



El «trasfondo desconcertante» de Raymond Carver

Descripción

Muchos lectores ha tenido en España Raymond Carver a tenor del número constante de ediciones de sus obras, y muchos sigue ganando puesto que el ritmo editor aún persiste en nuestros días. De hecho es difícil encontrar un escritor de relatos que haya tenido igual y tan continuado éxito en este país. El fenómeno no es exclusivamente nuestro; lo excepcional es que mientras que en los países de lengua inglesa —Estados Unidos fundamentalmente— ha venido acompañado de abundantes estudios aquí apenas se han dedicado esfuerzos críticos. Las siguientes páginas pretenden ofrecer al lector nuevo una posible clave de interpretación de los textos carverianos, y al lector de siempre, una propuesta para su debate.

Cuando ve la luz *Will you please be quiet, please?* (¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?), en 1976, Raymond Carver rozaba los cuarenta años. En aquellos momentos ya hacía más de veinte que escribía: “hace mucho tiempo —era el verano de 1958—, mi mujer, nuestros dos niños y yo abandonamos Yakima, Washington, para trasladarnos a un pueblecito en las afueras de Chico, California. Nos ganábamos la vida a duras penas [...]. Pero desde mis primeros recuerdos, desde mucho antes de que nos trasladáramos a California en busca de una vida distinta y de nuestro pedazo de pastel americano, yo había querido ser escritor. Quería escribir, escribir lo que fuera —ficción, naturalmente, pero también poesía, obras de teatro, guiones cinematográficos y artículos [...]— cualquier cosa que requiriera juntar palabras y crear algo coherente e interesante para alguien aparte de mí mismo”^[1].

Sin embargo sus difíciles circunstancias personales, su afición por el alcohol, los problemas económicos y familiares convirtieron la inclinación de Carver por la escritura y su interés por publicar en una verdadera odisea. Gracias a la ayuda —determinante, pero aún por concretar^[2]— del editor Gordon Lish, los escritos de Carver comienzan a gozar de cierta popularidad. En pocos años ve la luz el resto de sus libros de relatos: en 1977 *Furious Seasons and Other Stories*; *What We Talk When We Talk About Love* (De qué hablamos cuando hablamos de amor) en 1981 y en 1983 *Fires: Essays, Poems, Stories* y *Cathedral* (Catedral). A los libros mencionados debemos añadir dos, la antología *Where I'm Calling From: New and Selected Stories*^[3] y el libro póstumo *Si me necesitas, llámame*, publicado en el año 2000. En él, Tess Gallagher, poetisa y segunda mujer de Carver, recuperaba cinco relatos que estaban en proceso de corrección cuando murió el escritor. Con su muerte a los 50 años, Carver dejó una obra pequeña pero sumamente atractiva.

Desde sus primeros libros los estudiosos creyeron encontrar en esos relatos un nuevo estilo de

escritura. Pronto, expresiones como “minimalismo” o “realismo sucio” sirvieron para referirse a sus cuentos. Quizá desde Hemingway y Faulkner ningún escritor americano había conocido tal cantidad de admiradores ni un grupo tan grande de escritores que imitasen su estilo, sustanciado en el empleo de fraseo corto, en la huida de cualquier elemento accesorio o palabra ociosa, en el retrato de una clase media desarraigada y, sobre todo, en lo que se podría denominar como un “trasfondo desconcertante”. No existe relato de Carver sin desconcierto; se trata de textos que transmiten con una fuerza extraordinaria la sensación de verosimilitud y en los que, sin embargo, sucede lo inesperado. La contradicción entre lo que debería suceder y lo que de hecho sucede es una de las características que más ha fascinado a los lectores y críticos. Se trata, en fin, de la ausencia de nexo causal entre las circunstancias de la historia y las acciones de los protagonistas. Ésta es una señal común y significativa de cierta narrativa moderna y contemporánea a la que se puede acceder desde la comprensión de los textos carverianos.

En uno de sus relatos, “Diles a las mujeres que salimos”, dos padres de familia corrientes —Bill y Jerry— salen a dar un paseo en coche. Tras un rato encuentran a dos muchachas que van en bicicleta. Las ven y se les ocurre que pueden divertirse un rato con ellas. Ellas, alarmadas, dejan la bicicleta y se ponen a caminar por una vereda. El cuento concluye de forma estremecedora: “No entendió [Bill] nunca lo que quería Jerry. Pero todo empezó y terminó con una piedra. Jerry usó la misma piedra con las dos muchachas, primero sobre la que se llamaba Sharon y luego con la que se suponía que le tocaría a Bill”[4].

Conseguir transmitir credibilidad en un relato a pesar de que su argumento —unos americanos cuya vida es descrita como normal pero tienen un comportamiento homicida— es el quid de la atracción de Carver. Lo explica con maestría Baricco: “*Diles a las mujeres que salimos* es la obra maestra que es porque realiza a la perfección un modelo de historia que luego tendría en los herederos más o menos directos de Raymond Carver una atracción muy fuerte. Lo que se narra allí es una violencia que nace, sin explicaciones aparentes, en un terreno de absoluta normalidad. Cuanto más violento y sin motivo es el gesto y quien lo cumple es una persona absolutamente ordinaria, más aquel modelo de historia se vuelve [...] esbozo de una revelación inquietante sobre la realidad”[5]. Los relatos de Carver siempre dejan en el lector una sensación permanente de inquietud, motivada por lo irracional. Y esta case de estructuras, que han sido repetidas en el cine y en la narrativa contemporánea frecuentemente, presenta en el caso de Carver una fuerza especial por el hecho de que tras ellos —y esa es la sustancia de la tesis de este trabajo— se transmite una penosa percepción de lo real, una incomprensión absoluta de lo que sucede y, a la vez, un deseo de comprender.

Un lectura de las obras de Ewing Campbell y Kathleen Westfall Shute, dos de los más influyentes estudiosos de la obra de Carver, permite advertir que la crítica ha centrado sus esfuerzos en la explicación de ese motor misterioso de sus relatos. Campbell[6] prefiere no hablar estrictamente de contradicción sino de “momento epifánico”; considera que se ha olvidado la influencia fundamental de los relatos de Joyce en las primeras obras de Carver, sobre todo en el relato “Pastoral”. Esta influencia se explicaría con la pervivencia de la “teoría de la epifanía”, propia de los relatos de Joyce. Según esta teoría cada relato encerraría un momento o una circunstancia epifánica a través de la cual el lector percibiría la realidad desde una luz nueva. Una tesis parecida es la que sostiene Kathleen Westfall Shute[7] cuando afirma que en los últimos relatos de Carver es posible encontrar una “estructura de salvación”, que estos sitúan al lector frente al misterio de lo esencial.

El problema fundamental consiste en determinar qué revelación existe detrás de ese momento epifánico o a qué se referiría Carver con lo esencial. Falta el contenido del misterio. En el relato a que

antes hemos aludido “Diles a las mujeres que salimos” el momento epifánico podría ser aquel en el que Bill observa cómo su mejor amigo asesina a dos mujeres. Al lector se le aparece aquello —nuevamente con palabras de Baricco— como “un esbozo de una revelación inquietante sobre la realidad”, como una revelación hueca, una revelación ante la que el lector lo único que puede hacer es quedarse desconcertado. Parece más adecuada de Marilyne Robinson, otra de las estudiosas de Carver, quien ya a finales de los años 80, observaba e que: “el trasfondo narrativo de las obras de Carver queda típicamente apagado o plano. Los relatos tienen en común una especie de desconcierto, justificado en los mejores por el hecho de que su problemática es realmente misteriosa” [8].

Pero la tesis de estas páginas es que los relatos de Carver tienen el impacto que tienen porque transmiten una autenticidad de fondo: transmiten, en concreto, la propia incapacidad del autor por encontrar, en el orden de cada vida, un sentido, una razonabilidad. En el fondo de la mayor parte de su obra late el convencimiento de que el amor, la vida en pareja y la familia son el contexto necesario para el sentido de la vida por más que sea absolutamente incapaz de explicar por qué ni en qué medida se deben administrar. Es un misterio que le atormenta. Carver transmite la intuición —todos sus personajes, hasta los más desgraciados, buscan pareja, reconciliación familiar, etc. — de que no sabe cómo llevarlos a cabo ni cómo comprenderlos. Es por esto que, en el fondo, posiblemente sea el primer lector de Carver el que mejor comprenda cada uno de sus textos o, por decirlo de otro modo, la extrañeza que desasosiega al lector es, sin necesidad de hermenéuticas ni más explicaciones, el verdadero trasunto del relato.

Desde luego que en los escritos biográficos de Carver, en las entrevistas y en los testimonios de su mujer, la contradicción, el misterio, aparecen no tanto como una elección literaria o creativa, sino como el resultado de un tipo de existencia marcada por el absurdo. Él mismo escribía: “Para escribir una novela un escritor ha de vivir en un mundo sobre el cual pueda afinar la puntería, y a partir de él escribir con exactitud. Un mundo que, al menos en un determinado momento, vaya a permanecer en su sitio. Junto a ello, ha de darse una completa fe en la *esencial corrección* de ese mundo. Una creencia en que el mundo conocido tiene razones para existir, y vale la pena que se escriba sobre él, pues no se va a volver humo en el proceso. No era ese el caso con el mundo que conocía y donde vivía” [9]. Con estas palabras justificaba en uno de sus ensayos la ausencia de novelas en su producción artística, pero al mismo tiempo desvelaba una de sus fundamentales posiciones frente a la literatura: ésta es un reflejo de ciertas actitudes o circunstancias vitales y las suyas fueron verdaderamente difíciles.

Por eso, cuando años más tarde, sus circunstancias personales se tornaron más amables afirmaba en una entrevista: “Desde luego [...] ahora mismo mi vida es muy distinta a como era antes, o al menos a mí me resulta mucho más comprensible. Antes me resultaba prácticamente imposible imaginarme siquiera tratando de escribir una novela en el estado de incomprensión, desesperación, lo digo en serio, en que me encontraba. [...] Ahora, en esta segunda vida, en esta vida post-alcohólica, supongo que conservo cierto pesimismo, pero también tengo una creencia, y un amor por las cosas de este mundo. [...] Puede que entonces [después de terminar el libro de poemas con el que estoy ahora] vuelva a la narrativa y me empeñe en un proyecto de mayor envergadura, en una novela o en una novela corta” [10].

Nunca Raymond Carver se molestó en ocultar que en cada uno de sus cuentos escribía, de alguna forma, sobre sí mismo: y ello influía desde en la elección del género [11] hasta en sus contenidos: “cualquier gran escritor —decía en una entrevista— o, simplemente, buen escritor, elabora un mundo en

consonancia con su propia especificidad”[12]. Esta característica estuvo presente desde el comienzo. Si, como se ha visto al principio de este trabajo, tardó más de veinte años en publicar un libro, a pesar de que el deseo de escribir estaba presente en él desde su infancia, se debe en gran medida a sus circunstancias personales: durante tiempo, dirá, apenas podía concentrarse en escribir más de una página con sentido. En gran medida, su muerte a los cincuenta años viene determinada por esos mismos desórdenes y excesos que le impidieron escribir.

La manera de plasmar esa *propia especificidad* en los relatos, la podemos entender en su justa medida a través del método de escritura de Carver. En un ensayo sobre el modo de escribir cuentos, una suerte de Poética de Carver, éste recoge un texto de Flannery O’Connor para mostrar cómo entiende él el proceso creativo: “Cuando comencé a escribir el cuento no sabía que Ph. D. acabaría con una pierna de madera. Una buena mañana me descubrí a mí misma haciendo la descripción de dos mujeres de las que sabía algo, y cuando acabé, vi que le había dado a una de ellas una hija con una pierna de madera. Recordé al vendedor de Biblias, pero no sabía qué hacer con él. No sabía que iba a robar la pierna de madera diez o doce líneas antes de que lo hiciera, pero en cuanto me topé con eso supe que era lo que tenía que pasar, que era inevitable”[13].

Eso mismo le sucedía a Carver con la redacción de uno de sus cuentos: “Durante días y más días, sin embargo, pensé mucho en esa frase: *Él pasaba la aspiradora cuando sonó el teléfono*. Sabía que la historia se encontraba allí, que de esas palabras brotaba su esencia. Sentí hasta los huesos que a partir de ese comienzo podría crecer, hacerse el cuento, si le dedicaba el tiempo necesario. Y encontré ese tiempo un buen día, a razón de doce o quince horas de trabajo. Después de la primera frase, de esa primera frase escrita una buena mañana, brotaron otras frases para completarla. Puedo decir que hice el relato como si escribiera un poema: una línea y otra debajo; y otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe que era la mía, la única por la que había esperado ponerme a escribir”[14].

Carver entiende, pues, el proceso creativo como un acto en el que está presente un cierto automatismo y en el que escritor deja vislumbrar su propia especificidad. Especificidad que en este caso es la de un desorden vital y existencial durante muchos años. Desde esta perspectiva se advierte la radical profundidad de la aparente contradicción en los cuentos de Carver: hay en ellos un momento de misterio, el de una realidad que no se puede comprender, que le desconcierta, en la que suceden acontecimientos sin un por qué.

De los casi cincuenta cuentos que publicó, al menos treinta abordan de modo directo las relaciones de pareja de sus protagonistas y esas relaciones (la solución de un conflicto, una infidelidad, la llegada de un nuevo hijo) conforman el núcleo del cuento. De los restantes relatos, en más de la mitad, la relación amorosa entre dos personajes ocupa un lugar preeminente y en el resto, apenas cuatro o cinco, el objeto del cuento son otro tipo de relaciones, siempre en el seno de la familia: un hombre que queda en paro y no puede sostener a sus hijos, un marido que debe sostener económicamente a buena parte de la familia y se agobia, etc.

En la medida que la vida de pareja se hace presente de manera tan reiterativa en los cuentos, ésta será, como los propios cuentos, contradictoria y desconcertante. En efecto, la vida en común para Carver es un misterio. En sus relatos circulan un buen grupo de modelos de familias que se rompen y otras que se llegan a juntar. Las causas de esas fracturas (o de esas uniones) no son claras. Un matrimonio con una larga historia de infidelidades se rompe en un momento dado por una pequeña infidelidad; un marido que rompió su matrimonio a causa de una infidelidad, todavía, años después, se

pregunta por qué fue infiel y no encuentra respuesta. En unas parejas la violencia está a la orden del día pero permanecen unidas y otras más pacíficas se rompen. El hastío produce que una mujer abandone a su marido y, sin embargo, otro matrimonio permanece unido gracias a que descansan en el hastío de la vida común. Basta que un relato parezca plantear una tesis sobre la vida de pareja para que el siguiente lo contradiga en términos tajantes. Los cuentos eluden modelos de interpretación claros: “Una vez más, sus narraciones ofrecen modelos, parábolas que parecen estar cargadas de sugerencias pero que eluden los poderes de interpretación de aquéllos que les reconocen significado” [15].

Sin embargo, y esto constituye la tesis de este trabajo, a través de los relatos sí que es posible encontrar un mínimo elemento de unión entre todas las parejas que aparecen: el matrimonio, la vida de pareja, es un vínculo necesario para los personajes. El cupo mayor o menor de felicidad a que aspiran los protagonistas de los cuentos se cumple dentro de una relación de pareja. Los personajes se separan y recuerdan que alguna vez fueron felices con su pareja y, de alguna manera, queda claro que volverán a buscar la felicidad en otra nueva relación. A pesar de que los personajes se muestren desorientados acerca de qué es un matrimonio, cuáles son sus vínculos, etc. Carver sí que parece transmitir esa creencia mínima en que, a pesar de todo, la vida en pareja ayuda a encontrar algo de felicidad. Si más arriba recogíamos una cita de Carver en la que sostenía que para escribir era necesario tener una mínima esperanza en este mundo, una parte de esa creencia mínima —que evita la desesperación— es la de que la vida en común, la vida en el matrimonio, es un vínculo misterioso, pero necesario.

[1] Gardner, John (2001), *Para ser novelista*, (prólogo de Raymond Carver). Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, p. 13.

[2] Gordon Lish y Raymond Carver se conocieron en Palo Alto (California), años antes de que Lish se convirtiera en editor. La relación entre ambos aún no ha sido lo suficientemente estudiada. Sí que conocemos que el primer libro de Carver fue reducido, al menos en un 40%, por Lish y que éste cambió más del 80% de los finales de los cuentos. Un artículo que ilustra bien esta influencia es el publicado por D. T. Max: *The Carver Chronicles*. *The New York Times*, Magazine, 9 de Agosto de 1998.

[3] *Where I'm Calling From* (Atlantic Monthly Press, Nueva York, 1988) es una antología de Raymond Carver en la que, bajo el epígrafe *New Stories*, aparecieron 7 cuentos que aún no habían sido publicados. Estos cuentos se publicaron como libro unitario en Inglaterra con el título *Elephant And Other Stories* (Collins Harvill, Londres, 1988) y en España como *Tres rosas amarillas* (Anagrama, Barcelona, 1989).

[4] *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. (Traducción de Jesús Zulaika). Barcelona: Editorial Anagrama, p. 43 Para las citas de los cuentos se ha usado la traducción de Anagrama (Barcelona). *Tres rosas amarillas* (noviembre de 2003, traducción de Jesús Zulaika), *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (agosto de 1987, traducción de Jesús Zulaika), *Catedral* (marzo de 2001, traducción de Benito Gómez Ibáñez), *Si me necesitas, llámame* (mayo de 2001, traducción de Benito

Gómez Ibáñez).

[5] Baricco, Alessandro (29 de agosto de 1999). El hombre que reescribía a Carver, *La Repubblica*: 45.

[6] Campbell, Ewing (1992). *Raymond Carver a study of the short fiction*. New York: Twayne Publishers, p. 5.

[7] Westfall, Katleen (1987). Finding the Words: The struggle for salvation in the Fiction of Raymond Carver. *Hollins critic* 5: 1-9.

[8] Robinson, Marilyne (diciembre de 1989). El matrimonio y otros vínculos sorprendentes. *Quimera* 95, p.36.

[9] Carver, Raymond (1997). *La vida de mi padre*. Colombia: Editorial Norma, p- 71.

[10] McCaffery, Larry et al (noviembre de 1987). En esta vida post-alcohólica. *Quimera* 70-71, p. 52.

[11] “Allá por la mitad de los sesenta empecé a notar los muchos problemas de concentración que me asaltaban ante las obras narrativas voluminosas. Durante un tiempo experimenté idéntica dificultad para leer tales obras como para escribirlas. Mi atención se despistaba; y decidí que no me hallaba en disposición de acometer la redacción de una novela”. (Carver, Raymond (1987a). Escribiendo. *Quimera* 70-71, p. 48).

[12] McCaffery, Larry et al (noviembre de 1987). En esta vida post-alcohólica. *Quimera* 70-71, p. 48-49.

[13] McCaffery, Larry et al (noviembre de 1987). En esta vida post-alcohólica. *Quimera* 70-71, p. 51.

[14] McCaffery, Larry et al (noviembre de 1987). En esta vida post-alcohólica. *Quimera* 70-71, p. 51.

[15] Robinson, Marilyne (diciembre de 1989). El matrimonio y otros vínculos sorprendentes. *Quimera* 95, p. 38.

Fecha de creación

14/09/2014

Autor

José Bernardo San Juan