



**Seix Barral** Biblioteca Formentor

---

**Carson McCullers**

«El mudo» y otros textos

Prólogo de Rodrigo Fresán

Traducción del inglés por

José Luis López Muñoz

Todos los ensayos recogidos en este volumen proceden de *The Mortgaged Heart*, publicado por primera vez en 1972

© The Estate of Carson McCullers and Columbus State University's Carson McCullers Center for Writers and Musicians, 1971

© por la traducción, José Luis López Muñoz, 2007

© por el prólogo, Rodrigo Fresán, 2007

© Editorial Planeta, S. A., 2017

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

[www.seix-barral.es](http://www.seix-barral.es)

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

Diseño original de la colección: Josep Bagà Associats

© Imágenes del interior: pág. 130, *Columbus Enquirer*; pág. 131, Henri Cartier-Bresson, Magnum Photos

Primera edición: junio de 2017

ISBN: 978-84-322-3256-5

Depósito legal: B. 11.922-2017

Composición: Àtona – Víctor Igual, S. L.

Impresión y encuadernación: CPI (Barcelona)

*Printed in Spain* - Impreso en España

El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos para localizar y recabar la autorización del propietario del *copyright* de las imágenes que ilustran el interior de esta obra, manifiesta la reserva de derechos de la misma y expresa su disposición a rectificar cualquier error u omisión en futuras ediciones.

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

## ÍNDICE

- 7 *Apuntes para una teoría de la iluminación,*  
por Rodrigo Fresán

### «EL MUDO» Y OTROS TEXTOS

- 17 Esquema de la autora para *El mudo*  
(más adelante publicado como *El corazón  
es un cazador solitario*)
- 63 Cómo empecé a escribir
- 69 El realismo ruso y la literatura del Sur
- 83 Soledad..., una enfermedad americana
- 89 La visión compartida
- 97 Isak Dinesen, *Cuentos de invierno*
- 103 Isak Dinesen: En alabanza del esplendor
- 113 El sueño que florece (*Notas sobre la escritura*)
- 129 *Fotografías*

### CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR

En nuestra vieja casa de Georgia teníamos dos cuartos de estar —uno detrás y otro delante— con puertas plegables entre los dos. Era allí donde hacíamos la vida familiar y también donde representábamos mis espectáculos. El cuarto delantero era el auditorio y el trasero el escenario. Las puertas plegables, el telón. En invierno, la luz del hogar de la chimenea parpadeaba sombría y se reflejaba en las puertas de nogal, y en los últimos tensos momentos antes de alzarse el telón se advertía el tictac del reloj sobre la repisa de la chimenea, el viejo reloj de pie, con el cristal en el que estaban pintados los cisnes. En verano el calor era sofocante en las dos salas hasta el momento de alzar el telón, y al reloj lo silenciaban los silbidos de los jardineros negros y de las radios lejanas.

---

En invierno, flores de escarcha brotaban en los cristales de las ventanas (los inviernos en Georgia son muy fríos), y las habitaciones tenían corrientes y estaban silenciosas. En verano las ventanas abiertas hacían que se agitaran las cortinas con cada soplo de la brisa, llegaba el olor de las flores recalentadas por el sol y, hacia el crepúsculo, también el del césped regado. En invierno tomábamos cacao después de la función, y en verano, naranjada o limonada. En verano y en invierno los bollos eran siempre los mismos. Los hacía Lucille, la cocinera que teníamos por entonces, y nunca he probado otros tan deliciosos como aquéllos. El secreto de su éxito residía, creo yo, en que nunca le salían bien. Se trataba de magdalenas de pasas y chocolate que no subían como pide la receta, de manera que carecían propiamente de abultamiento: lo que hacían era estar húmedas, ser planas y tener las pasas muy juntas. El encanto de aquellas magdalenas era por completo accidental.

Por mi condición de mayor de los hermanos era la guardiana, la que contaba los bollos, la jefa de todas nuestras funciones. El repertorio, ecléctico, iba desde refritos de películas hasta Shakespeare, además de piezas que yo inventaba y que a veces escribía en mis libretas de anillas Big Chief que costaban cinco centavos. El reparto, eternamente el mismo (mi hermano menor, mi hermana Baby y yo), nuestra

---

mayor desventaja. Baby era en aquellos días una criatura de diez años, altiva y obstinada, terrible en las escenas de muerte, desmayos y cosas por el estilo. Cuando Baby se desvanecía para morir de pronto, miraba prudentemente alrededor y caía con mucho cuidado en un sofá o en una silla. (En una ocasión, lo recuerdo bien, una de esas caídas mortales rompió dos patas de una de las sillas favoritas de mamá.)

Como directora de las funciones, yo aceptaba interpretaciones terribles, pero había una cosa que sencillamente no soportaba. A veces, después de prepararlos y de ensayar media tarde, los actores decidían abandonar el proyecto momentos antes de que alzáramos el telón y se marchaban a jugar al jardín.

«Me esfuerzo y trabajo en una función toda la tarde, y ahora me dejáis plantada», gritaba yo, perdida por completo la entereza ante la adversidad. «¡No sois más que niños! ¡Niños! No sería mala idea fusilaros.»

Pero ellos se bebían a grandes tragos el cacao o los refrescos y se iban corriendo con los bollos de pasas.

La utilería era improvisada, limitada sólo por las modestas prohibiciones de mamá. El cajón de arriba del armario ropero quedaba excluido y en las obras que requerían enfermeras, monjas y fantasmas teníamos que arreglárnoslas con servilletas, manteles y sábanas de clase inferior.

---

Las funciones en la sala de estar terminaron cuando leí por primera vez a Eugene O'Neill. Fue el verano en el que encontré sus obras en la biblioteca y coloqué su retrato en la repisa de la chimenea del cuarto de estar que utilizábamos como escenario. En otoño ya estaba escribiendo una pieza en tres actos sobre venganza e incesto: el telón se alzaba en un cementerio y, después de escenas de sufrimientos variados, volvía a caer sobre un catafalco. El reparto lo integraban un ciego, varios débiles mentales y una vieja malévola de unos cien años. La obra no se podía representar en las salas de estar. Hice lo que llamé una «lectura» a mis pacientes progenitores y una tía que estaba de visita.

A continuación, creo, vinieron Nietzsche y una pieza llamada *El fuego de la vida*. La obra tenía dos personajes —Jesucristo y Friedrich Nietzsche— y el aspecto que yo valoraba más era que estaba escrita en verso. También hice una lectura de aquella obra, y después entraron los niños, que estaban en el jardín, bebimos cacao junto al fuego en la sala de estar de atrás y nos comimos los hundidos y deliciosos bollos de pasas.

«¿Jesús? —preguntó mi tía cuando se lo contaron—. Bueno, la religión siempre es un buen tema.»

Aquel invierno las habitaciones de la vida familiar, la ciudad entera, parecían estrujarme y encoger-

me el corazón adolescente. Anhelaba marcharme lejos. Me atraía Nueva York de manera especial. El reflejo del fuego en las puertas plegables de nogal me entristecía, así como el tedioso sonido del viejo reloj de los cisnes. Soñaba con la distante ciudad de los rascacielos y con la nieve, y Nueva York fue el feliz escenario de aquella primera novela que escribí cuando tenía quince años. Los detalles del libro eran extraños: revisores de metro, patios delanteros de Nueva York; pero para entonces ya no tenía importancia, porque había emprendido otro viaje. Fue el año de Dostoievski, Chéjov y Tolstói, y los primeros barruntos de la existencia de una región insospechada, equidistante de Nueva York, de la Rusia de los zares y de nuestras salas de Georgia: la maravillosa región solitaria de las historias sencillas y del mundo interior.

*(Mademoiselle, septiembre de 1948)*



## EL REALISMO RUSO Y LA LITERATURA DEL SUR

Durante los últimos quince años ha surgido en el Sur un género literario que es lo bastante homogéneo como para que los críticos le hayan dado el nombre de «Escuela gótica». Esta etiqueta, sin embargo, es muy poco afortunada. El efecto de un relato gótico quizá sea similar al de una historia de Faulkner por su evocación del horror, de la belleza y de la ambivalencia emocional, pero ese resultado procede de fuentes opuestas; en el primer caso los medios utilizados son románticos o sobrenaturales, mientras que en el segundo se trata de un realismo peculiar e intenso. La moderna escritura sureña más bien parece estar en deuda con la literatura rusa, ser más bien parte de la prole de los realistas rusos. Y esa influencia no es accidental. Las circunstancias en las

---

que se ha producido la literatura sureña son llamativamente similares a las que se dieron en el caso de los rusos. Tanto en la Rusia de los zares como hasta el momento presente en el Sur, una característica dominante ha sido el escasísimo valor de la vida humana.

Hacia finales del siglo XIX se criticaba con dureza a los novelistas rusos, y en particular a Dostoievski, por lo que se calificaba de «crueldad». La misma objeción se esgrime ahora contra los nuevos escritores del Sur. De inmediato, la acusación parece sorprendente. El arte, desde el tiempo de los trágicos griegos hasta nuestros días, ha retratado sin vacilar la violencia, la locura, el asesinato y la destrucción. Todos los casos de «crueldad» en la escritura rusa o sureña encuentran su equivalente o se ven superados por los griegos, los isabelinos o, si vamos a eso, por los creadores del Antiguo Testamento. En consecuencia, no es la «crueldad» por sí misma lo que resulta escandaloso, sino la manera en que se la presenta. Y en esta manera de acercarse a la vida y al sufrimiento los escritores sureños están especialmente en deuda con los rusos. La técnica, en pocas palabras, es la siguiente: una yuxtaposición audaz y en apariencia insensible de lo trágico con lo humorístico, de lo grandioso con lo trivial, lo sagrado con lo licencioso; se trata de detallar el alma entera de un ser humano de manera materialista.

El lector acostumbrado a la tradición clásica encuentra ese método repelente. Si, por ejemplo, muere un niño y la vida y muerte de ese niño se presenta en una sola frase, y si el autor pasa sobre todo ello sin comentario ni apariencia de compasión, y continúa, sin cambiar el tono, con algún detalle trivial, el método de presentación parece cínico. El lector está acostumbrado a que se le den, categorizados por el autor, los valores relativos de una experiencia emocional. Y cuando el autor rechaza esa responsabilidad, el lector se siente confuso y ofendido.

La cena que sigue al funeral de Marmeládov en *Crimen y castigo* y la novela *Mientras agonizo*, de William Faulkner, son buenos ejemplos de este tipo de realismo. Las dos obras tienen mucho en común. Ambas tratan del tema de la muerte y se da en ellas una fusión de sufrimiento y de farsa que actúa sobre el lector con una fuerza casi física. La muerte violenta de Marmeládov, la preocupación de Katerina Ivánovna por la cena, los detalles sobre los alimentos que se van a servir, el dependiente «que no tenía nada que decir y olía muy mal»: toda la situación parece superficialmente un batiburrillo emocional imposible. Enfrentado con el sufrimiento y el hambre, el lector se encuentra de pronto riendo ante las absurdas conversaciones entre Katerina Ivánovna y la patrona, o sonriendo ante las excentricidades del pola-

---

co. Y, de manera inconsciente, después de la risa, el lector se siente culpable; tiene la sensación de que el autor, de algún modo, lo ha engañado.

Farsa y tragedia se han utilizado siempre de maneras complementarias. Pero no es frecuente, excepto en las obras de los rusos y de los escritores del Sur, que se superpongan de manera que sus efectos se experimenten simultáneamente. Esta amalgama emocional ha provocado la acusación de «crueldad». D. S. Mirsky, al comentar un pasaje de Dostoievski, dice: «Aunque el elemento de humor está inconfundiblemente presente, es un tipo de humor que requiere del lector una constitución bastante peculiar para divertirse.»

En *Mientras agonizo*, de Faulkner, esa fusión es completa. La historia cuenta el viaje funerario que emprende Anse Bundren para enterrar a su esposa. Lleva el cadáver al cementerio donde descansan otros miembros de la familia de su mujer, camposanto que se encuentra a unos sesenta kilómetros; el viaje les ocupa varios días a él y a sus hijos y en su transcurso la difunta se descompone debido al calor y ellos se encuentran además con una increíble acumulación de desastres. Pierden las mulas al vadear un río, un hijo se rompe una pierna y la herida se le gangrena, otro se vuelve loco, la hija es seducida..., difícil imaginar un cortejo fúnebre más nefasto. Pero

la inmensidad de esos desastres no se subraya más que otros sucesos totalmente intrascendentes. Durante toda la novela Anse piensa en la dentadura postiza que se dispone a comprar cuando llegue a la ciudad. Su hija está preocupada por un bollo que lleva consigo con intención de venderlo. El chico con la pierna gangrenada dice una y otra vez que el dolor «no le molesta nada», y su principal preocupación es que se le pierda por el camino la caja con herramientas de carpintería. El autor informa sobre esta confusión de valores pero no se responsabiliza espiritualmente.

Para entender esta actitud hay que conocer el Sur, que tiene mucho en común, desde el punto de vista de la sociología, con la Rusia zarista. El Sur ha sido siempre una región aparte del resto de Estados Unidos, con una personalidad y unos intereses claramente autónomos. Desde el punto de vista económico, y también en otros aspectos, se le ha utilizado siempre a modo de colonia del resto de la nación. La pobreza del Sur es distinta de la que existe en otras zonas del país. En su estructura social se da una división de clases similar a la de la Rusia zarista. El Sur es la única parte de la nación con una clase campesina definida. Sin embargo, pese a las divisiones sociales, su población es homogénea. Tanto el sureño como el ruso son «tipos» por cuanto tienen ciertos trazos

---

psicológicos reconocibles y nacionales. Hedonistas, imaginativos, perezosos y emotivos: existe sin duda una semejanza como la que se da entre primos.

En el Sur, al igual que en la Rusia zarista, el escaso valor de la vida humana se comprueba a cada paso. Las cosas, los detalles materiales, tienen un valor exagerado. La vida abunda; los niños nacen y mueren, o si no mueren, viven y luchan. Y en la pelea por conservar la existencia, la vida entera y el sufrimiento de un ser humano pueden estar atados a cinco hectáreas de tierra exhausta, a una mula, a una bala de algodón. En *Los campesinos*, de Chéjov, la pérdida del samovar en la casa del pueblo es tan triste, o más, que la muerte de Nikolái o la crueldad de la anciana abuela. Y en *El camino del tabaco*,\* el trueque de Jeeter Lester, que consiste en cambiar a su hija por siete dólares y un cubrecama, es simbólico. La vida, la muerte, las experiencias del espíritu van y vienen y no sabemos cuál es la razón; pero la *cosa* sigue ahí, permanece para molestarnos o consolarnos y su valor es inmutable.

Se considera a Gógol el primero de los realistas. El humilde funcionario de «El abrigo» identifica toda su vida con su nuevo capote invernal, y se deprime y muere cuando se lo roban. Desde la época de Gógol, o desde alrededor de 1850 hasta 1900, la escritura

\* Novela de Erskine Caldwell.

---

imaginativa en Rusia se puede ver como un período de crecimiento artístico. Chéjov difiere sin duda de Aksákov y de Turguénev pero, en conjunto, el enfoque del material y la técnica general es la misma. La actitud moral es ésta: los seres humanos no son ni buenos ni malos, son sólo desgraciados y se adaptan mejor o peor a su infelicidad. Las personas nacen en un mundo de confusión, en una sociedad en la que el sistema de valores es tan incierto que nadie puede decir si un hombre vale más que una carga de heno, o si el valor mismo de la vida justifica la lucha por obtener los objetos materiales necesarios para mantenerla. Esa actitud era quizás característica de todos los rusos de aquellos tiempos, y los escritores sólo informaban de lo que era verdad en su época y en su lugar. Es el enfoque moral inconsciente, la base espiritual fundamental de su trabajo. Pero eso no excluye en modo alguno un nivel superior de conciencia. Y en las grandes novelas filosóficas se alcanza la culminación del realismo ruso.

En el espacio de catorce años —de 1866 a 1880— Dostoievski escribió sus cuatro obras maestras: *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los endemoniados* y *Los hermanos Karamázov*. Se trata de novelas extraordinariamente complejas. Dostoievski, de acuerdo con

---

la auténtica tradición rusa, se enfrenta a la vida con un punto de vista completamente imparcial; el mal, la confusión de la vida, los recoge con la más completa de las franquezas, fundiendo las emociones más diversas en un todo compuesto. Pero además de eso emplea el enfoque analítico. Es casi como si después de haber examinado la vida durante mucho tiempo y de haber reflejado fielmente con su arte lo que ve, le horrorizara tanto la vida misma como lo que él ha escrito. E incapaz de rechazar ninguna de las dos cosas, o de engañarse, asume la responsabilidad suprema y responde él al enigma de la vida. Pero para hacerlo tendría que ser un mesías. Sociológicamente el problema nunca se puede resolver por completo, y además a Dostoievski le eran indiferentes las teorías económicas. Y Dostoievski, en este papel de mesías, no cumple con la responsabilidad que ha asumido. Las preguntas que plantea son inmensas, algo así como preguntas enfadadas a Dios. ¿Por qué el ser humano se ha dejado degradar y ha permitido la corrupción de su espíritu por la materia? ¿Por qué existen el mal, la pobreza y el sufrimiento? Las preguntas de Dostoievski son magníficas, pero su solución, la «nueva cristiandad», no es una respuesta: casi utiliza a Jesucristo como una artimaña.

La «solución» a *Crimen y castigo* es una solución personal, dado que los problemas son metafísicos y



---

universales. Raskólnikov es un símbolo de la trágica incapacidad del ser humano para encontrar una armonía interior en este mundo de desorden. El problema son los males de la sociedad, y Raskólnikov es sólo un resultado de esa discordancia. Mediante la abstinencia, la expiación personal, el reconocimiento de un Dios personal, un Raskólnikov puede encontrar o no un estado subjetivo de gracia. Pero en ese caso sólo se ha resuelto un problema circunstancial; el problema básico sigue intacto. Es como tratar de formular la demostración de un problema geométrico mediante la aritmética de base.

Como analista moral, Tolstói es más claro. No sólo pregunta el porqué, sino también el qué y el cómo. Desde la época en que tenía unos cincuenta años, sus *Confesiones* nos dan un hermoso testimonio del ser humano en conflicto con un mundo de discordia. «Sentí —escribió—, que en mi interior se había roto algo sobre lo que mi vida había descansado siempre; sentí que no me quedaba nada a lo que agarrarme, y que moralmente mi vida se había detenido.» Prosigue con la admisión de que, desde un punto de vista externo, su vida era ideal: disfrutaba de buena salud, carecía de preocupaciones económicas, estaba contento con su familia. Sin embargo, la vida entera a su alrededor le parecía grotescamente desequilibrada. Escribe: «La absurdidad sin sentido

---

de la vida es el único conocimiento incontestable de que dispone el ser humano.» La conversión de Tolstói es demasiado bien conocida para que haga falta algo más que mencionarla aquí. En esencia es la misma que la de Raskólnikov por cuanto se trata de una experiencia espiritual puramente solitaria y no resuelve el problema en su conjunto.

Pero el éxito alcanzado por estas exploraciones metafísicas y morales no tiene gran importancia en sí mismo. Su valor es fundamentalmente catalítico. Lo que importa es la manera en que esas investigaciones morales afectan a la obra en su conjunto. Y el efecto es enorme. Porque Dostoievski, Tolstói y los moralistas menores aportaron al realismo ruso un elemento hasta entonces impreciso o que faltaba por completo: el elemento de la pasión.

Gógol posee una creatividad imaginativa que resulta abrumadora. Como escritor satírico pocos lo alcanzan y su capacidad puramente técnica es enorme. Pero no hay en él ni el menor rastro de pasión. Aksákov, Turguénev, Herzen, Chéjov, aunque por separado su genio sea distinto, son iguales por la falta de ese nivel particular de emoción. En la obra de Dostoievski y de Tolstói es como si de repente la literatura rusa cerrase los puños y todo el organismo literario se viera afectado; se produce un nuevo fervor, una acumulación de recursos, un tono

nervioso radicalmente más tenso. Con los moralistas el realismo ruso alcanza su fase más ardiente y gloriosa.

Desde el punto de vista del mérito artístico sería absurdo comparar a los nuevos escritores sureños con los rusos. Sólo se pueden trazar analogías en lo relativo a su enfoque del material que manejan. La primera novela verdadera (lo que deja fuera a los viejos romances) que se escribió en el Sur no apareció hasta después de 1900, cuando el realismo ruso declinaba ya. *Barren Ground (Tierra estéril)*, de Ellen Glasgow, señaló el principio de un incierto período de desarrollo, y sólo se puede afirmar que la literatura sureña haya empezado a existir en los últimos quince años. Pero con la llegada de Caldwell y de Faulkner se inicia una nueva eclosión llena de vitalidad. Y en el momento actual el Sur hierve de energía literaria. W. J. Cash dice en *The Mind of the South* [La mente del Sur] que si en los días que corren se dispara al azar un arma de fuego por debajo de la línea Mason-Dixon, lo más probable, por la ley de promedios, es acertarle a un escritor.

Un observador no debe criticar una obra de arte alegando que carece de ciertas cualidades que el autor mismo nunca se propuso incluir. El escritor tiene la prerrogativa de limitar su propio ámbito, de marcar los límites de su reino. Esto es algo que se debe

recordar cuando se intenta valorar la literatura que se hace ahora en el Sur.

Los escritores sureños han reaccionado ante su entorno exactamente igual que los rusos antes de Dostoievski y de Tolstói. Han trasladado la dolorosa sustancia de la vida a su alrededor con la mayor precisión posible, sin convertirse en amplificadores emocionales entre la verdad tal como es y los sentimientos del lector. La «crueldad» de la que se ha acusado a los escritores sureños es en el fondo sólo una especie de ingenuidad, una aceptación de incongruencias espirituales sin preguntar por sus razones, sin tratar de proponer una respuesta. Indudablemente esa claridad de visión y ese rechazo de la responsabilidad tienen un componente infantil.

Pero la literatura del Sur es un brote joven, y no se la puede acusar por su juventud. Sólo es viable interrogarse sobre la dirección posible de su desarrollo o regresión. La escritura del Sur ha alcanzado los límites de un realismo moral; algo más se le debe añadir si se quiere que continúe floreciendo. Por el momento no ha habido precursores ni de un moralista analítico como Tolstói ni de un místico como Dostoievski. Pero el material con el que trabaja esa literatura parece exigir que se planteen ciertas cuestiones básicas. En el momento en que ese grupo de escritores, si es capaz de hacerlo, asuma una responsabili-

dad filosófica, todo el tono y la estructura de su obra se enriquecerán, y la escritura sureña entrará en una fase más completa y vigorosa de su evolución.

(*Decision*, julio de 1941)