

Desexo, violencia e destrucción en *Reflections in a golden eye*, de Carson McCullers.

Constante González Groba

En contraste coa literatura vangardista e experimental de América dos anos vinte, e a intensa preocupación polo social dos anos trinta, a década dos corenta caracterízase pola busca da seguridade que proporciona unha intensa e coidada elaboración formal. Se cadra como reacción ós excesos dos anos trinta, década na que o contexto social tivo gran protagonismo nunha narrativa que a miúdo acusaba e condenaba as estruturas sociais de forma máis ou menos explícita, a novela norteamericana dos corenta con frecuencia exclúe, polo menos en aparencia, o político-social e tamén o histórico. Desta forma a nova novela reflicte a tendencia a escapar da historia detectada na cultura americana da época. O desprestixio da historia non se debía só ó éxito da ciencia, que, con inventos como o radar e a enerxía atómica, gañara a guerra. Cómpre ter en conta tamén que, a partir do final da guerra, o pasado recente contiña lembranzas horrorosas que poñían en evidencia características nefastas da natureza humana: o desemprego masivo da recente Depresión, o totalitarismo, a ausencia e a morte de seres queridos na fronte, as bombas de Hiroshima e Nagasaki, as purgas de Stalin, e o exterminio masivo de xudeus. Todo iso facía pouco menos ca insostible a idea dun progreso histórico lineal, consistente e capaz de conducir a humanidade cara a un futuro mellor, tanto moral como material. E isto parece que tivo moito que ver coas teorías dos *New Critics* xurdidas a finais dos anos trinta, que excluíron a historia e a ideoloxía dos seus métodos interpretativos, para centrarse na análise técnica e exhaustiva da obra literaria, considerada como unidade autónoma e independente.

Conscientes de que o contorno social non é o único factor causante das deficiencias humanas, moitos autores dos anos corenta dan por morto o naturalismo e pretenden substituír o realismo social por un realismo espiritual ou moral. Se na década dos trinta as solucións se buscaban na vertente socioeconómica, na dos corenta, caracterizada polo abandono do marxismo clásico e a perda de confianza no goberno como fonte de solucións milagreiras, mírase o interior e considérase a psicoloxía como a nova panacea. As razóns para explicar conductas desviadas ou criminais (como as dos personaxes de *Reflections in a Golden Eye* e *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers) non se buscan, como nos anos trinta, nas privacións económicas, senón nuns condicionamentos psicolóxicos que transcenden as distintas clases sociais.

É de sobra coñecido que Carson McCullers se limita, como novelista, á esfera familiar e individual, ás crises persoais e as relacións amorosas, ós escenarios restrinxidos que coñece e cos que se sente cómoda: pequenas cidades do sur, coas súas beirarrúas, bares e comercios; espazos íntimos, como casas e cocinas. Pero esta limitación, para algúns típica da literatura feminina, é máis aparente e enganosa ca real, pois as cuestións sociais, raciais, etc. máis amplas maniféstanse e déixanse sentir, sobre todo nunha sociedade tradicional e conservadora como a sureña, precisamente na esfera persoal e familiar, que é onde o escritor, interesado en explorar a vida de personaxes concretos e individuais, pode realmente sentilos e percibilos. Para Tennessee Williams, autor amigo e admirador de McCullers, o escritor é o «sistema nervioso» que reacciona ante os problemas dun lugar e unha época concretas:

The nervous system of any age or nation is its creative writers, its artists. And if that nervous system is profoundly disturbed by its environment, the work it produces will inevitably reflect the disturbance, sometimes obliquely and sometimes with violent directness, depending on the nature and control of the artist¹.

Carson McCullers é un «sistema nervioso» conformado polos problemas e preocupacións da década dos corenta, que ela reflecte, máis a miúdo implícita ca explicitamente, nas súas novelas. Como di Warren French, poucos coetáneos de McCullers se deron de conta de que esta autora estaba escribindo as obras que mellor reflectían os problemas subxacentes da súa época: as dificultades do individuo para comunicarse e as frustracións do que busca afirmar a súa identidade². Era a década en que América participou noutra guerra de dimensións planetarias que, á súa vez, deu paso á era atómica e a un comercialismo e materialismo omnipresentes, e a unha fragmentación da vida social e cultural tan insostible que o individuo parecía carecer tanto dunha personalidade coherente coma dunha existencia estable. Era a cultura da ansiedade, provocada, entre outras causas, polas limitacións da historia e a tradición como guías de conducta nunha época de ampla liberdade de elección. A ansiedade viña propiciada por ter que elixir entre unha inifinidade de posibles actos e crenzas desde a carencia de principios morais e éticos estables. Moitos convencéronse de que a solución non estaba na política nin na economía, senón no interior do eu. E así, o problema da identidade situouse nunha posición central verbo da ansiedade da década³.

A imposibilidade de recibir amor por parte do amado, debido ás súas deficiencias físicas ou psíquicas, como sucede con Antonapoulos en *The Heart is a Lonely Hunter* e co soldado Williams en *Reflections in a Golden Eye*, está relacionada cun dos moitos conflitos que McCullers detecta no individuo: a tendencia a buscar o inaccesible e o afastado, en contraposición ó que xa ten, sempre insatisfactorio. De maneira similar a Lacan, McCullers concibe, no fondo, o desexo como desexo do

1. Citado en Margaret S. Sullivan, «Carson McCullers, 1917-1974: The Conversion of Experience». Tese doutoral, Duke University 1966, p. 17.

2. Warren French (ed.), *The Forties: Fiction, Poetry, Drama* Deland, FL: Everett/Edwards, 1969, p. 85.

3. Sobre estas cuestións, véxase William S. Graebner, *The Age of Doubt: American Thought and Culture in the 1940s*, Boston: Twayne, 1991, pp. 101 ss.

outro, e o obxecto de desexo escollido como un mero substituto desa totalización («completion») imposible do suxeito. O desexo sempre transcende o obxecto que demanda; é eterno porque non se pode satisfacer nunca, porque ansía e remite ó inefable, ó desexo inconsciente e á carencia absoluta que esconde. Toda acción humana orixínase no desexo de ser recoñecido polo outro, nun desexo dalgunha forma de *self-recognition*; e todo desexo é o desexo de impoñerse, dalgunha maneira, ó outro.

Na dialéctica das relacións humanas presente nas novelas de McCullers, hai unha coincidencia con Lacan no feito de que se nega a posibilidade dunha intersubxectividade plena, xa que é imposible entrar de forma satisfactoria na consciencia do outro. O amante é sempre o narcisista que proxecta a imaxe dun desexo que, como por arte de maxia, completa ou satisfai o seu, que o mira desde o punto onde o amante quere que se sitúe o amado. Pero o amado nunca se sitúa nese punto desexado, pois os seus propios desexos deben ser tidos en conta. Isto recórdanos a Sartre, a quen McCullers coñeceu persoalmente, cando di que ó amar a outro queremos que el nos ame, o cal constitúe unha instrumentalización do amor e un intento de cousificación do outro: ó haber un suxeito amoroso, este intentará converter o outro en obxecto, ó que este se resistirá por preferir o rol de suxeito. Lacan sitúase nesta mesma tradición que considera que o suxeito e o obxecto están divididos de forma irremediable, división que evidentemente xera conflitos e violencia ó intentar transcendela ou anulala. Así, pois, tanto para Lacan coma para McCullers, todos temos ansias de sermos completos, de alcanzarmos un estado de unidade con nós mesmos e cos demais, pero ese logro convértese nunha imposibilidade metafísica. Se para Freud a traxedia humana residía na dicotomía natureza-cultura, para Lacan a traxedia está na nosa perpetua falta de totalidade e integración, xa que o suxeito é un proceso constante que nunca pode ser definido, e atópase traxicamente impulsado a buscar un obxecto sempre inalcanzable e ausente.

O desexo e o amor son, para Lacan e para McCullers, fundamentalmente narcisistas, xa que o obxecto do amor éo porque o suxeito cre que aquel o vai facer completo. De feito, McCullers plasma continuamente na súa obra unha concepción do ser humano como incompleto e fragmentado. Nas súas novelas abundan os personaxes con anormalidades físicas e psíquicas (xordomudos, ananos, homes efeminados, marimachos, monomaníacos), así como os adolescentes, que non son nin totalmente nenos nin totalmente adultos, e os negros, que non encaixan no mundo dos brancos, nin a miúdo no da súa propia raza. Abundan tamén as imaxes de cousas anormais ou incompletas (en *The Heart is a Lonely Hunter* aparece unha flor con seis pétalos de cor bronce e dous vermellos; en *The Member of the Wedding* un biscoito que non coceu ben) e de melodías inacabadas que constitúen un valioso acompañamento tráxico a uns personaxes permanentemente insatisfeitos. O amor, tema central desta narradora do sur, non é máis cá busca da totalidade perdida. O desexo xorde da dúbida, do *gap* que non se pode pechar; está intimamente relacionado coa experiencia de carencia e ausencia a partir da cal se constitúe a subxectividade. Esta carencia permanente empeza, segundo Lacan, coa diferenciación sexual que se produce dentro do ventre materno. É unha carencia eminentemente sexual relacionada coa imposibilidade de ser á vez home e muller, e a noción hipotética dunha totalidade andróxina orixinaria é fundamental na teoría Lacaniana. O desexo de androxinia aparece reiteradamente nas obras de McCullers,

sobre todo en personaxes adolescentes, mergullados na etapa vital na que a definición e diferenciación sexual se consolidan e se fan irreversibles, o cal ten serias implicacións para a relación entre o individuo e a sociedade.

En Lacan e en McCullers o desexo e o amor están intimamente ligados á identidade, pois o ego só se pode constituír pola proxección continua dunha totalidade ilusoria; a súa busca supón a demanda de recoñecemento por parte do «Outro». Seguindo a Hegel, Lacan mantén que o desexo é humano cando desexamos, non o corpo, senón o desexo do outro, cando queremos que nos desexen, que nos «recoñezan» os nosos valores como humanos. Este desexo do desexo do outro non é, pois, máis có desexo de ser recoñecido por el⁴.

Reflections in a Golden Eye (1941), a segunda novela de Carson McCullers, está conformada polo retrato dos aspectos escuros e perversos do comportamento e das relacións humanas nun campamento militar. O devandito escenario, aínda máis restrinxido e claustrofóbico ca nas demais novelas de McCullers, está caracterizado por un aburrimiento e unha monotonía sufocantes. O illamento do ambiente militar con respecto ó resto da sociedade, resaltado no primeiro parágrafo da novela (*the dullness of a post is caused most of all by insularity*⁵) resulta intensificado polos bosques que rodean o campamento. A insoportable monotonía é unha das causas que xeran tanta violencia psíquica e tamén física nun escenario que non proporciona válvulas de escape suficientes ós personaxes. Nun ambiente de convencións moi ríxidas e con severas restricións da liberdade individual, o resentimentos e paixóns buscan canles de expresión manifestamente violentos. O feito de que a acción se desenvolva en tempo de paz vai intimamente ligado á monotonía reinante, e a guerra que aquí se desata é a duns personaxes contra outros, a dos que se adaptan á vida militar contra os que non a toleran, e tamén a guerra entre impulsos opostos dentro dun mesmo personaxe: o capitán Penderton. Por non estaren ocupados en odiar e matar inimigos ou en morreren no campo de batalla, estes individuos non teñen moitas cousas que facer, e poden elixirse uns ós outros como obxecto dos seus sentimentos, aínda que sexa ás veces difícil distinguir onde remata o amor e onde comeza o odio.

Un tema destacado en *The Heart is a Lonely Hunter* é a imperfección radical do individuo, que o impulsa a buscar no amor e na satisfacción dos seus desexos a totalidade ideal do seu ser. Esa falta de integración totalizadora é, ó meu xuízo, o tema que McCullers desenvolve na súa segunda novela, na que hai dous grupos de personaxes perfectamente delimitados e que representan dous mundos opostos e en guerra permanente. Dun lado está o mundo da natureza, dos instintos, das forzas da vida, do incontrolable, mentres que no outro se alinean o mundo da mente, a civilización e a cultura, o artificioso e a rixidez mortífera da vida militar.

4. Sobre as ideas de Lacan que viñemos sintetizando, poden verse: Malcolm Bowie, *Lacan*, London: Fontana, 1991, pp. 122-157, e «Jacques Lacan», en John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford: Oxford UP, 1979, pp. 116-153; Richard Harland, *Superstructuralism* London: Routledge, 1987, pp. 33-41; Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism* London: Harvester Wheatsheaf, 1988, pp. 6-33 e *Jacques Lacan* London: Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 120-132; Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism* London: Methuen, 1984, pp. 107-122.

5. Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, Harmondsworth: Penguin, 1975, p. 7. Tódalas citas e números de páxina, entre parénteses no texto, fan referencia a esta edición.

O conflito central de *Reflections in a Golden Eye* desátase entre o soldado Williams e o capitán Penderton. Son eles os dous representantes máis destacados dos seus respectivos grupos. Ambolos grupos ou mundos en conflito destrúense mutuamente cando Penderton dispara sobre Williams. Penderton encóntrase rachado no seu interior por sentimentos contradictorios verbo do mundo representado polo soldado Williams e o cabalo Firebird, mundo que o atrae e ó mesmo tempo o aterroriza. Williams, que representa o diametralmente oposto, o outro, exerce un estraño atractivo sobre Penderton, quen, ó intentar pola forza unha relación co soldado, termina matándoo. Penderton e Williams fanse resaltar mutuamente, pois cada un dos dous ten en exceso aquilo do que o outro carece, o que pon claramente en evidencia a profunda disgregación que caracteriza ó mundo retratado en *Reflections in a Golden Eye*. Penderton, que pasa a maior parte do seu tempo lendo no seu estudio e imparte clases maxistras sobre técnicas militares, representa o home ancorado na racionalidade e a vontade. Refúxiase no traballo intenso e metódico precisamente para controlar e refugar as paixóns. Penderton destaca no intelectual precisamente a expensas do vital, o sensual e instintivo, e non logra complementar os seus coñecementos superiores cunha actitude aberta e espontánea cara á vida. Coa cabeza chea de datos e estatísticas, o capitán afástase máis e máis das forzas vitais a medida que se mergulla nunha rutina compulsiva caracterizada polo dominio do abstracto e o impersoal⁶.

De forma similar a Copeland en *The Heart is a Lonely Hunter*, Penderton destaca pola súa actitude represora, ascética e austera, tanto consigo mesmo coma cos demais. A rixidez e austeridade deste home de vida sen emocións constitúen probablemente un antídoto que Penderton opón a unha personalidade eminentemente insegura. O capitán foi criado por unhas tías solteironas das que nunca recibiu cariño e, malia provir dunha familia supostamente aristocrática, ten que se conformar con ser un simple militar, a todo o cal se engade a humillación da relación tan ostensible da súa muller cun oficial amigo e veciño. Posiblemente sexa esta inseguridade, agudizada sen dúbida pola súa bisexualidade e outras anomalías psicolóxicas (cleptomanía, sadismo, masoquismo, fetichismo), a que o impulsa a buscar refuxio na regulamentación (*rigid pattern*) da vida militar. Se cadra, é esta vida, que favorece e fomenta a autodisciplina, o que lle impide, aínda que só sexa por algún tempo, ser destruído por unhas paixóns que a súa covardía lle impide aceptar. Ditas regulamentación e disciplina contrarrestan tamén, en certa medida, a descompensación existente nunha persoa que se sabe covarde e sente un terror indescifrable perante si mesmo e perante a vida, e que é, ó mesmo tempo, un militar prestixioso e admirado por moitos⁷.

A condición de oficial permítelle a Penderton non só controlarse a si mesmo, senón tamén ós demais. O capitán busca en todo momento a autoafirmación mediante o control dos demais, e por iso exaspéao que Leonora ande espida pola casa ou que

6. Irving Malin, *New American Gothic*, Carbondale: Southern Illinois UP, 1962, pp. 24-25.

7. Hai, neste sentido, un certo paralelismo entre a personalidade de Penderton e a de Arthur Dimmesdale en *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne. O capitán necesita da disciplina e regulamentación militar da mesma maneira que o predicador puritano precisa dos raios da fe e a ortodoxia da relixión establecida. Ambos manifestan unha forte dependencia da opinión dos demais sobre a súa brillantez e dedicación nos seus cargos respectivos. Os dous tratan, ademais, de canalizar as súas paixóns cara a unha rixida (auto)disciplina: relixiosidade afervoadada e estricita no caso de Arthur, e rixido sometemento ás súas obrigas como militar no de Penderton.

Williams disfrute relaxado e absorto baixo as árbores no serán. Este desexo de control e violación da integridade dos demais conduce facilmente á violencia, violencia relacionada coa actitude do que quere facer do vivente algo tan impersoal e manipulable como os coñecementos que alberga na súa mente.

Mentres que Penderton se sente incómodo co bosque e quere manter oculto, o soldado Williams aparece en todo momento como criatura da natureza. Ten a cara dun primitivo de Gauguin e aparece xa desde o principio relacionado e identificado con animais, identificación que continúa mesmo despois da morte: *Even in death the body of the soldier still had the look of warm, animal comfort* (p. 125). Williams aparece, así, no extremo do grupo no que o encadramos. É practicamente animalidade e instinto en estado puro e a súa identificación coa natureza é totalmente espontánea e irreflexiva, mentres que Leonora e Langdon se achegan ó mundo instintivo desde e mediante unha cultura que aprecia o ocio e o pracer. Williams parece ás veces máis animal ca humano e o seu desenvolvemento mental é propio dun ser no que o neno non deu aínda paso ó adulto.

As actuacións de Williams son totalmente instintivas e non se rexistran na súa mente. Aínda non alcanzou plena consciencia de si é da súa separatividade, e os demais practicamente non existen para el, polo que non sente culpa ou responsabilidade ningunha verbo deles. Tanta é a súa alienación do resto dos humanos que non distingue entre o ben e o mal, pois non asimilou os códigos morais polos que se rexe a sociedade. A súa falta de consciencia dunha identidade persoal está corroborada polo feito de que nin sequera ten nome completo. Non sabe o significado das iniciais L.G. do seu propio nome, e é o sarxento que o alista quen lle pon o nome de Ellgee Williams. Non ten pensamento reflexivo nin interioriza as súas sensacións; non ri, nin se enfada, nin sofre. O único que recorda do asasinato que unha vez cometeu son simples sensacións illadas, coma a cor do sangue, a calor e o olor a po e a morte. A falta de consciencia de si e a ausencia de vida reflexiva impiden que o narrador poida darnos visións do interior do soldado e a través do seu punto de vista. É visto practicamente sempre desde fóra, sobre todo en relación con Penderton, que utiliza a Williams como unha especie de caixa de resonancia dos seus conflictivos sentimentos. Esa ausencia de autoconsciencia e reflexión imposibilita a conversión de Williams en personaxe complexo, con conflitos e reviravoltas psíquicas, e iso malia ser un personaxe clave e central na obra, no sentido de que está na orixe do conflito central que se desata no interior de Penderton. A irrupción do *square peg* Williams, que se sente atraído por Leonora e atrac, á súa vez, sen quere-lo nin sabelo, a Penderton, rompe o equilibrio ou *statu quo* que rexía as vidas dos demais personaxes: Alison, prisioneira da súa mórbida autocompaixón, Langdon e Leonora gozando e compartindo praceres, e Penderton amorado do amante da súa esposa. Williams é tamén o personaxe máis fascinante por ser precisamente tan anómalo e conflictivo, por ser o que non encaixa no medio militar, microcosmos, á súa vez, de toda a sociedade civilizada.

A Williams non parece afectarlle en absoluto o mundo exterior. A miúdo mira fixamente a persoas ou obxectos, pero está como en trazo ou baixo efectos hipnóticos, e a súa ollada non comunica nada, nin cara a dentro nin cara a fóra. Williams, convertido nunha illa polo silencio que o caracteriza é, en definitiva, a figura máis soa e illada debido á súa diferenza radical con respecto ós demais personaxes do mundo que habita. Pero, igual ca Antonapoulos en *The Heart is a*

Lonely Hunter, este soldado non vive a súa soidade conscientemente como problema por non ter a penas vida reflexiva.

A incapacidade de saír do eu e abrirse a unha relación recíproca converte a Penderton nunha especie de espello de Williams. A existencia do capitán, que nunca recibiu amor nin é quen de dalo tampouco, constitúe un constante debaterse entre polos opostos (vida-morte, amor-odio, instinto-represión), entre aspectos contradictorios dun eu en loita consigo mesmo. A cabalgada tola e salvaxe sobre Firebird é unha magnífica dramatización do conflito que aflixe a este home que teme os cabalos, pero obrígase a si mesmo a cabalgar case tódolos días; reprime un aspecto do seu ser que o aterroriza, pero ó mesmo tempo sente unha curiosidade compulsiva por exploralo. O soberbio e maxestoso semental Firebird, que se move coa rapidez dun demo e é tan difícil de controlar como as forzas instintivas e vitais que personifica, representa máis ou menos o mesmo có seu coidador Williams. O seu mesmo nome parece facer referencia ó lume insaciable das paixóns e á liberdade natural dos paxaros⁸.

O episodio da famosa cabalgada está situado, significativamente, no centro da novela e constitúe o punto sen retorno nas relacións entre os personaxes. Aquí desátase con forza o odio de Penderton polo soldado, e a violencia que aquí destrúe o cabalo destruírá logo o seu coidador. Nesta ocasión Penderton sae por primeira vez el só co cabalo ó bosque, soidade necesaria para que poida desenvolverse perante o lector o conflito deste home consigo mesmo. Penderton, que lle deixa por tres veces consecutivas as rédeas soltas ó cabalo, para frealo logo de súpeto, está xogando con lume –nunca mellor dito– e vai pasar polo crisol dunha experiencia asemade dolorosa e emocionante. Firebird inicia subitamente unha endiañada carreira a través do bosque –o medio en que o capitán se sente indefenso– que pon en serio perigo a vida dun Penderton sen poder nin forza para controlalo. É, paradoxalmente, ó darse por morto cando o capitán vive os momentos máis intensos da súa vida, no que constitúe a única ocasión en que Penderton se abandona –un tanto en contra da súa vontade– á paixón e á vida emocional personificadas en Firebird. A orde ríxida e meticulosa da racionalidade é abandonada provisionalmente: a velocidade do cabalo e a posición anormal do capitán, que se agarra como sexa para evitar ser derrubado, fanlle ver as cousas sen o sentido habitual da proporción que permite percibir os obxectos de forma normal e por separado. Debido precisamente a este abandono e anormalidade, Penderton ve as cousas baixo unha nova perspectiva ou, mellor dito, percibe unha realidade nova:

His eyes were glassy and half-open, *as in delirium*, but he saw suddenly as he had never seen before. The world was a kaleidoscope, and each of the multiple visions which he saw impressed itself on his mind *with burning vividness*. On the ground *half-buried in the leaves there was a little flower, dazzling white and beautifully wrought*. A thorny pine cone, the flight of a bird in the blue windy sky, a fiery shaft of sunshine in the green gloom - these

8. J. R. Millichap suxire que, debido ós seus coñecementos musicais, McCullers tomou o nome do cabalo da suite «Paxaro de lume» de Stravinsky. A criatura máxica do mito ruso é unha forza vital que salva o príncipe da influencia maligna dun mago diabólico. Sen embargo, na novela de McCullers o triunfo corresponde ás forzas da morte representadas por Penderton («A Critical Reevaluation of Carson McCullers' Fiction», Tese doutoral, Univ. of Notre Dame 1970, p. 61).

the Captain saw as though for the first time in his life. He was conscious of *the pure keen air* and he felt *the marvel of his own tense body*, his labouring heart, and *the miracle of blood, muscle, nerves and bone*. The Captain knew no terror now; he had soared to *the rare level of consciousness where the mystic feels that the earth is he and that he is the earth*. Clinging crabwise to the runaway horse, there was a grin of rapture on his bloody mouth (pp. 70-71; cursivas miñas).

É a primeira e derradeira vez na súa vida que Penderton está *as in delirium*, fóra de si, no senso de que logra escapar ó férreo control das súas tendencias represivas. Trátase dunha sensibilidade que Penderton non saboreou nunca, por estar tanto ou máis agochada cá flor que ve semienterrada no chan. O frío raciocinio resulta asaltado por unha inusitada *burning vividness*, e o capitán acada un estado alternativo de percepción que o leva –como seguindo os dictados de Emerson– a aprehender o divino e milagroso na realidade máis ordinaria: *the pure keen air... the marvel of his own tense body..., and the miracle of blood, muscle, nerves and bone*. Penderton alcanza, sen pretendelo, unha visión mística con moitas reminiscencias da lograda pola persoa de Walt Whitman en «Song of Myself». A separación radical entre individuo e natureza, provocada pola excesiva racionalidade, queda anulada ata o punto de sentir *that the earth is he and that he is the earth*.

Cando ve que o cabalo está perdendo forzas, Penderton sabe que todo vai rematar para el (*When this ends all will be over for me*, p. 71), porque é consciente da tráxica imposibilidade de transcenderse, de aceptar e entrar en contacto con toda a forza maravilhosa da vida que acaba de albiscar. Alí mesmo, no bosque, golpea salvaxemente o cabalo que lle acaba de proporcionar o momento máis álxido de percepción. De forma semellante ó que ocorrerá cando Penderton destrúa a Williams, a destrución de Firebird implica unha destrución á vez literal e simbólica de si mesmo. Logo de golpear a Firebird,

He sank down on the ground and lay in a curious position with his head in his arms. Out in the forest there, the Captain looked *like a broken doll* that had been thrown away. He was sobbing aloud (p. 72; cursivas miñas).

Penderton xa non é sequera un home, senón só un boneco: unha mera imitación de home, sen vida propia. É un xoguete roto e totalmente a mercé dos seus latexos incontrolados. Nunha escena posterior, o capitán, que posúe perspicacia para analizarse con exactitude, percíbese cunha imaxe moi semellante á utilizada polo narrador no bosque:

With gruesome vividness the Captain suddenly looked into his soul and saw himself. For once he did not see himself as others saw him: there came to him a distorted doll-like image, mean of countenance and grotesque in form (pp. 112-113).

neste intre, ó intuír tamén a imposibilidade de comunicación con el, Penderton transfere cara a Williams as emocións que noutrora tiveran como obxecto a Firebird:

He called out something inarticulate and received no reply. A rage came in him. He felt a rush of hatred for the soldier that was as exorbitant as the joy he had experienced on runaway Firebird. All the humiliation, the envies, and the fears of his life found vent in this great anger (p. 74).

Illado polo rexeitamento da súa muller e polas súas desviacións de comportamento inaceptables para a sociedade, Penderton necesita desesperadamente un obxecto que reciba as súas emocións e o libere da soidade. E Williams parece reunir as condicións adecuadas para se converter en obxecto do desexo e do odio de Penderton. É lóxico que o capitán anhele o contacto co que parece representar xusto o oposto, o outro, un mundo de vida e goce instintivo do que o primeiro carece. Williams resulta atractivo, non tanto por suxerir posibilidades infinitas, coma no caso de Singer en *The Heart is a Lonely Hunter*, senón porque parece representar algo primitivo, distante, misterioso e difícil de clasificar, algo ó que é imposible acceder. Esta dificultade de contacto é aínda maior se temos en conta que a acción se desenvolve nun ambiente militar dividido en compartimentos estancos e no que calquera sospeita de relación homosexual estaría mal vista, sobre todo se implica a un oficial e a un soldado. E non parece aventurado supoñer que un dos motivos inconscientes por que Penderton decidiu dedicar a súa vida ó exército reside no feito de que este lle canaliza dúas tendencias tan contradictorias como son, por unha banda, un férreo autocontrol e, por outra, a súa preferencia sexual polos homes.

A irresistible atracción polo soldado que para a fantasía de Penderton encarna unha totalidade da que el carece, faille patente a súa vulnerabilidade de ser incompleto que necesita relación con outro para transcenderse, e ameaza ademais a súa imaxe ante si mesmo e ante a sociedade, porque podería descubrirse a súa tendencia homosexual. O feito de que o soldado sexa inaccesible (a súa animalidade e salvaxismo descártano non só como suxeito, senón tamén como obxecto, de comunicación) alporiza a un Penderton empeñado en reduci-lo todo a unha serie de datos e feitos controlables e manipulables. E Williams é en todo momento un elemento de discordia que non encaixa no ambiente militar. Ademais este soldado destaca pola súa indiferencia total cara a Penderton:

He accepted the Captain as fatalistically as though he were the weather or some natural phenomenon. The Captain's behaviour might seem unexpected, but he did not identify it with himself. And it did not occur to him to question it, any more than he would question a thunderstorm or the fading of a flower (p. 122).

A indiferencia de Williams, que resulta intolerable para o inseguro e acomple-xado Penderton, e constitúe unha enfurecedora negativa a recoñecer ou confirmar o capitán como ser-no-mundo, é aínda peor có rexeitamento explícito, pois unha acción ou aproximación rexeitada é, polo menos, percibida, e esta

percepción indica que se acepta tanto a súa existencia coma a do suxeito do que proceden⁹. É algo moi semellante ó que ocorre no relato de D. H. Lawrence «The Prussian Officer», onde o ordenanza Schoner amosa unha indiferencia total cara ó capitán Hauptmann, que é tan ríxido e reprimido coma Penderton e sente a mesma aversión cara a aparente liberdade natural do soldado que o obsesiona. Segundo afirma R. D. Laing:

The slightest sign of recognition from another at least confirms one's presence in *his* world. «No more fiendish punishment could be devised», William James once wrote, «even more were such a thing physically possible, than that one should be turned loose in society and remain absolutely unnoticed by all the members thereof»¹⁰.

É máis ca probable que Penderton, inconscientemente, debeza pola relación con Williams porque sabe que é irrealizable, xa que o capitán é traxicamente incapaz de abrirse a unha relación recíproca. Isto coincide, ademais, perfectamente co esquema de relacións humanas que McCullers reproduce en tódalas súas novelas: o amante, que no fondo sabe que o obxecto que se deixa posuír carece de valor, pon o seu interese en obxectos inalcanzables.

A obsesión monomaniáca (*a diseased obsession*, p. 108), con compoñentes de amor e odio, que consome a Penderton é comparada adecuadamente cun cancro. Igual cás células dun órgano canceroso se multiplican dun xeito incontrolado, as paixóns e impulsos son aquí imposibles de subxugar polo suxeito paciente e acaban por destruílo. Esta obsesión enfermiza incita ó capitán, que ten a posibilidade, por mor da súa posición superior, de utilizar a súa autoridade para chegar deica o soldado e converterse no seu amo, nunha relación de dominación, a intentar como sexa o contacto co soldado, usando a forza se cómpre: *He [Penderton] was conscious only of the irresistible yearning to break down the barrier between them* (p. 188)¹¹. O feito de que a identidade do suxeito dependa do seu recoñecemento polo outro introduce, segundo Hegel e Lacan, unha tensión inherente, unha sensación constante de ameaza. O dominador necesita o recoñecemento do dominado, pero esta necesidade faino vulnerable, porque o recoñecemento de si mesmo depende exclusivamente do dominado, e o que intenta ser amo acaba por ser esclavo. A intención do amo-dominador-suxeito é reducir o outro a un mero espello, un obxecto, o que introduce automaticamente un compoñente de agresión e violencia¹². Xa hai tempo que Penderton intuía que todo aquilo podería conducir á morte:

9. Segundo René Girard, a indiferencia fai aínda máis desexable a unha persoa, ó lle dar un aire de autosuficiencia que todo o mundo desexa para si: «The indifferent person always seems to possess that radiant self-mastery which we all seek. He seems to live in a closed circuit, enjoying his own being, in a state of happiness which nothing can disturb. He is God». Vid. *Deceit, Desire and the Novel* Baltimore: Johns Hopkins UF, 1965, p. 107, publicado orixinarimente en París, en 1961, co título *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

10. R. D. Laing, *Self and Others*, 2ª ed. 1969 (Harmondsworth: Penguin, 1990), pp. 98-99.

11. O cualificativo irresistible confirma a consideración de *Reflections* por parte de moitos críticos coma unha novela eminentemente determinista e pesimista.

12. M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, cit., p. 16.

The Captain was overcome by a feeling that both repelled and fascinated him - it was as though he and the young soldier were wrestling together naked, body to body, in a fight to death (p. 77).

Laing confirma a relación inextricable entre indiferencia ou impenetrabilidade e violencia, así coma o círculo infernal a que a dita situación dá lugar:

The unresponsive or impervious other induces a sense of emptiness and impotence in self... The more other cannot *receive*, the more self needs to destroy. The more self destroys other, the more empty self becomes. The more empty the more envious, the more envious the more destructive¹³.

A morte de Williams prodúcese de xeito súpeto e sen premeditación, doutra maneira non tería habido asasinato, ó ser Penderton un home calculador que reprime os seus impulsos. Esta morte é a culminación lóxica dunha relación alienante e unilateral que só existe na fantasía e no desexo do capitán, quen tenta conseguir pola forza unha aproximación imposible de lograr coa espontaneidade. Esta faceta eminentemente destructiva do desexo humano permanentemente insatisfeito foi corroborada por Hegel e Lacan. Este último mesmo suxire unha identificación do *death-wish* de Freud co desexo do inalcanzable. O desexo move o suxeito á acción, e esta satisface o desexo mediante a «negación»: a destrución ou, polo menos, a transformación do obxecto desexado¹⁴.

Coa mesma certeza con que intuía que estaría perdido para sempre cando o cabalo se detivese, tamén agora, nos instantes que preceden ós mortíferos disparos, o capitán ve que chegou ó final: *He was only certain that this was the end* (p. 125). O ambiguo *the end* parece referirse por igual a Williams e a Penderton. Mentres o primeiro xace na moqueta coas mans cara arriba, coma se estivese durmido ó sol,

The Captain had slumped against the wall. In his queer, coarse wrapper he resembled a *broken and dissipated* monk (p. 125; cursiva miña).

Broken remítenos á imaxe *like a broken doll* que comentabamos anteriormente. Agora Penderton é exactamente igual ca un boneco mecánico o que se lle rompera o resorte principal: ó morrer o obxecto da súa obsesión, o capitán perde a enerxía que, orixinada pola devandita obsesión, o mantiña activo. Cando mata a Williams, Penderton mata tamén esa parte de si que aquel representa, eses escuros impulsos naturais ocultos nas profundidades do seu ser e que o capitán se resiste a –ou non é quen de– integrar harmonicamente na súa personalidade. De aí o cualificativo *dissipated*, pois Penderton desaparece, disípanse en canto que entidade persoal. Asemade, as dúas balas constitúen a última protesta de Penderton contra a súa soidade e frustración, así coma un derradeiro intento desesperado de contactar coa

13. *Self and Others*, p. 84.

14. M. Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, p. 21.

vida aparentemente natural de Williams¹⁵. Só a rixidez da morte puido coa liberdade do soldado e asimilouno á rixidez (*rigid pattern*) militar tan ben representada por Penderton. A comparación cun monxe (*dissipated monk*) é do máis apropiado nun home tan ascético como Penderton, que, malia ter un gusto exquisito no vestir, polas noites pon un pixama dun tecido duro como a lona e unha bata de áspera la negra. O capitán é ademais escravo dunha vontade disciplinada e traballa na soidade monacal do seu estudio. O seu período histórico preferido é a Idade Media, cando o mosteiro era unha institución básica na sociedade e o militar e a morte eran preocupacións fundamentais.

O símbolo central que dá orixe ó título da novela é unha acuarela das que pinta Anacleto, que este describe así:

«A peacock of a sort of ghastly green. With one immense golden eye. And in it these reflections of something tiny and—»... «Grotesque,» she [Alison] finished for him (p. 87).

Reflections in a Golden Eye sería, entón, o ollo do pavón que reflecte aqueles aspectos máis grotescos da realidade e da vida humana. Pero cargar as tintas sobre o anormal non implica necesariamente negar a existencia doutros niveis ou dimensións, senón que é, se cadra, unha forma eficaz de chamar a atención sobre aspectos máis profundos e menos aparentes, aínda que haxa que recorrer para iso á esaxeración ou a unha concentración extrema. Flannery O'Connor, outra escritora do sur dos Estados Unidos coetánea de McCullers, sostén que o uso de personaxes e situacións grotescas non é un fin en si mesmo, senón un medio para expresar a imperfección do individuo, que vive nun mundo tamén imperfecto:

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which is used to seeing them as natural; and he may well be forced to take ever more violent means to get his vision across to his hostile audience. When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can relax a little and use more normal means of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock - to the hard of hearing you shout, and for the almost-blind you draw large and startling figures¹⁶.

Os personaxes de *The Heart is a Lonely Hunter* eran tamén grotescos, pero en moito menor grao, pois había moita máis introspección, e o narrador estaba moito máis próximo a eles, e mostraba comprensión e compaixón polos seus fracasos e defectos. O narrador de *Reflections in a Golden Eye*, en troques, adopta un punto de vista extremadamente obxectivo, distanciado dos personaxes, e mesmo amósase cruel coas súas debilidades. O estilo é frío e está ferreamente controlado por un narrador

15. John B. Vickery, «Carson McCullers: a Map of Love», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1 (1960), p. 21.

16. Flannery O'Connor, «The Fiction Writer and His Country», en *Mystery and Manners*, Sally and Robert Fitzgerald (eds.), New York: Farrar, Strauss, 1961, pp. 33-34.

que non permite o acceso ós movementos profundos da psique dos personaxes. Que o lector non teña que identificarse con ningún personaxe constitúe un logro técnico loable, pero o prezo que hai que pagar consiste en ter que xogar cunha baralla especial, da que hai que excluír os corazóns¹⁷.

Este ollo dourado que emite reflexos é, asemade, símbolo da arte, polo menos na súa concepción tradicional de espello que reflecte a vida. O espello que McCullers utiliza nesta novela, ou ben está distorsionado e converte en grotesco todo aquilo que reflecte, ou é un espello singular que reflecte só o grotesco e anormal. Como observa Hassan, o ollo do pavo só reflecte, pero non ve¹⁸, e isto está en consonancia co punto de vista distanciados e frío, que non interpreta nin amosa desexos de comprensión. Os personaxes son vistos moito máis nos seus actos grotescos, nos reflexos que emiten, ca no seu interior, e non coñecemos as súas motivacións íntimas nin podemos simpatizar con eles. As súas aberracións e limitacións son tan conspicuas e exhiben unha intensidade tal como se se tratase de reflexos concentrados, pero bótase en falta a complexidade psicolóxica, o lixeiro toque de humor e a comprensión proporcionada por unha visión máis ampla, elaborada e variada da condición humana. Non hai, e alguén botouno en falta, un observador Nick Carraway que ilumine e dea significado ó que sucede, ó absurdo e ó grotesco¹⁹. Non hai, en definitiva, unha consciencia humana harmonizadora detrás dos ollos dos personaxes; falta a reflexión —precisamente a outra acepción do vocábulo *reflections* do título— que interprete e poña orde no caos da realidade percibida, que sintetice os estraños comportamentos duns personaxes psiquicamente eivados. Bótase de menos unha fonte ou elemento de integración que transcenda o aspecto *tiny and grotesque* da realidade, algunha mediación entre as polaridades que trata a novela. Queda así aberto o camiño para a destrución a mans dun fero e maligno paxaro de lume, o lume destructor dunha paixón que non foi integrada nin adecuadamente canalizada.

Carson McCullers, facendo gala tamén na súa segunda novela dunha ambigüidade encomiable, eludiu o contraste simplista entre uns seres saudables e felices, asociados cunha vida natural envexable, e os que rexeitan a natureza, enfermizos, repulsivos e neuróticos. A solución non está en ningún dos dous extremos, e só podemos conxecturar que o ideal, que se torna imposible, sería unha combinación harmónica dos dous, e esa capacidade imposible de amor e comunicación que unise e integrase. Tal e como están as cousas, non hai nin unha intelixencia que ilumine e poña orde na realidade circundante, nin un amor que infunda calor ós corazóns xeados polo egoísmo e a soidade. Hai unicamente espellos refractarios que rexeitan tanto a primeira como o segundo, unha soidade tan absoluta que o único que o individuo consegue é verse reflectido nun ollo dourado, nese espello que lle devolve sempre *a distorted doll-like image, mean of countenance and grotesque in form*.

Constante González Groba
Universidade de Santiago

17. Ottis Ferguson, na súa reseña de *Reflections in a Golden Eye* en *The New Republic*, 104 March 3, 1941, p. 317.

18. Ihab Hassan, «Carson McCullers: The Alchemy of Love and the Aesthetics of Pain», *Modern Fiction Studies*, 5 (1959), p. 318.

19. Klaus Lubbers, «The Necessary Order: A Study of Theme and Structure in Carson McCullers' Fiction», *Jahrbuch fr Amerikastudien*, 8 (1963), p. 196.