marido Reeves McCullers se suicidó en París; en 1955 la muerte de su madre destrozó totalmente a la autora, cuya deficiente salud se deterioraría cada vez más, hasta el punto de ser incapaz de escribir sus propios manuscritos y tener que dictarlos. Enormemente deprimida por el fracaso de su obra teatral *The Square Root of Wonderful*, que sólo pudo mantenerse en la escena de Broadway desde el 30 de octubre hasta el 7 de diciembre de 1957, Carson McCullers creyó haber perdido para siempre su capacidad creadora y en febrero de 1958 inició tratamiento psiquiátrico con Mary Mercer. Esta se convirtió

inmediatamente en una excelente amiga de la autora y le ayudó a recuperar la confianza en sí misma. En reconocimiento de tan valiosa ayuda, McCullers le dedicaría a Mary Mercer su última novela.

En la memorable conversación que Frankie Addams mantiene con Berenice en la cocina durante el crepúsculo, en la segunda parte de *The Member of the Wedding* (1946), la protagonista adolescente refleja su preocupación por el problema de una identidad personal que nos aísla y nos aprisiona en nuestra individualidad:

'Doesn't it strike you as strange that I am I, and you are you? I am F. Jasmine Addams. And you are Berenice Sadie Brown... Yet always I am I, and you are you. And I can't ever be anything else but me, and you can't ever be anything else but you.'<sup>2</sup>

Poco más adelante, Frankie expresa, también en el lenguaje sencillo de la muchacha adolescente que es, otra preocupación tan fundamental de la existencia humana como lo es el paso implacable del tiempo fugaz e irre recuperable:

'Here we are — right now. This very minute. But while we are talking right now, this minute is passing. And it will never come again... No power on earth could bring it back again. It is gone.'<sup>3</sup>

Como intentaremos demostrar en el curso de este trabajo, la temática de *Clock Without Hands*, con muchas coincidencias con las preocupaciones del pensamiento existencialista, se iba a centrar precisamente en torno a las paradojas y complejidades de la identidad personal escurridiza y necesariamente cambiante, por estar el yo sujeto —como el mismo título sugiere— a una realidad tan volátil como el tiempo, tanto en su dimensión metafísica como histórico-social. Mientras que en su primera novela, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), McCullers trataba más bien sobre la búsqueda de realización personal por parte del individuo solitario mediante la consecución de un ideal y/o la realización con un objeto amoroso, en *Clock Without Hands* constatamos una mayor atención a la búsqueda de sí mismo que tiene lugar en el interior del individuo. Si en las novelas anteriores McMullers se centraba en la soledad originada por la falta de comunicación con otros individuos, en *Clock Without Hands* la soledad parece provenir más bien de la falta de armonía y comunión del individuo consigo mismo.<sup>4</sup>

McCullers explora en su última novela esta búsqueda bajo cuatro perspectivas distintas, las de los cuatro personajes principales. J. T. Malone, cuyo punto de vista abre y cierra el libro, es un farmacéutico que recibe un diagnóstico de leucemia al principio de la novela y cuenta con unos quince meses de plazo para buscar orden y sentido a su vida. Jester

Clane y Sherman Pew son dos adolescentes huérfanos de padre y madre. El primero es blanco y pertenece a la clase acomodada, mientras que el segundo es de raza negra. Ambos buscan identidad en la solución de la incógnita de sus respectivos orígenes. Completa el cuadro el anciano Fox Clane, juez y hombre de la política, cuya obsesión por volver al Sur esclavista termina por destruirle.

La adolescencia, etapa crucial de la vida, ya había sido utilizada por McCullers en *The Heart is a Lonely Hunter* y *The Member of the Wedding* como símbolo de una condición humana problemática, imperfecta y ambivalente. Jester y Sherman son, sin embargo, de distinto sexo y unos años mayores que las adolescentes creadas anteriormente por la imaginación de la autora. Otra situación crucial, ésta nueva en la obra de McCullers, es la del individuo que se prepara para una muerte cercana e inevitable, algo similar a lo que la autora estaba viviendo entonces.<sup>5</sup> La proximidad de la muerte desata en Malone una crisis existencial, a la que McCullers se refiere en una carta a su hermana Margarita, en marzo de 1953:

My idea is that the extreme moral suffering of impending death brings out a person's most extreme qualities; in the course of the book Malone is engaged in a struggle with his soul that is more important than his physical disease.<sup>6</sup>

Así, pues, aparece a lo largo de toda la novela un contraste valioso y revelador entre la búsqueda de identidad del adolescente que está despertando a la vida y la del adulto que se acerca a la muerte. El problema del hombre ante la muerte se aborda ya sin ambages en la primera línea de la novela: «Death is always the same, but each man dies in his own way.»<sup>7</sup> Se trata del contraste de la muerte como algo abstracto, universal e inevitable, con el proceso contingente y concreto de la muerte de un individuo determinado, que no tiene más remedio que afrontarla cuando le llega su hora. La misión de Malone va a consistir precisamente en encontrar su sitio y el sentido de su vida dentro de lo general y ordinario; ha de hacer suya e impregnar con su propio carácter una muerte de la que el hombre corriente a menudo se olvida, al considerarla como un fenómeno abstracto que afecta sólo a los demás. A fin de hacer su vida plenamente suya, Malone ha de imprimir su sello personal a una muerte que ha de ser mucho más que un nuevo caso en las estadísticas de leucemia. Antes de morir, Malone ha de encontrar sus propias manecillas en la esfera constituida por el «continuum» espacio-temporal en el que está inmerso.

*Clock Without Hands* es en gran medida la exploración e iluminación de una paradoja que fascinó a Dostoievsky, a Tolstoi, a Kierkegaard y a muchos pensadores existencialistas: hay mucha vida en la comprensión y

aceptación del fenómeno de la muerte.<sup>8</sup> McCullers nos hace ver en esta novela de forma patente el contraste irónico entre la muerte física y la muerte espiritual: Malone alcanza, paradójicamente, la plenitud de la vida en la aceptación de la muerte como parte ineludible de aquélla, mientras que el aparentemente inmortal Clane es en todo momento un cadáver en el aspecto espiritual. Cuanto mayor es el deterioro físico del protagonista, más intenso es el despertar de su espíritu a la vida.

Varios críticos han apuntado, aunque sin apenas profundizar en ellas, varias coincidencias entre la temática de *Clock Without Hands* y la literatura y la filosofía existencialistas.<sup>9</sup> Fue en 1941 cuando McCullers tuvo su primer contacto con dicha filosofía, a través de las obras de Kierkegaard. W. H. Auden, muy influenciado por el filósofo danés que ha sido considerado precursor del existencialismo, le proporcionó a McCullers muchas de las obras de aquél, cuando ambos escritores vivían en Brooklyn en una colonia de artistas llamada February House.<sup>10</sup> Es precisamente un pasaje capital de *The Sickness Unto Death*, de Kierkegaard, el que ilumina a Malone en la intensa búsqueda de sí mismo. A comienzos de la década de los cincuenta, durante una de sus estancias en Francia, McCullers conocería personalmente a Sartre en París.<sup>11</sup>

Una de las características del pensamiento existencialista es, precisamente, la importancia de la conciencia de la mortalidad como factor determinante del modo en que conducimos nuestras vidas.<sup>12</sup> El existencialismo ha tenido el mérito de introducir la consideración filosófica de la muerte —problema insuperable para el hombre— en el centro mismo de la metafísica, y de convertirlo en uno de los ejes de la comprensión concreta de nosotros mismos. Según Sartre, la muerte constituye el límite supremo de nuestra libertad, por estar totalmente fuera del alcance de nuestra libre elección y de nuestro deseo,<sup>13</sup> pero, como sostienen Marcel y Jaspers, no es menos cierto que el individuo tiene la oportunidad de añadir o sustraer un sentido profundo a su vida según sea la forma en que confronte su finitud y el sufrimiento angustioso que ésta conlleva. El hombre puede alcanzar los valores morales que le proporciona una situación difícil y extrema, o bien desecharlos y perder dicha oportunidad; puede alcanzar la dignidad en la aceptación de su destino trágico y del sufrimiento como una tarea que le corresponde únicamente a él, en un universo en el que está solo.<sup>14</sup>

Sabido es que el existencialismo se apartó de la filosofía del puro pensamiento conceptual de Hegel y de su universalidad y objetividad despersonalizada para ir tras el yo, en su singularidad e interioridad.<sup>15</sup> En su descripción de la novela existencialista, denominación con la que designaba en 1962 a la novelística entonces reciente de Saul Bellow, Norman Mailer, Ralph Ellison, Flannery O'Connor, William Styron y otros, Ihab Hassan señala la búsqueda de identidad personal como un

aspecto fundamental de su temática. En un mundo sin dogmas, sin valores, y sin tradiciones firmes, el individuo tiene que crear sus propios valores en solitario dentro de sí mismo y partiendo de cero.<sup>16</sup> Así, pues, la función del héroe —en esta literatura más bien antihéroe, pues suele ser un personaje grotesco, un criminal, una víctima, etc.— consiste precisamente en crear, como Sísifo, sentido en el sinsentido, ser en la nada, dignidad en la humillación. Y añade Hassan:

The central problem for these heroes is the problem of identity: not only Who Am I? but also How Can I Be? And How Do I Continue to Be? It is really a problem of freedom: having earned at a great price the courage to *be*, what does one then *do*? What does one choose? Hence the implicit dialectic of destruction, in order to gain freedom —and of creation, in order to achieve identity or being in the void freedom creates.<sup>17</sup>

En *Clock Without Hands*, Jester es el personaje adolescente que destruye lo viejo —rompe con su abuelo, cuyas ideas ha aceptado siempre como algo seguro e indiscutible— para construir lo nuevo en el espacio que ha quedado vacío.

James E. Miller, Jr. decía en 1967 que la novela norteamericana contemporánea —refiriéndose, por supuesto, a la de los años sesenta— estaba todavía influida irremediabilmente por las actitudes y la filosofía existencialistas, y que los franceses Sartre y Camus les habían enseñado a los norteamericanos a ver con nuevos ojos autores como Dos Passos, Hemingway y Faulkner, en cuyos escritos abundaban actitudes y problemas que el existencialismo más tarde haría suyo.<sup>18</sup> Más adelante, Miller señala que una característica de lo que él llama «The New American Novel» es precisamente la búsqueda de identidad, la búsqueda de un yo que se escurre, que desaparece o se ha perdido, o, lo que es más horrible todavía, que no existe.<sup>19</sup> Y añade:

Although the search runs deep in American Literature, as might be expected in a country not at all sure of its own identity or soul, the quest takes on a new poignancy in the modern novel. The new hero usually —but not always— has his literal identity, an address and a name, but in spirit he is Ishmael still, searching for a strayed, runaway or uncreated self. He becomes an alien in his familiar land... The question, «Who are you?» resounds throughout *Invisible Man*, as it does through all contemporary fiction —and frequently remains, at the end of the road, unanswered and perhaps unanswerable.<sup>20</sup>

En la novela que aquí estudiamos, Jester Clane es el adolescente que busca una identidad, un yo todavía no creado, mientras que J. T. Malone es el

adulto que, en el umbral de la muerte, busca recuperar una identidad perdida poco a poco, o que no ha sido nunca descubierta.

Es de sobra conocido el postulado existencialista de que cada individuo no es más que lo que él hace de sí mismo («L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait», dice Sartre), mediante una sucesión de actos emprendidos en una libertad total de elección y en una situación que constituye el contexto físico e histórico de un individuo determinado. En este sentido, la misión del hombre consiste en buscar, con responsabilidad, su propia identidad, en alcanzar una «existencia auténtica», desprendiéndose para ello de la «existencia ordinaria».

Pero la identidad personal está irrelacionada con la vida en sociedad con otros individuos. El yo se forja como tal en la interacción de la persona con su contexto social.<sup>21</sup> Esta relación ineludible del yo con el mundo implica responsabilidad, término clave en las doctrinas existencialistas. En 1951, McCullers declaraba que llevaba diez años con un tema literario dándole vueltas en la cabeza, a saber, «how much responsibility... a person may take on himself.»<sup>22</sup> En la solapa de la primera edición de *Clock Without Hands*, la autora decía de la novela: «It is about response and responsibility —of man toward his own livingness.»<sup>23</sup> En una carta a W. McNeil Lowry, director de la Fundación Ford, fechada el 19 de octubre de 1959, McCullers decía de *Clock Without Hands*: «The basic theme is the theme of responsibility and the response, passions, and codes of ethics involved.»<sup>24</sup>

Como sostiene Sartre, aunque habite en un universo sin Dios, el hombre comparte, sin embargo, el mundo con otros seres, y su éxito o su fracaso en sus relaciones con los demás determinan, en gran medida, su éxito o fracaso como ser humano.<sup>25</sup> Muy en consonancia con los principios existencialistas, en *Clock Without Hands* el problema de la identidad se resuelve en el momento en que el individuo adquiere compromiso moral. Para explicar cómo el hombre se salva o se autodestruye según sean sus opciones éticas en relación con los demás, McCullers concede en su última novela una relevancia especial al contexto histórico y social. Los conflictos en el orden social corren paralelos a los conflictos internos del individuo sin identidad o con identidad desintegrada; parece como si la autora quisiese mostrar que la desintegración social y la falta de identidad personal se condicionan mutuamente. En esta novela, el tiempo es una realidad mucho más concreta que en las anteriores de la autora. El marco temporal del libro abarca desde el diagnóstico que recibe Malone, a mediados de marzo de 1953, hasta su muerte, el 17 de mayo de 1957. Esta última fecha coincide con la resolución del caso «Brown versus Board of Education», mediante la que el Tribunal Supremo de los Estados Unidos declaraba definitivamente anticonstitucional la segregación racial en las escuelas públicas, cortando así el hilo que conducía a tanta discriminación legal, basada en el

principio de «separados pero iguales». Es un momento crucial para el sur de la nación, al igual que lo es para Malone la inminencia de la muerte. Estamos en un Sur turbulento y de cambios tan acelerados que el individuo se ve obligado a confrontar continuos y difíciles dilemas. La violencia está a flor de piel, en una sociedad sin cauces para que los individuos puedan encontrar identidad personal y autoestima. Así, Fox Clane observa con el cinismo que le caracteriza cómo los blancos pobres tienen que contentarse con el color de su piel, que los define como superiores a los negros, a fin de afirmar mínimamente sus debilitados y tambaleantes yoes.<sup>26</sup> Para ganar reconocimiento social, los Sammy Lanks de esta sociedad tienen que lanzar bombas incendiarias contra las casas de los negros, y algunos de estos últimos, como Sherman Pew y Grown Boy, tienen que ser víctimas inocentes de la violencia racial para que la sociedad se entere de que existen. En el Sur en el que se desarrolla *Clock Without Hands* existe todavía una ley, no escrita, por la que los negros, cualquiera que sea el crimen de que se les acuse, son generalmente considerados culpables, máxime cuando la acusación frecuente de violación consta en el sumario.

Las relaciones entre blancos y negros tienen en *Clock Without Hands* un protagonismo fundamental en la configuración de las identidades respectivas de los cuatro personajes principales, que se salvarán o condenarán según sea su postura ante el problema que sacude a la sociedad en que les ha tocado vivir. La personalidad de Fox Clane está configurada fundamentalmente por sus posturas reaccionarias y por su obsesión por mantener a toda costa la supremacía blanca en el Sur. Para Sherman Pew la vida consiste casi exclusivamente en odiar sistemáticamente a la raza blanca. Este adolescente negro basa su identidad en hacer algo notorio en contra de una sociedad que le oprime y niega reconocimiento. En los casos de Jester y de Malone —los dos personajes que vamos a estudiar en detalle por ser los que mejor ejemplifican los aspectos temáticos propios del existencialismo—, el amor está íntimamente relacionado con la adquisición de identidad mediante una toma de postura ética. El primero se encuentra a sí mismo cuando decide abrazar la causa de la justicia social y el amor comprensivo por los demás; Malone culmina su angustiosa búsqueda cuando se niega a participar en la fraternidad de odio que trama el asesinato de Sherman Pew.

### **J. T. Malone: la reconciliación con la vida en la aceptación de la muerte**

El punto de vista que predomina en la novela es el de J. T. Malone, el personaje más complejo y más elaborado y aquél con el que se identifican en mayor grado las simpatías del narrador. Malone constituye lo que se ha dado en llamar el centro emocional o afectivo de la novela.<sup>27</sup> A sus

cuarenta años y con su escaso protagonismo social, este típico hombre sureño de clase media baja ocupa una posición intermedia y de equilibrio entre el anciano Clane, de opiniones extremistas y reaccionarias, y la inmadurez e impulsividad de los dos adolescentes Jester y Sherman. El inevitable caminar de Malone hacia una muerte próxima, pero sin fecha exacta, constituye un punto de referencia adecuado, a la vez preciso y flexible, para el transcurso de la acción. Este hombre pasará por fañes sucesivas y a veces simultáneas de confusión, desesperación, frustración y búsqueda ansiosa, hasta llegar a una aceptación serena de la muerte, después de haberse encontrado a sí mismo.

Mediante este personaje, McCullers pretende iluminar las paradojas en torno a la polaridad vida-muerte y demostrar cómo una persona puede «morir», sin darse cuenta, mientras está viva y alcanzar el momento culminante de intensidad vital a la hora de la muerte. Como su mismo nombre indica, Malone («man alone») es el hombre contemporáneo, solo frente a la muerte y a un destino del que sólo él es dueño, en un mundo en el que está obligado a usar su libertad para tomar sus propias decisiones.<sup>28</sup> Malone, que ha sido comparado con el «everyman» de la literatura inglesa del siglo XV,<sup>29</sup> es un hombre que destaca, precisamente, por su mediocridad e identificación con la masa. Es harto significativo que la palabra *ordinary* se repita en numerosas ocasiones en el capítulo primero, siempre en relación con Malone:

For J. T. Malone [death] began in such a simple *ordinary* way that for a time he confused the end of life with the beginning of a new season (7).

He was an *ordinary*, simple man and his own death was a phenomenon (8).

[The Jews at college] ran up the grade average so that an *ordinary*, average student [= Malone] had no fair chance (12).

He was relieved to get out of the alley and enter his safe, *ordinary*, familiar pharmacy (16). (Las cursivas son nuestras).

Su muerte próxima constituye, paradójicamente, lo más destacado de una vida en la que Malone ha evitado sistemáticamente el enfrentamiento con problemas y decisiones. Precisamente por ser un hombre corriente, este boticario de pueblo posee todos los defectos, pero también la misma capacidad de grandeza de todos los hombres. La sombra de una muerte próxima y acechante, aunque de fecha incierta, que le convierte en un hombre forzado a mirar un reloj sin manecillas, le identifica también con todos los humanos, a los que representa en la novela.<sup>30</sup>

Para Malone, el fin de la vida comienza, irónicamente, junto con una nueva primavera, la misma en la que planta su huerto, del que hablaremos

más adelante. Así, la vida y la muerte aparecen ya entremezcladas en la primera página. Un diagnóstico de leucemia irreversible cambia radicalmente la vida de este hombre, para el que la muerte siempre había sido algo situado en un futuro crepuscular e irreconocible, o algo relacionado con la póliza del seguro. La primera reacción de un Malone desprotegido ante su destino, al conocer el diagnóstico, es la del llanto. Mediante sus sollozos, este hombre expresa su terror e impotencia ante un universo lleno de grietas como la que él observa en el techo de la clínica; un universo en el que lo poco, o nada, que el hombre puede hacer está expresado por la imagen del llanto agudo y prolongado de un niño que se deja oír desde la sala de espera del médico.

Debido a su condición de moribundo, Malone siente una acuciante soledad existencial y falta de pertenencia: «Afterwards he was surrounded by a zone of loneliness, although his daily life was not changed» (12). Los demás rehúsan ver en Malone a un representante y espejo de la condición humana universal, un portador de unas fuerzas de destrucción a las que todos ellos habrán de sucumbir también. El farmacéutico se convierte en un buscador sólo y desesperado que, como hacían John Singer, Mick Kelly, Frankie Addams y el capitán Penderton en novelas anteriores de McCullers, recorre en solitario las calles de la pequeña ciudad sureña en busca de una solución a algo que no logra comprender. La debilidad física que le produce su enfermedad está contrastada con una gran agitación y movilidad en la esfera espiritual:

In spite of the weakness of his disease, Malone was restless... On these walks he had the bewildered look of an absent-minded person who seeks something but has already forgotten the thing that is lost... The lamp post, the wall, the tree would exist when he was dead and the thought was loathsome to Malone. There was a further confusion — he was unable to acknowledge the reality of approaching death, and the conflict led to a sense of ubiquitous unreality. Sometimes, and dimly, Malone felt he blundered among a world of incongruities in which there was no order or conceivable design (13-14).

Ya se deduce de aquí cuál ha de ser, en adelante, la misión de Malone: reconocer y aceptar la realidad de la muerte a fin de que la realidad de la vida adquiriera sentido también; encontrarse consigo mismo para poder reconciliarse con el mundo exterior. El punto de partida es el caos y el sinsentido en que el individuo —«man alone»— ha de encontrar y construir su propio orden. La superación de esta conciencia de sinsentido se convierte en una obsesión para Malone, quien se halla amenazado no sólo por la muerte empírica, sino por algo mucho peor, que es la muerte total, «existencial». Esta muerte amenaza con el abismo de la nada a los

que no han optado absolutamente por nada en sus vidas, a los que no han elegido ni dejado de elegir, a los que por no haberse elevado de lo empírico a la «existencia» siguen irremediabilmente el destino de las «cosas», que comienzan y terminan<sup>31</sup>.

Al principio, Malone intenta evadir el problema mediante el autoengaño, acariciando la idea de que su enfermedad no existe. A continuación busca refugio en algo tan irreal como la verborrea del viejo Clane y las palabras vacías del predicador bautista. Pero las palabras abstractas y las instituciones religiosas o políticas resultan ineficaces ante los problemas concretos del individuo; las soluciones para Malone habrán de venir de su propio interior. Un domingo de abril, el locuaz doctor Watson pronuncia un ingenioso sermón sobre la muerte y la salvación eterna,

but although the sermon was long, death remained a mystery, and after the first elation he [Malone] felt a little cheated when he left the church. How could you draw a bid on death? It was like aiming at the sky. Malone stared up at the blue, unclouded sky until his neck felt strained (15).

El largo sermón, pues, no hace más que poner de manifiesto que la eficacia y la autenticidad están, a menudo, en relación inversa al número de palabras. El cielo, lejano e insondable como las palabras del sermón en su monótona intensidad azul, refleja una vez más esa aparente indiferencia de la naturaleza ante la tragedia humana, que McCullers expresa aquí con el cinismo del más exacerbado humor negro. La autora incide una y otra vez a lo largo de su obra en el tema de la pequeñez e insignificancia del hombre, en contraste con una naturaleza permanente y en apariencia eterna, de la que aquél forma parte. En una de las mejores escenas de la novela, al final del capítulo primero, Malone, aterrado por la idea de la muerte, es un niño desprotegido y asustado que grita inconscientemente en su soledad: «Father, father, help me» (27) y que nos trae a la mente los lloros del niño de la clínica. Sentado en una mecedora, que sugiere la idea de un niño vulnerable e impotente, Malone recuerda muertes prematuras e injustas de niños y jóvenes y acaricia el mortero de piedra, que es, para él, símbolo de eternidad:

How long had Mr Greenlove worked with the pestle? And who had used it before him?... The pestle was old, old and indestructible. Malone wondered if it wasn't a relic from Indian times. Ancient as it was, how long would it still last? The stone mocked Malone (25-26).<sup>32</sup>

Malone rechaza sistemáticamente la intimidad sexual que le ofrece su esposa, pues la compasión que ella siente hacia él le confirma que es un

ser enfermo y próximo a la muerte.<sup>33</sup> La soledad y el individualismo del protagonista tienen en este caso un lado positivo, pues le ayudarán a encontrarse a sí mismo. Para renacer a un nuevo ser, Malone ha de separarse temporalmente de ciertas personas y hábitos. En su rechazo del sexo —el rechazo de lo físico se hace necesario para poder encontrar lo espiritual— Malone nos recuerda a otros personajes de McCullers también sumidos en crisis espirituales y en busca de un ideal, como Mick Kelly en *The Heart is a Lonely Hunter*, Frankie Addams en *The Member of the Wedding* y Alison Langdon en *Reflections in a Golden Eye*.

Es precisamente la proximidad de una muerte cuya naturaleza desconoce la que fuerza a Malone a cuestionarse sobre la vida y sobre su propio papel en este mundo. Y, al igual que le sucede a Iván Ilich, Malone constata con horror que va a morir sin haber «vivido» nunca realmente. En el aspecto espiritual hace ya tiempo que es un cadáver, y le restan unos meses para forjarse una identidad y renacer a una vida sobre la que nunca se ha hecho demasiadas preguntas. Ante la proximidad de la muerte, cada minuto de su vida cobra una importancia crucial para Malone, como lo prueba el significativo episodio en el que protesta airadamente al relojero porque su reloj atrasa dos minutos por semana. En una imagen muy en consonancia con el Sur de tradición rural y agrícola, Malone compara en su mente lo que ha sido su vida hasta la fecha con «a plodding old mule going round and round a sorghum mill» (102) y con «a mule going round and round a cane mill» (107). Su vida ha sido tan monótona y rutinaria como la de la mula que da vueltas sobre el mismo círculo, tan poco crítica como la del animal ignorante de sí. El narrador utiliza más tarde una metáfora lexicalizada relacionada con la misma imagen para expresar la aceptación incuestionada por parte del protagonista de una importante convención social: Mr Greenlove se muere y Malone compra la farmacia en la que era empleado y se casa con la hija del difunto propietario por un sentido de la responsabilidad mal entendido.

so he was saddled with a mortgage, and before he even realized it his own self, with a wife. Martha did not actually ask him to marry her, but she seemed to assume so much that Malone would have felt an irresponsible man if he had not spoken (131)<sup>34</sup>

Lo que ha sido la andadura personal de Malone está magistralmente expresado por el episodio del huerto, en el capítulo sexto. Al regresar a casa después de una mañana de trabajo, Malone ve por primera vez las maravillas de su pequeño huerto, que había atravesado, pero sin advertir lo que veía, aquella misma mañana:

He went through the backyard gate and then, though he was tired, he recognized the miracle. The vegetable garden, which he

had sown so carefully and forgotten in that long season of fear, had grown up. There were the purple cabbages, little frills of carrots, the green, green turnip greens and tomatoes. He stood looking at the garden (104).

Cegado por la rutina, por lo material y lo convencional, Malone no parece haberse percatado nunca de esos innumerables pequeños milagros cotidianos del huerto de la vida; no ha explorado su identidad personal y ha perdido el tren que le habría conducido a muchas cosas maravillosas. En el primer capítulo se siente avergonzado de su cuerpo frágil y desnudo, sin darse cuenta de que es precisamente dicho cuerpo el que le ha mantenido vivo. Paradójicamente, Malone no le concede valor a la existencia diaria hasta que empieza a morir.

Durante el último verano de su vida Malone siente, más que nunca, el calor asfixiante del Sur, calor relacionado explícitamente con la sequía espiritual del protagonista: «The hard blaze of summer shrivelled his spirit» (108). Como es habitual en los protagonistas sureños de McCullers, la nieve y el Norte están asociados también para Malone con la libertad y con la consecución de un sueño:

An ordinary, practical man who seldom daydreamed, he was daydreaming now that in the autumn he was going to a northern country, to Vermont or Maine where again he would see snow. He was going alone without Mrs Malone... He saw in his mind's eye thought of snow he felt a freedom, and a guilt gnawed him as he walked, shoulders bent, under the terrible heat of the day. Once, and only once, he had the guilt of freedom (114-115).

Malone, quien, como todos, nació original para convertirse pronto en copia, experimentó la libertad una sola vez, cuando decidió por sí mismo y cometió adulterio. Kierkegaard y posteriormente los pensadores existencialistas han hecho hincapié en la ansiedad y la culpabilidad que acompañan a la libertad y a la creatividad del que actúa responsablemente y por decisión propia.<sup>35</sup>

Hay otro pasaje en el que las montañas, el Norte y la nieve están asociadas explícitamente con la vida y la libertad perdidas, no vividas. En este aspecto hay un contraste manifiesto con Mick Kelly y Frankie Addams, para quienes la nieve y el Norte significan un futuro ideal por conquistar:

Home from the hospital with every afternoon off, Malone blundered through his days. He thought of the mountains, the North, snow, the ocean — thought of all the life he had spent un-lived. He wondered how he could die since he had not yet lived (132).

Al final, Malone encontrará ese nuevo yo, proyectado aquí en la nieve del Norte, sin salir del Sur, ni de su pueblo, ni siquiera de sí mismo.

Lo que le confirma al protagonista que poco a poco, a lo largo de su vida, se ha ido perdiendo a sí mismo —o nunca se ha encontrado realmente—, sin saber exactamente cuándo ni cómo, es un pasaje de *The Sickness Unto Death*, de Kierkegaard. Dicho pasaje nunca le habría llamado la atención si no estuviese tan próximo a la muerte:

He read the lines again and then again: *The greatest danger, that of losing one's own self, may pass off quietly as if it were nothing; every other loss, that of an arm, a leg, five dollars, a wife, etc., is sure to be noticed* (130).

A medida que se aproxima la muerte, la vida cobra más importancia para Malone; lo ordinario resalta y adquiere un nuevo significado. El día de la reunión secreta en la farmacia, lo que para Jester y su abuelo no es más que una luna inspira en Malone una tristeza hueca y le hace preguntarse cuántas noches de mayo había visto una luna tan serena, y si ésta no será la última que ve. Más tarde, ya moribundo, Malone tiene una sensibilidad especial, que le hace percibirlo todo bajo una perspectiva nueva, trátese del amanecer o de cualquier cosa que lea o vea a través de la ventana.<sup>36</sup>

Pero Malone no se encuentra definitivamente a sí mismo hasta que se enfrenta a una crisis existencial que supera favorablemente al efectuar una toma de postura ética en relación con la sociedad de la que forma parte, lo que indica que la identidad personal está condicionada por las relaciones del individuo con los demás. El cambio interior de Malone se refleja en esta actitud pública, que, a su vez, incide en el interior de aquél.

Paradójicamente, Malone se salva cuando la sociedad le condena, cuando toma quizá la única decisión personal y auténtica de su vida y se niega a asesinar a Sherman. Con esta decisión Malone pierde el mundo —la sociedad le rechaza— pero gana su alma. Otra paradoja que aquí aflora es la que gira en torno a los conceptos de heroísmo y cobardía: Malone es tildado de cobarde por el acto más heroico de toda su vida, mientras que un criminal como Sammy Lank es considerado un héroe. A través de la decisión de Malone, McCullers expresa su condena de la violencia racial, que era uno de los objetivos de su última novela.

La fuerza para esta decisión ha existido siempre dentro de Malone en estado embrionario; simplemente le había pasado desapercibida, como el pequeño huerto sembrado en primavera. La nueva vida de un Malone renacido contrasta con la vulgaridad que él mismo constata en la escena de la conspiración. Malone, en torno a quien todo era ordinario en el primer capítulo, ve ahora lo ordinario y vulgar en los otros:

Those gathered in the drugstore were all ordinary people, so ordinary that he usually didn't think of them one way or the other. But tonight he was seeing the weaknesses of these ordinary people, their little uglinesses (192-193).

Al rechazar unos convencionalismos que hasta ahora había aceptado sin rechistar, y al hacer prevalecer su individualidad y negarse a hacer lo que todos esperan que haga, Malone adquiere caracteres de héroe existencialista; debido al ejercicio de su libre albedrío, el protagonista pasa de la «existencia ordinaria» a la «existencia auténtica», que todos los humanos tienen capacidad de adquirir. Una de las características más importantes del pensamiento de Kierkegaard, de Sartre, de Jaspers y de Heidegger es, precisamente, la importancia que le conceden al individuo, en contraste con la masa, que anula la responsabilidad individual. A pesar de que la existencia es privilegio del hombre y no de la materia, pues supone la libertad, no es cierto que cualquier hombre goce de dicho privilegio y exista realmente. Son mayoría los que, guiados por los que Kierkegaard llama *la Multitud* y Heidegger denomina *das Man*, no eligen verdaderamente. Según los existencialistas, sólo existe auténticamente el que elige en libertad, el que se hace a sí mismo y es su propia obra.<sup>37</sup>

En el último capítulo, que, al igual que el primero, pertenece a Malone, vemos a ese hombre nuevo que se manifestó hace días en su valiente decisión. El estado anímico de este moribundo es justamente el opuesto al que tenía al comienzo del libro. Su ser ha alcanzado nuevas dimensiones, la existencia humana ha adquirido belleza y dignidad inusitadas, y Malone está preparado para morir en paz y armonía consigo mismo y con el universo:

He no longer confused the end of life with the beginning of a new season... Yes, the earth had revolved its seasons and spring had come again. But there was no longer a revulsion against nature, against things... He looked at nature now and it was part of himself. He was no longer a man watching a clock without hands. He was not alone, he did not rebel, he did not suffer. He did not even think of death these days. He was a man dying —nobody died, everybody died (203-204).

La situación de Malone nos hace recordar a Iván Ilich, que pierde el miedo a la muerte precisamente cuando ésta le llega, y, al reconciliarse con ella, la trasciende:

He searched for his former habitual fear of death and did not find it. 'Where is it? What death?' There was no fear because there was no death either.

In place of death there was light<sup>38</sup>

Al igual que en el caso del magistrado creado por Tolstoi, la gran paradoja radica en que la vida de Malone adquiere su plenitud en el momento de la muerte: este hombre encuentra su identidad en lo que constituye precisamente la pérdida absoluta de identidad. La armonía que ha alcanzado consigo mismo está interrelacionada con la que siente con el universo. El nuevo orden interior de Malone se corresponde con el de la naturaleza, con la vuelta del ciclo estacional a la primavera. Es al aceptar la realidad de la muerte cuando Malone entiende la realidad de la vida; todo adquiere una perspectiva adecuada al aceptar y entender la relación entre el paso del tiempo y el propio yo. Malone, que ya no está obsesionado por el paso del tiempo, sino que lo acepta estoicamente, es el hombre moderno que en su soledad existencial ha buscado y ha encontrado sentido a la vida. Su reloj ya tiene manecillas, desde que se ha adaptado al nuevo orden que empieza a imperar en el sur de los Estados Unidos. Es precisamente en este último capítulo cuando se conoce la decisión del Tribunal Supremo de hacer definitivamente obligatoria la integración racial en todas las escuelas del país.

De su percepción inicial del mundo como algo incongruente, sin orden ni sentido, Malone ha recorrido un largo camino hasta su agonía, en la que la vida se le muestra con una sencillez y armonía nunca vistas. «A strange lightness had come upon his soul and he exalted» (204): Malone parece ya trascender lo real, una vez que ha encontrado su alma. McCullers define el alma como «the individual's affinity for the universe — his search for God, and his search to understand his fellow man.»<sup>39</sup> Malone no es libre en el sentido de que no puede escapar a la muerte, pero sí en cuanto que es dueño de una actitud respecto a ella, de una forma de asumirla. Es Heidegger quien sostiene que, puesto que la muerte es la menos conmutable de nuestras posibilidades, pues que nadie puede morir en mi lugar, o en el de esa muerte que sería la *mía*, ella es también nuestra posibilidad más personal.<sup>40</sup>

Al haber tomado una decisión ética por sí mismo, Malone puede morir con el convencimiento de haber *vivido*, aunque haya sido tan poco. Quizá lo que McCullers está intentando demostrar es que la auténtica tragedia del hombre no consiste en la muerte, sino en vivir una vida ordinaria, sin sentido profundo y sin auténticas relaciones humanas. Los relojes de la mayoría de los humanos no tienen manecillas, no sólo porque no saben cuándo van a morir, sino también porque en sus vidas no se registra nunca nada digno de mención, nada que no sea convencionalismo y atención a lo material en detrimento de lo espiritual, nada que signifique compromiso o tenga incidencia significativa en el mundo y en el curso de la historia.<sup>41</sup>

Sólo cuando se ha encontrado a sí mismo, las relaciones con los demás adquieren, para Malone, una perspectiva más auténtica. Ahora puede ya recibir sin resentimiento el amor de su esposa, aunque se

manifieste a través de algo tan sencillo como un ramo de flores o un vaso de agua fresca. El juez Clane, que al principio le inspiraba fe ciega, le inspira ahora auténtica compasión. La agitación y la verborrea vacía de Clane en la última escena contrastan, significativamente, con la serenidad callada, pero más efectiva y auténtica, de Malone. La reconciliación final del protagonista consigo mismo, con los suyos y con su tiempo está en claro contraste con el reaccionario Clane, que quiere retrasar las manecillas del reloj de la historia y que, en el último capítulo, en la emisora de radio, termina literalmente desconectado —«cut off»—, como lo ha estado toda su vida.

### **Jester Clane: la identidad personal en el compromiso con el mundo real**

Jester Clane coincide con el negro Sherman Pew en su edad —ambos tienen diecisiete años— y en su condición de huérfano. Para ambos adolescentes la existencia está caracterizada por una búsqueda obsesiva de los orígenes, un hurgar en el pasado para resolver el problema de la identidad personal. Pero la odisea de Jester tiene un final positivo que promete un futuro lleno de vida y libre de prejuicios, mientras que la de Sherman termina en la muerte, en parte debida a sus tendencias y actitudes autodestructivas.

Como todos los adolescentes de McCullers, Jester está inmerso en una tremenda soledad, que le impulsa a buscar una identidad que le proporcione lazos de conexión con el mundo. En *The Heart is a Lonely Hunter*, Mick Kelly recibía poca atención de unos padres muy atareados; en *The Member of the Wedding*, Frankie Addams carecía de madre y tenía un padre absorto por su trabajo; *Clock Without Hands* culmina esta progresión negativa, con dos adolescentes que no tienen padre ni madre, ni los han conocido nunca.

Al igual que para Mick y Frankie, la crisis llega también para Jester en verano, con mucho tiempo libre para observar el mundo y dar rienda suelta a la imaginación, y con una soledad más acuciante, al no tener la compañía de los amigos de colegio ni la rutina del trabajo cotidiano. Jester se ha leído el *Kinsey Report* con una curiosidad típica de adolescente, y su identidad sexual todavía por resolver es una fuente más de inseguridad. Es el terror al aislamiento de la diferencia, que nos recuerda a Frankie, alarmada por su excesivo crecimiento:

He was afraid, so terribly afraid, that he was not normal and the fear corkscrewed within him. No matter how many times he circled Reba's house, he had never felt the normal sexual urge and his heart quaked with fear for himself, as more than anything else he yearned to be exactly like everyone else (84).

Si aquí busca su identidad en lo uniforme y en la coincidencia con los demás, al final Jester, al igual que Malone, se encontrará a sí mismo precisamente al adoptar unas actitudes diferentes a las de la mayoría de sus conciudadanos. Jester pasa satisfactoriamente la prueba de iniciación sexual en el burdel de Reba, pero la consecución de su identidad no ha de venir de la exploración del cuerpo, sino de la del espíritu. Jester se identifica con los otros adolescentes inquietos e imaginativos de McCullers en su aparente falta de interés por el sexo: «Secretly Jester thought sex was a fake» (84).

Para este adolescente, las válvulas de escape a la sensación de vacío son la música y los aviones. Una vez más, la búsqueda de un ideal que dé consistencia al yo va paralela al rechazo de la cotidianidad representada por el lugar de residencia:

Some people were content to live and die in Milan with only brief visits to relatives and so forth in Flowering Branch, Goat Rock or other smaller towns near by. Some people were content to live their mortal lives and die and be buried in Milan. Jester Clane was not one of those (91).

Jester, que ha recibido el cariño de su abuelo y la protección que supone el ser de una familia blanca acomodada, no está tan necesitado como Sherman de una madre buena y cariñosa. Su empresa consiste en buscar al padre que le guíe y le indique el camino a seguir en la vida. Su padre tiene además el misterio de lo desconocido, pues de su madre ya se lo han contado prácticamente todo. Pero, para encontrar a su verdadero padre, Jester tiene que romper con su abuelo, que ha hecho siempre para él las veces de padre; para encontrar su auténtico pasado, tiene que romper con el pasado de las ideas, hasta ahora incuestionables, de Fox Clane. En el capítulo segundo se produce esta ruptura de relaciones, que el narrador describe como «a form of death» (34). Es una muerte dolorosa, pero necesaria, que permitirá a Jester renacer a una nueva vida. La ruptura con el abuelo, espiritualmente muerto, conducirá finalmente a la identificación con los ideales vivos del padre, Johnny Clane. Es lo que sugiere el narrador, que usa a Jester como arma para fustigar al juez Clane:

And his [Jester's] heart balanced between pity and the natural instinct for separation that divides the sound from the infirm (38).

Jester empieza a encontrar su auténtico yo cuando, en una conversación con su abuelo, conoce a su difunto padre. Como apunta la imagen, de la muerte sale ahora una nueva vida:

Jester did not know clearly what the quote would be, but he felt nearer to his father than he had ever been, and the riddling skeleton of suicide and the old glory hole trunks were being fleshed by a living image (171).

Una vez desvelados todos los misterios, las cosas toman un cariz distinto para Jester, y sus sueños se hacen cada vez más realistas. Ya no siente culpabilidad por haber sido causante indirecto e involuntario de la muerte de Grown Boy; ya no sueña con hazañas extraordinarias ni con morir una muerte de héroe, ni siente la llamada de países extranjeros y lugares exóticos. Su destino está en el Sur, en donde decide hacerse abogado y continuar la labor de defensa de los oprimidos iniciada por su padre. Si Malone se comparaba con una mula, ahora Jester, refiriéndose a su vida pasada, dice que hasta ahora ha sido «like a cat always climbing the wrong tree» (177). Jester conoce a su padre en Navidad, tiempo de nacimiento a una nueva vida. El comienzo de lo nuevo coincide, significativamente, con un nuevo año, un nuevo trimestre escolar y el estreno de ropa nueva. Habiendo encontrado sentido a su vida, y ya con una orientación moral firme, Jester no siente tan intensamente el problema de la soledad.

El intento infructuoso de salvar a Sherman de la muerte es un acto de responsabilidad moral que asemeja a Jester con Malone. Es la muerte de su amigo la que origina, indirectamente, la última etapa de la iniciación de Jester, quien invita a Sammy Lank a subir con él a la avioneta, con la intención de matarlo con la misma pistola con la que se había suicidado su padre. Pero, después de oír la tragicómica historia de la vida de Lank, Jester desiste de su aventura violenta, pues se ha percatado de la complejidad de la condición humana y de los absurdos de una sociedad en la que un pobre hombre como Lank tiene que ser padre de trillizos o asesinar a un negro para llamar la atención hacia su persona. Jester había renunciado también a la venganza en el capítulo anterior, cuando Sherman le mató su querido perro. Al renunciar a la violencia, Jester se pone del lado de la vida y la libertad, y se identifica nuevamente con Malone. Adquiere compasión y capacidad de comprensión, dos cualidades destacadas en la misma persona de la autora y en sus personajes de ficción con una orientación más realista y positivista, como Portia y Biff Brannon en *The Heart is a Lonely Hunter*, y Berenice en *The Member of the Wedding*.

Jester parece haber intuido que sus ansias de venganza tienen, en el fondo, unos motivos tan irracionales como los de la multitud que persiguió a Grown Boy y los del policía que lo asesinó. Se ha dado cuenta de que al tomarse la justicia por su mano se asemejaría a su abuelo Clane. Y Sammy Lank permanece convencido de que el asesinato de Sherman Pew le ha conferido una relevancia social y una nueva identidad que le han hecho merecedor de un viaje en la avioneta del nieto de Clane. Nunca

sabr  que él es el auténtico perdedor, mientras que Malone y Jester, al renunciar a la violencia, son los ganadores en la compleja aventura humana. Al oponerse al determinismo de los convencionalismos sociales, Malone y Jester se hacen libres.

Este viaje en avioneta, que pone fin al capítulo trece, tiene todos los caracteres de un viaje de iniciación. Dicho viaje culmina con una revelación, una epifanía o momento de visión que conduce a Jester a un cambio fundamental de perspectiva.<sup>42</sup> El recorrido por un cielo claro y azul hasta la monotonía podría ser una representación simbólica del intento de buscar identidad mediante abstracciones —recordemos al Jester que en los primeros capítulos se regodeaba en palabras altisonantes y en t picos— o mediante una venganza violenta.<sup>43</sup> Las cosas vistas desde un nivel abstracto, intelectual e ideal tienen un orden irreal, proporcionado por una perspectiva distanciada de la realidad. Desde la vista aérea, todo es ideal y simétrico, pero la complejidad, la miseria y la tragedia de la vida humana requieren un cambio de perspectiva, una aproximación a la realidad:

But down below the earth is round. The earth is finite. From this height you do not see man and the details of his humiliation. The earth from a great distance is perfect and whole.

But this is an order foreign to the heart, and to love the earth you must come closer (202).

El análisis abstracto y distanciado de la mente ha de dar paso al orden distinto, y a veces ca tico, del corazón. El calor del amor ha de sustituir al fr o análisis racional.

La naturaleza, representada aquí por el paisaje rural, manifiesta un orden fijo, un cambio acorde con el retorno impecable de las estaciones:

In early spring the fields here are like patches of worn grey corduroy, each one alike... the grey-green of cotton, the dense and spidery tobacco land, the burning green of corn (202).

Pero la sociedad, representada por la ciudad, está muy lejos de ese orden ideal, y se caracteriza por la complejidad y el caos:

As you circle inward, the town itself becomes crazy and complex. You see the secret corners of all the sad back yards. Grey fences, factories, the flat main street (202).

Cuanto más se desciende, más evidentes son las imperfecciones, pero, vistos desde arriba, los hombres no son humanos; son demasiado insignificantes, grotescos y uniformes:

From the air men are shrunken and they have an automatic look, like wound-up dolls. They seem to move mechanically among haphazard miseries (202).

Para evitar que estas vidas sean mecánicas y carentes de sentido, para que haya respeto por la individualidad y una comunicación que alivie la soledad, hay que poner los pies en la tierra:

You do not see their eyes. And finally this is intolerable. The whole earth from a great distance means less than one long look into a pair of human eyes. Even the eyes of the enemy (202).

Para entender a los hombres, hay que verlos de cerca y vivir con ellos; el contacto ha de ser directo y personal. Hay que acceder a sus almas a través de las ventanas de los ojos. De la misma forma —parece sugerir McCullers— para entender el Sur hay que abandonar los prejuicios de clase y todo tipo de dogmatismos. La salvación para esta región no va a venir de los que teorizan desde el Norte, sino de los que, como Jester, se quedan en el Sur e intentan comprender las tradiciones y los individuos condicionados por ellas.<sup>44</sup>

Este compromiso con el mundo, en este caso con la sociedad sureña, implica responsabilidad. Esta responsabilidad, que, cuando al principio iba solo en su avioneta, un Jester más soñador y egocéntrico sentía únicamente con respecto a su propia vida, se ha extendido ahora al mundo exterior al yo<sup>45</sup>. Ahora Jester contrasta con Mick Kelly y Frankie Addams, quienes parecen aspirar sólo a engrandecer sus propios yoes y a satisfacer sus sueños de fama y de amor ideal. No hace mucho Jester creía que todo adulto tenía la obligación moral de pilotar y volar en avionetas; ahora su concepto de obligación moral se vuelve más realista y apegado a la tierra y abarca a los demás humanos. Jester orienta su idealismo hacia el compromiso con el medio ambiente que le rodea y, en su caso, convergen lo real y lo ideal, algo que Mick Kelly y Frankie nunca lograron<sup>46</sup>. El reloj de Jester sí que tiene ahora manecillas, al acomodarse, como Malone en los últimos días de su vida, a los tiempos nuevos que corren en el Sur y al haber encontrado su lugar y destino en la sociedad. Al conocer su pasado, Jester ve hacia el futuro con la esperanza de poder cambiarlo mediante el compromiso con un presente que ahora sí adquiere sentido. Si al comienzo de la novela Jester perdía la virginidad física, ahora podemos decir que ha perdido la espiritual. La escena del capítulo quinto, en la que las campanas del reloj de la plaza pública ahogan los gritos con los que Jester trata de evitar que Grown Boy le robe las monedas de Wagon, le enseña a este adolescente —aunque quizá entonces no entendiese del todo la lección— que está inmerso en un mundo sujeto a la temporalidad y la limitación. En esta aceptación, Jester se diferencia de su padre Johnny,

quien, antes de suicidarse, se pasa todo el día dando golpes al reloj que le acaba de regalar su padre, algo muy en la línea de Quentin Compson en *The Sound and the Fury*, también incapaz de aceptar un mundo sujeto a la imperfección y a los cambios impuestos por la realidad del tiempo.

Con su tratamiento del negro Sherman Pew como un igual, Jester manifiesta una considerable evolución moral en las actitudes de los blancos del Sur. Así, pues, en torno a este personaje se centran grandes esperanzas para conseguir un futuro mejor en dicha región. La ineficacia del fanatismo y de las abstracciones que en *The Heart is a Lonely Hunter* separan al doctor Copeland y a Jake Blount precisamente de aquellos que quieren salvar, parece definitivamente superada. La orientación hacia la realidad y la vida ha hecho posible el descenso de la torre del intelecto que habitaba el capitán Penderton en *Reflections in a Golden Eye*.

La novelística de McCullers, que comenzaba en 1940 con la adolescente Mick Kelly contemplando el mundo desde lo alto de una casa en construcción y deseando volar tan alto como su imaginación, iría evolucionando progresivamente en sentido opuesto, hasta finalizar con el descenso de Jester Clane a la realidad concreta de las calles del Sur. Jester es el primer adolescente de McCullers que alcanza a reconciliarse con el mundo, el primero para el que el lugar soñado llega a coincidir con el lugar real y circundante.

En relación con las que le preceden, *Clock Without Hands* es la novela más optimista de McCullers. Ya madura y próxima a la muerte, la autora parece haber abandonado un idealismo tan intenso como la frustración que inevitablemente derivaba de la confrontación con la realidad en sus novelas anteriores. La anormalidad física y psicológica de los personajes es aquí mucho menos acusada. El sinsentido y el vacío provocados por la huida de la realidad por parte de Singer mediante el suicidio, en la primera novela de McCullers, han dado paso a la reconciliación de Malone con los pequeños milagros de la vida y con la muerte como parte de aquélla. El resplandor y la fe, que constituían el lado positivo de la visión de Biff Brannon al final de *The Heart is a Lonely Hunter* y que caracterizaban a la canción de los cautivos al término de *The Ballad of the Sad Café*, son ahora mucho más patentes que la ironía amarga y la oscuridad, que contrarrestaban el lado positivo de la visión del dueño del New York Café. La armonía con la naturaleza amiga y la aceptación serena e Malone constituyen el extremo opuesto a la alienación y la intransigencia crispada de Copeland y Blount. La violencia y el caos que ponían término a *Reflections in a Golden Eye* y a *The Ballad of the Sad Café* han dado paso a un nuevo orden, basado en el corazón y en el compromiso responsable con la realidad. *Clock Without Hands* parece, pues, encuadrarse perfectamente en el ambiente literario de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, caracterizado por un mayor

optimismo y fe en el hombre, después del desencanto y el nihilismo que siguieron a la segunda guerra mundial. Horton y Edwards dicen de los autores del período al que pertenece *Clock Without Hands*:

However dubious the future, they reacted strongly to the reality of the present, to the existence of the individual and to the ultimate need of that individual to love and be loved and to make some sort of adjustment to the world in which he lives... These men [Bellow, Malamud, Updike, Albee and others] are under no illusions; in an expanding and increasingly impersonal universe, the lot of the individual is a grim one, they point out, but somehow, non-hero though he may be, he can not only survive but, by discarding his dark spectacles and making a few adjustments in his cosmology, can even discover a certain joy in being alive.<sup>47</sup>

No queremos finalizar sin antes resaltar que *Clock Without Hands*, a todas luces la novela más optimista de McCullers, es la que tiene en nuestra opinión, más defectos de construcción. Varios críticos han coincidido en apuntar los problemas formales derivados de la caracterización de Fox Clane y del cambio brusco y poco convincente en la personalidad de Jester. En el caso del anciano juez, la sátira abusiva contra un personaje que representa unas actitudes que la autora tanto detesta parece ir en detrimento de la calidad artística. El narrador, demasiado parcial en todo momento al tratar de Clane, no deja pasar ninguna oportunidad para satirizarle y hacerle quedar en ridículo. Desde el principio se ensaña con él y le ataca tan despiadadamente como hacía el narrador de *Reflections in a Golden Eye* con Leonora Penderton. La omnisciencia se hace demasiado ostensible en un narrador categórico, incapaz de mantener la distancia y de ser imparcial cuando se trata de «the mad old foolhardy Judge» (142) o de «the soft-hearted, soft-brained old Judge» (199). La excesiva intención satírica convierte a Clane a menudo en un personaje inverosímil y poco convincente. Resulta difícil comprender cómo un hombre que a menudo dice cosas que denotan un conocimiento bastante profundo de la naturaleza humana y de la vida, y que ha sido elegido representante popular en el Congreso de los Estados Unidos, puede ir en los años cincuenta en busca de una criada negra a la plaza pública, o tener tan poco sentido común para hablar al sensibilizado Sherman Pew de la necesidad de restituir al Sur por la abolición de la esclavitud. Clane es siempre el mismo reaccionario estúpido y odioso que McCullers quiere que sea, sin ninguna cualidad positiva que pudiera hacerle más humano y convincente. Marioneta sin vida propia, es manipulado por la autora cuando y como conviene, para poner énfasis en los aspectos y actitudes que ella quiere satirizar a través de este personaje.

Y lo que McCullers critica a través de él parece demasiado serio para hacer de Clane lo que en ocasiones se asemeja al típico bufón unidimensional. El retrato tendría probablemente mayor calidad artística si el juez, en vez de ser tan ridículo, fuese un agente maligno más complejo y convincente y con mayor autonomía con respecto al punto de vista narrativo, y si, en vez de desprecio, despertase en el lector una mezcla compleja de odio, simpatía y compasión. La caracterización de Clane está bastante lejos de la de otros fanáticos grotescos de la literatura del Sur, víctimas de su pasado y de la sociedad en la que viven, como, por ejemplo, Percy Grimm en *Light in August* o Hazel Motes en *Wise Blood*. Sería de desear que Clane tuviese mayor complejidad como representante de unas fuerzas históricas determinadas. Al no estar ni siquiera emparentado con la vieja aristocracia sureña, es muy difícil ver en él la conexión con el pasado que McCullers le hace representar.<sup>48</sup>

En la visión de Jester del final del capítulo trece, la perspectiva es tan ambigua que no se sabe bien si corresponde al narrador o al adolescente. Lo cierto es que resulta difícil creer que una reflexión tan sensata sobre la necesidad, preconizada en algunos artículos de McCullers, de un amor basado en la comprensión de la humanidad de los demás pueda provenir de Jester. Esta repentina revelación no es muy convincente ni consecuente con el Jester que hemos visto a lo largo de toda la novela.

Todo esto nos lleva a concluir que Carson McCullers escribe sus mejores novelas cuando presenta individuos alienados que no logran encontrarse a sí mismos ni hacer coexistir el lugar y el tiempo de la realidad con los del ensueño. Es como si los conflictos irreconciliables (subjetividad-objetividad, ilusión-realidad, individualidad-unión con el otro, etc.) fuesen, precisamente por ello, artísticamente más prolíficos. Ciertamente Mick Kelly y Frankie Addams, las mejores creaciones adolescentes de McCullers, pertenecientes a su período más prolífico, resultan mucho más convincentes en su incapacidad de pasar de lo real a lo soñado e ideal que Jester Clane en su un tanto forzada y repentina aceptación de su entorno. Este último adolescente fue creado por una McCullers que se sentía próxima a la muerte y quizá deseosa de reconciliarse con el Sur, que había dejado atrás de muy joven. La autora había probablemente desechado los sueños de juventud y ya no escuchaba tan a menudo la llamada de lo lejano e inalcanzable. En un pequeño artículo titulado «Look Homeward, Americans», publicado en diciembre de 1940, McCullers se refería a la nostalgia que caracteriza de forma especial a la nación norteamericana y decía:

This emotion is Janus-faced: we are torn between a nostalgia for the familiar and an urge for the foreign and strange. As often as not, we are homesick most for the places we have never known.<sup>49</sup>

La nostalgia por lo lejano, lo extraño e inalcanzable predominaba en *The Heart is a Lonely Hunter* y en *The Member of the Wedding*; como hemos demostrado en este trabajo, al final de su carrera literaria, McCullers se siente más a gusto con lo conocido y crea personajes que se aceptan a sí mismos y a la realidad circundante.

#### Notas

1. Oliver Evans, *Carson McCullers: Her Life and Work* (London: Peter Owen, 1965), p. 170.
2. Carson McCullers, *The Member of the Wedding* (Harmondsworth: Penguin, 1962), pp. 135-136.
3. *Ibidem*, 143-144.
4. Oliver Evans, *Carson McCullers*, pp. 172-173.
5. Mary McDowell, *Carson McCullers* (Boston: Twayne, 1980, p. 96) conjetura que el suicidio de su marido, la muerte de su madre y la depresión subsiguiente al fracaso de *The Square Root of Wonderful* habrán contribuido considerablemente a la preocupación por la muerte que McCullers manifiesta en esta novela.
6. Publicado en *Mademoiselle*, 37 (July 1953), p. 44, como introducción de la editora —entonces Margarita G. Smith— a «The Pestle», un cuento de McCullers, que más tarde constituiría, con ligeras modificaciones, el primer capítulo de *Clock Without Hands*.
7. Carson McCullers, *Clock Without Hands* (Harmondsworth: Penguin, 1977), p. 7. En adelante, todas las citas y el número de página, que irá entre paréntesis en el texto, harán referencia a esta edición.
8. Véase: V. S. Carr, «Carson McCullers and the Search for Meaning», Diss. Florida State Univ. 1969, p. 51. Irving Howe (*The New York Times Book Review*, Sept. 17, 1961, p. 5) dice del desarrollo de la historia de Malone, obligado por la proximidad de la muerte a tomar una actitud crítica con respecto a su vida: «It is as if we were being invited to witness a small-town American version of Tolstoy's great story, 'The Death of Ivan Ilyich', which also portrays the last months of a man who had done no particular good or evil but had simply filled up his share of space and time.» En su artículo «The Russian Realists and Southern Literature» McCullers da muestras de que conoce bastante bien a Tolstoi y a otros escritores rusos (*The Mortgaged Heart*, Harmondsworth: Penguin, 1975, pp. 258-264).
9. Véanse: Carr, «Carson McCullers and the Search for Meaning», pp. 45-51, 140; Oliver Evans, *Carson McCullers*, p. 173 y «The Case of Carson McCullers», *The Georgia Review*, 18 (Spring 1964), p. 44; S. M. Smith, «Carson McCullers: A Critical Introduction», Diss. Univ. of Pennsylvania 1964, pp. 105-106 y Lawrence Graver, *Carson McCullers* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1969), p. 42.
10. En su biografía de McCullers, Carr dice que en los años cuarenta los intelectuales exiliados que llegaban de Europa iban a February House a enterarse de las tendencias predominantes en los Estados Unidos. Y añade: «They found that the group breathed a European intellectual element full of Marx, Freud, Nietzsche, Jung, and Kierkegaard, and were doing the most exciting work in the arts to be found anywhere.» (V. S. Carr, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers*, London: Peter Owen, 1977, p. 124).
11. S. M. Smith, *op cit.*, p. 106.
12. Rod W. Horton and Herbert W. Edwards, eds., *Backgrounds of American Literary Thought*, 3rd ed. (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1974), p. 472.

13. *Ibidem*, p. 505.
14. Carr, «Carson McCullers and the Search for Meaning», pp. 45-46.
15. A este respecto escribía Kierkegaard en su diario: «Quiero ahora tratar de fijar reposadamente la mirada sobre mí mismo y comenzar a obrar interiormente; sólo así estaré en situación de llamarme yo a mí mismo, con una significación más íntima, como el niño se llama yo en la primera acción que realiza consciente y deliberadamente». (Citado en Johannes Hirschberger, *Historia de la Filosofía II*, Barcelona: Herder, 1974, p. 323).
16. Ihab Hassan, «The Existential Novel», *The Massachussets Review*, 3 (Summer 1962), pp. 795-796. Algo muy similar dice el psicólogo existencialista Rollo May, al analizar las causas de la ansiedad del hombre del siglo XX: «In such a period, when society no longer provides the individual with adequate psychological and ethical orientation, he is forced, often in desperation to look deeply within himself to discover a new basis for orientation and integration... The meeting of this need of modern man to find his meaning within himself is also what called forth the development of existentialism.» (Rollo May, *Psychology and the Human Dilemma*, New York: Norton, 1979, p. 70).
17. «The Existential Novel», p. 796.
18. James E. Miller, Jr., *Quests Surd and Absurd: Essays in American Literature* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1967), p. 10.
19. *Ibidem*, p. 11.
20. *Ibidem*, pp. 13-14.
21. Rollo May dice que el niño no se considera a sí mismo un yo diferenciado hasta que se ve a sí mismo en relación con las demás personas de su familia y como diferente de ellas (*Psychology and the Human Dilemma*, p. 59).
22. J. K. Hutchens, «On a Author», *New York Herald Tribune Books*, June 17, 1951, p. 2 (Citado en Carr, «Carson McCullers and the Search for Meaning», p. 49).
23. Citado por Doris Grumbach en su reseña de *Clock Without Hands*, en *America*, 105 (Sept. 23, 1961), p. 809.
24. Citado en S. M. Smith, *op cit.*, p. 100.
25. Horton and Edwards, *op. cit.*, p. 501.
26. La misma autora habla de este problema en su ensayo «The Flowering Dream»: «To many a poor Southerner, the only pride that he has is the fact that he is white, and when one's self-pride is so pitiably debased, how can one learn to love?» (*The Mortgaged Heart*, p. 287).  
W. J. Cash (*The Mind of the South*, New York: Vintage Books, 1969, p. 40) demuestra cómo, en el viejo Sur, un sistema socioeconómico basado en las grandes plantaciones estuvo libre de tensiones sociales y de revoluciones debido, precisamente, a este orgullo, que actúa como válvula de escape y hace que el blanco pobre, que tiene un trozo diminuto de tierra casi estéril y vive, en muchos casos, peor que el negro, se considere a sí mismo como miembro de la clase dominante cuando se compara con aquél. Es posible que, durante su estancia en Charlotte, en Carolina del Norte, a finales de los años treinta, McCullers se familiarizase con las ideas de Cash, quien, por aquel entonces, publicaba en el *Charlotte News* editoriales y artículos que después darían origen a su libro, ya clásico, sobre el Sur. En «The Russian Realists and Southern Literature», publicado en julio de 1941, McCullers menciona ya el libro de Cash, publicado el mismo año (*The Mortgaged Heart*, p. 263).
27. McDowell utiliza el término «emotional center» (*Carson McCullers*, p. 11), mientras que T.S. Johnson le llama «affective center» («The Horror in the Mansion: Gothic Fiction of Carson McCullers and Truman Capote», Diss. Univ. of Texas 1973, pp. 178-179).
28. El mismo nombre lo había usado ya Samuel Beckett en 1952, en *Malone Dies*. En 1953 aparece ya el Malone de McCullers en «The Pestle».

Un protagonista de Sartre, Matthieu Delarne, se enfrenta, como Malone al final de la novela de McCullers, a un dilema de conciencia, el de casarse o no con una mujer a la que ha dejado embarazada, pero por la que no siente amor: «He could do what he liked...

- there would be for him no Good or Evil unless he brought them into being... He was *alone*... free and *alone*, without assistance and without excuse, condemned to decide without support from any quarter, condemned for ever to be free.» (Citado en Horton and Edwards, *op. cit.*, pp. 504-505n. Las cursivas son nuestras).
29. Véanse: S. M. Smith, *op. cit.*, p. 92; Oliver Evans, «The Achievement of Carson McCullers», *The English Journal*, 51 (May 1962), p. 308 y M. E. Scott, «An Existential Everyman», *Phylogological Papers*, 27 (1981), pp. 82-87.
  30. Donald Emerson piensa que el origen del título de la novela puede estar en la anécdota según la cual Baudelaire tenía un reloj sin manecillas, con una inscripción que decía: «Es más tarde de lo que tú crees» («The Ambiguities of *Clock Without Hands*», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 3 Fall 1962, p. 16). J.R. Millichap dice que el título procede de *The Journal of My Other Self*, de Rilke (trans. John Linton, New York, 1930, p. 60), lo que supondría otra conexión con el existencialismo europeo («A Critical Reevaluation of Carson McCullers' Fiction», Diss. Univ. of Notre Dame 1970, p. 114).
  31. Véase: Pietro Prini, *Historia del Existencialismo* (Buenos Aires: El Ateneo, 1975), p. 87.
  32. Emerson (*op. cit.*, pp. 19-20) ve el mortero como símbolo de virilidad, que es algo transmitido y que sobrevive a cada hombre como individuo. Yo me inclino a pensar que dicho símbolo tiene una referencia mucho más amplia.
  33. Lo mismo le sucede a Iván Ilich, quien se enfurece ante la ternura inusitada y un tanto ficticia de su esposa y opta por dormir solo durante su enfermedad mortal (Véase: Leo Tolstoy, *The Cossacks and Other Stories*, trans. Rosemary Edmonds, Harmondsworth: Penguin, 1960, pp. 133-134).
  34. La constatación de llegar a la hora de la muerte sin haber vivido nunca de forma auténtica es mucho más explícita en el protagonista de la novela corta de Tolstoi: «It occurred to him that what had appeared utterly impossible before —that he had not lived his life as he should have done— might after all be true... And his professional duties, and his ordering of his life, and his family, and all his social and official interests might all have been false. He tried to defend it all to himself. And suddenly he realized the weakness of what he was defending. There was nothing to defend.» (Tolstoi, *op. cit.*, p. 157).
  35. Sobre el tratamiento de estos puntos por Kierkegaard, véase: Rollo May, *op. cit.*, pp. 67-68.
  36. Rollo May habla del alto grado de sensibilidad que alcanza el hombre cuando es consciente de su mortalidad: «If I can know that at any moment I am on the edge of possible annihilation, then existence becomes something that is not automatic. I experience a heightened consciousness of myself and heightened consciousness of the world around me.» («Existentialism, Psychotherapy, and the Problem of Death», en Roger Lincoln Shinn, ed., *Restless Adventures: Essays on Contemporary Expressions of Existentialism*, New York: Scribner's, 1968, p. 207).
  37. Sobre este punto, véase: Paul Foulquié, *El existencialismo* (Barcelona: Oikos-Tau, 1973), p. 61.
  38. Leo Tolstoy, *op. cit.*, p. 160.
  39. En los manuscritos de McCullers del «Humanities Research Center» de la Universidad de Texas en Austin, esto figura como parte de una entrevista radiofónica, sin fecha, que concedió McCullers. S. M. Smith, que entrevistó a la autora y consultó sus manuscritos, dice que la cita pertenece al manuscrito de «The Flowering Dream» («Carson McCullers: A Critical Introduction», p. 93). Sin embargo, este pasaje no figura en la versión definitiva de «The Flowering Dream», publicada en *Esquire* en diciembre de 1959 y posteriormente en *The Mortgaged Heart*.
  40. Véase: Pietro Prini, *op. cit.*, p. 84. Hablando de la incidencia de la decisión individual en la búsqueda del auténtico yo, D. D. McElroy dice que «the most significant choice that a man can make is his choice of death, for nothing reveals the true nature of a man as the manner of his dying-witness Socrates and Christ.» (*Existentialism and Modern Literature*, Westport: Greenwood Press, 1968, p. 37).

41. En el caso de Quentin Compson, en *The Sound and the Fury*, de Faulkner, se hace patente y explícito este rechazo del hombre moderno, cosificado y alienado, hacia el compromiso y las relaciones auténticas y significativas con los demás y con el mundo. La máquina del reloj cuyas manecillas Quentin ha arrancado continúa funcionando, pero el tiempo queda reducido a una mera sucesión de instantes, sin ninguna referencia concreta al mundo; el reloj ha perdido su contexto y ya no regula las relaciones del individuo con los demás (Sobre este aspecto véase: Bernhard Radloff, «Time and Timepieces: A note on Quentin's Section in *The Sound and the Fury*», *English Language Notes*, 23, March 1986, pp. 51-57).
42. La experiencia aquí vivida por Jester se correspondería con lo que Heidegger llama momento de visión (o *Augenblick*), en el que el individuo tiene una revelación de su propia situación y unifica el pasado y el presente mediante una proyección de sí mismo hacia el futuro. Según Paul B. Armstrong, esto es lo que le sucede a Isabel Archer cuando, al final de *The Portrait of a Lady*, se deshace de las garras de Caspar Goodwood y de repente ve con claridad lo que va a ser su futuro, que ella define como «a very straight path» (*The Phenomenology of Henry James*, Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1983, p. 131).
43. Véase: Ann Tucker Rogers, «The Search for Relationships in Carson McCullers», Diss. St. St. Louis Univ. 1971, p. 133.
44. La senda escogida por McCullers para Jester se identifica así con los dictados de los pensadores existencialistas, que reaccionaron contra el racionalismo y el idealismo de Hegel para centrarse en lo concreto y en el individuo.
45. Rollo May habla de la interacción entre el yo y el mundo: «The term ['responsibility'] means 'responding,' 'response to.' I cannot, in other words, become a self except as I am engaged continuously in *responding* to the world of which I am a part.» (*Psychology and the Human Dilemma*, p. 175).
46. Ya en los albores de su carrera literaria, Carson McCullers, en un cuento sin título ni fecha, pero ciertamente anterior a *The Heart is a Lonely Hunter*, usa el vuelo y la vista aérea como expresión del deseo romántico de escapar de una realidad cotidiana insatisfactoria y caótica, para acceder a otra en la que todo tenga «a great fine design». Andrew Lander y su hermana intentan sin éxito levantar vuelo con una planeadora construida rudimentariamente por ellos mismos. El romanticismo adolescente lleva también al protagonista a subirse a lo alto de una casa en construcción e intentar en vano decir algo grande que aboliese toda preocupación y lo pusiese todo claro. Andrew busca inútilmente un patrón o estructura ordenada, como el ajedrez o la buena música, que pudiese contenerlo todo en una inalcanzable conjunción armónica. (El cuento está incluido en *The Mortgaged Heart*, pp. 111-135).
47. Horton and Edwards, *op. cit.*, pp. 516-517.
48. Son varios los críticos que han valorado negativamente la caracterización de Fox Clane, entre ellos: Richard M. Cook, *Carson McCullers* (New York: Ungar, 1975), pp. 118-119; Dale Edmons, *Carson McCullers* (Austin, Tx.: Steck-Vaughn, 1969), p. 30; Lawrence Graver, *Carson McCullers* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1969), p. 44 y Millichap, «A Critical Reevaluation...», pp. 116-117.
49. *The Mortgaged Heart*, p. 217.