

«EL MUDO» Y OTROS TEXTOS

Carson McCullers

Seix-Barral, Barcelona

120 pp

17 euros

Trad. de José Luis López Muñoz y María Campuzano

EL ALIENTO DEL CIELO

Carson McCullers

Seix-Barral, Barcelona

540 pp.

28 euros

Trad. de José Luis López Muñoz y María Campuzano

Bienvenidos a la poesía de la tragedia humana

Javier Aparicio Maydeu

1 junio, 2008

Mírenla en la fotografía que le hizo Cartier-Bresson en su apartamento de Nueva York, en 1946: tímida, frágil, melancólica y flaca. Bajo esa apariencia, sin embargo, latía un genio volcánico que no se rendiría ni ante su prematura enfermedad, que acabó postrándola en una silla de ruedas –metáfora del desvalimiento que acabó compartiendo con tantos de sus solitarios y desheredados personajes–, ni ante el desaliento en su inquebrantable trabajo narrativo, que ella misma no dudó en considerar superior en temática al de Hemingway y mejor en estilo que el del divino Faulkner, *chef de file* de la narrativa del Sur en cuyo género *gótico* –alquimia sutil que combina tragedia grotesca y discreto humor negro– se encuadra, junto a Flannery O’Connor, Eudora Welty y, más tarde, Truman Capote. Lula Carson Smith, conocida como Carson McCullers (1917-1967), es la retratista en colores pálidos de los desvalidos miserables que integran la decadencia del Sur estadounidense, un mundo rural y -desolador poblado por sordomudos, mirones, niñitas que se refugian en su fantasía, homosexuales, mujeres malcasadas, jorobados y deformes, tullidos y viragos, manejados con inacabable empatía, estilizados todos por obra y gracia de un tratamiento grotesco y escorados sin remedio hacia destinos trágicos.

Su precoz primera novela, *El corazón es un cazador solitario* (1940), se diría un modelo a escala de su obra entera: la atmósfera claustrofóbica de un pueblo remoto del sur y el drama colándose en sus páginas como una densa niebla envolviendo a un puñado de personajes bizarros, de *freaks* anónimos que se asoman al mundo sólo porque McCullers los libera con indulgencia de sus jaulas existenciales. Se entrecruzan entonces las historias de Copeland, un médico resentido e interesado en concienciar a los negros; Mick, una adolescente apasionada de la música como la misma McCullers, que acariciaba las teclas de su Underwood como acariciaría las de un piano en busca de recogimiento emocional y de altas dosis de catarsis («el aislamiento espiritual es la base de la mayoría de mis temas», «se escribe por alguna necesidad subconsciente de comunicación, de expresión personal. Escribir es una ocupación vagabunda, soñadora. El intelecto se hunde por debajo del inconsciente»)¹; Blount, un forastero alcohólico; o el sordomudo John Singer, prodigioso personaje que la autora veía encarnado en Montgomery Clift, y que sus lectores emparentan, siquiera instintivamente, con aquel mítico Benjy que compuso Faulkner en *El ruido y la furia* (1929), el hijo deficiente de la familia Compson, ahogado también en autismo y ternura.

El volumen *El aliento del cielo*, editado con primor y documentadísimos prefacios por Rodrigo Fresán, reúne diecinueve cuentos y tres *nouvelles*: *Reflejos en un ojo dorado* (1941), *Frankie y la boda* (1943) y su obra maestra, *La balada del café triste* (1943), inmensa alegoría del amor contada por un narrador desasosegante y ambiguo («Dejad, pues, pasar los años lentos y llegad a una tarde de sábado [...]. Era en agosto, y el firmamento había estado ardiendo todo el día sobre el pueblo como una sábana de fuego», p. 359), que le guiña un ojo al Faulkner de «Una rosa para Emily», hipnótico drama de una pasión no correspondida interpretado en un escenario de abanicos de hoja de palma, estancias lúgubres y mala ralea en el que Miss Amelia, solitaria habitante de una casa arruinada como su propia vida, que un día fue taberna y en la que ventiladores eléctricos con cintas de colores luchaban en vano por hacer más soportables las cálidas noches del verano sureño, se enamora de su primo, el jorobado y maléfico Lymon, alentando de este modo un amor entre disímiles, a medio camino entre lo grotesco y lo sublime, como lo entendía McCullers, y cuya desoladora belleza a un tiempo conmueve y repugna al lector.

El volumen incluye obras maestras del relato, como «Un árbol. Una roca. Una nube» o «El Jockey», junto a esbozos y meros borradores que, como «El orfanato» o «Sin título», acabarían de una manera u otra formando parte de su primera obra con mayúsculas, *El corazón es un cazador solitario*. Resulta asimismo interesante comprobar con *El aliento del cielo* hasta qué punto su narrativa hunde sus raíces en su propia biografía, su padre relojero como el de Mick, de *El corazón es un cazador solitario*, el anhelo de ser concertista, que comparte con Frances Bienchen, la protagonista de «Wunderkind», el haberse casado con un homosexual, como quiere que le ocurra también a la señora Penderton de *Reflejos en un ojo dorado*, sus extravíos alcohólicos de cine negro y volutas de humo, reflejados en los que desencadenan la tormentosa relación de los protagonistas de «El instante de la hora anterior», «Dilema doméstico» (drama en miniatura que recuerda en algún sentido «Mecánica popular» de Raymond Carver, aquel modélico ejemplo de *realismo sucio* integrado en *De qué hablamos cuando hablamos de amor*) o «¿Quién ha visto el viento?», sobrecogedor relato de cómo el alcohol desintegra la vida doméstica, o, en fin, su enfermiza relación con la inspiración y con su envés, el trabajo, descrita con sordidez también en «¿Quién ha visto el viento?», toda una tragedia urdida por el horror al bloqueo y al fracaso por parte de un escritor llamado Harris, trasunto de la autora del relato que, como él, anduvo entre whiskys, folios y temores muchas veces tan infundados como deletéreos para su narrativa liberadora y terapéutica: «Ken Harris había estado toda la tarde ante la máquina de escribir y una hoja en blanco [...]. Su whisky de antes del almuerzo (¿o nada más despertarse?) había perdido mordiente, la hoja seguía impoluta y el blanco de la holandesa le vaciaba la imaginación» (p. 215). En efecto, McCullers asoció siempre la imaginación, a la que le encantaba definir como una «semilla» o unas «iluminaciones», con el trabajo: «Las ideas crecen, echan brotes en silencio, y surge un millar de iluminaciones que se suceden día a día mientras la obra progresa. Las simientes crecen en la escritura como en la naturaleza. La semilla de una idea se desarrolla gracias al trabajo [...]. En mi caso las iluminaciones son la recompensa al trabajo»². Es claro que no cabe hablar de *trance*, pero sí de concentración y dedicación a partes iguales, de intuiciones atrapadas como mariposas en frases y en párrafos («El principal activo de un escritor es la intuición; un exceso de hechos dificulta la intuición»³), de consagrarse en cuerpo y alma a la creación del texto, sin renuncias ni excusas, como aprendió del febril proceso de escritura que Proust emprendió sin tregua. Atemperar el ansia de escribir con la elección de cada palabra escrita, escribir únicamente al arrimo de la emoción que se desea transcribir, de los sentimientos con que se desea conmovier. Así, por el *backstage* de su obra,

transida de emotividad y poesía («la buena prosa debe estar fundida con la luz de la poesía»⁴), deambulan el inconsciente, la intuición y la soledad, y a su lado muestras sombrías de inmadurez adolescente, de melancólicas y contrariadas infancias cargadas de tristeza y *spleen*, de ambigüedad sexual y de fracaso personal halladas en los confines de la condición humana. Ciertamente, menudean los diálogos en su obra narrativa, y se describen acciones, gestos y actitudes con objeto de montar en las páginas del texto el teatro de la vida, tal vez por eso el silencio, y con él la tensión dramática, la incomunicación o el equívoco sutil, el matiz, la sospecha de la elipsis o la omisión, adquieren un protagonismo incontestable en su obra literaria.

Es bien cierto que conoció a Marilyn Monroe, a la que invitó a su casa en 1959, a una comida en honor de su idolatrada Isak Dinesen (cuyos *Siete cuentos góticos* de 1934 contribuyeron a la formación del estilo de McCullers); a Marlon Brando, protagonista de la versión cinematográfica de *Reflejos en un ojo dorado*, dirigida por John Huston; a Djuna Barnes, a quien acosó de forma enfermiza; a Katherine Anne Porter (autora de *Pálido caballo*, *pálido jinete*, 1939, y gran dama de la narrativa sureña, creadora de espacios míticos atravesados por la sensualidad y la violencia que Carson retuvo para siempre en su memoria textual), con la que anduvo obsesionada; a Benjamin Britten y W. H. Auden (música y poesía tan hermanadas en su universo personal como en su universo narrativo), y a Tennessee Williams y Truman Capote, sus dos grandes amigos a lo largo de sus años de residencia en París. Y se diría incluso que conoció a Dostoievsky y a Gogol, a juzgar por la admiración que les profesa en «El realismo ruso y la literatura del Sur», incluido en «*El mudo*» y *otros textos*. No obstante, la autora de *Columbus, Georgia*, una de las más grandes voces de la narrativa contemporánea, prefirió su escritorio con libros amontonados, y su sensibilidad verbal junto al tabaco y la máquina de escribir, a la vida mundana, y por encima de todo se consagró al oficio de escribir, a la tarea de encontrar la poesía en la pesadilla de la tragedia humana, hermoso objetivo con el que escribió sin parar hasta encontrarla y enseñárnosla.

1. «El sueño que florece (Notas sobre la escritura)», en «*El mudo*» y *otros textos*, pp. 103 y 110.

2. Ídem, *ibídem*, pp. 104-105.

3. Ídem, *ibídem*, p. 107.

4. Ídem, *ibídem*, p. 110.