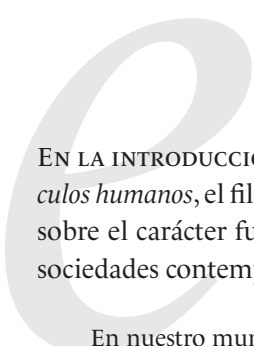


Raymond Carver: la disolución de la otredad

Moisés Elías Fuentes



EN LA INTRODUCCIÓN A SU LIBRO *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, el filósofo judío polaco Zygmunt Bauman apuntó esta reflexión sobre el carácter fugaz y descomprometido de las relaciones amorosas en las sociedades contemporáneas:

En nuestro mundo de rampante “individualización”, las relaciones son una bendición a medias. Oscilan entre un dulce sueño y una pesadilla, y no hay manera de decir en qué momento uno se convierte en la otra. Casi todo el tiempo ambos avatares cohabitan, aunque en niveles diferentes de conciencia. En un entorno de vida moderno, las relaciones suelen ser, quizá, las encarnaciones más comunes, intensas y profundas de la ambivalencia.¹

Difundido desde hace tiempo, el concepto de modernidad líquida que desarrolló Bauman aún no es del todo aceptado, quizá porque resulta demasiado subversiva la propuesta de explicar a la sociedad contemporánea como líquida, poblada por individuos compulsivos que satisfacen necesidades efímeras, incapacitados para formar lazos emocionales duraderos, agobiados por la sensación de no pertenencia.

Pero, con todo y reticencias, los indicios de la modernidad líquida se advierten desde la década de 1970, justo cuando el filósofo comenzó sus estudios sobre las sociedades modernas. Se advierten a las claras en dos expresiones creativas que signaron el año 1976: *Taxi driver*, filme de Martin Scorsese, y el primer libro de cuentos de Raymond Carver, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, obras que coinciden tanto en el año de aparición como en el tema central: la soledad en las sociedades modernas

A su muerte, el 2 de agosto de 1988, Carver había publicado ensayos de temática diversa, un puñado de poemas y cinco libros de cuentos, porque Carver

¹ Bauman, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos (Liquid Love: on the Frailty of Human Bonds)*, traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.



“La velocidad de las innovaciones está aumentando progresivamente; pues basta saber que del año 1950 a 2000 hubo un promedio de una innovación cada tres meses. Estamos inmersos en una revolución —un cambio de época— que es difícil de percibir, en el que la velocidad y amplitud de los avances tecnológicos hace necesario actualizar o modificar los paradigmas de muchas actividades y profesiones”.

fue en esencia narrador y sus relatos contienen una ductilidad narrativa que todavía estamos descubriendo, lo que inscribe al autor nacido el 25 de mayo de 1938 entre los narradores estadounidenses más importantes en la segunda mitad del siglo xx. Y mucha de esa ductilidad la dedicó Carver a trazar la soledad y su huella en el erotismo, como se manifestó en *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, reunión de 22 relatos² en los que, por debajo del discurso seco y conciso, se trasluce la ambivalencia emocional distintiva de la modernidad líquida, la soledad soterrada que altera la felicidad de los Miller en “Vecinos”:

Bill y Arlene Miller eran una pareja feliz. Pero de cuando en cuando tenían la sensación de que en su círculo de amistades se les había relegado —y sólo a ellos—, un tanto, y que tal actitud había hecho que Bill se entregara a su trabajo de contable y que Arlene se dedicara a sus tareas de secretaria.

Reducidos a trabajos repetitivos, despojados de imaginación, los Miller se mimetizan en los Stone —matrimonio vecino al que en secreto envidian— para fantasear una vida con la vitalidad de la que ellos carecen.

En otro de los cuentos, “No son tu marido”, la carencia de vitalidad se exhibe en el zafio control que ejerce Earl sobre su esposa Doreen, a la que somete a una rígida dieta para bajar de peso. Sin embargo, dicho control no logra esconder la insatisfacción sexual que ha carcomido al matrimonio, lo que se advierte en la obsesión de Earl por saber lo que otros hombres opinan del cuerpo de su esposa:

² Carver, Raymond, *Todos los cuentos*, traducciones de Jesús Zulaika y Benito Gómez Ibáñez, Barcelona, Compendium, Editorial Anagrama, 2016. Las citas de cuentos de Carver provienen de este volumen.

—Bien, ¿qué dice? —dijo Earl—. Es una pregunta. ¿Tiene o no buen aspecto? Dígame.

El hombre movió con ruido el periódico.

Cuando vio que Doreen se acercaba desde el otro extremo de la barra, Earl le dio un codazo al hombre en el hombro y dijo:

—Le estoy hablando. Escuche. Mire qué culo. Y ahora fíjese. ¿Me pone por favor un helado de chocolate? —pidió en voz alta a Doreen.

En la literatura de Carver la soledad provoca una doble disolución del erotismo: como pasión amorosa se vacía de sentimientos; como pasión sexual se rebaja a objeto de consumo, lo que se traduce en amoríos sin sensibilidad y relaciones sexuales insatisfactorias. La narrativa de Carver responde así a la pérdida de significado de los discursos afectivos en las sociedades modernas, como indica desde el título su segunda colección de cuentos, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*.

Publicada en 1981, la colección concentra 17 relatos que en apariencia refrendan el laconismo discursivo del libro anterior. En apariencia, porque Carver agregó etopeyas breves y certeras que dan mayor profundidad a los protagonistas. Las etopeyas pincelan sutilmente las oscuridades emocionales e intelectuales de los personajes, que a un tiempo se aprecian vulnerables e inescrutables, como ocurre con Bill y Jerry, los inseparables amigos de “Diles a las mujeres que nos vamos”:

Pero a veces Carol y Jerry empezaban a ponerse a tono sin importarles que Bill estuviera delante, y entonces Bill se levantaba y se excusaba y se iba andando hasta la estación de servicio Dezorn’s a tomarse una Coca-Cola, pues en el apartamento de Jerry no había más que una cama abatible en la sala de estar. O bien ellos se metían en el cuarto de baño, y Bill se iba a la cocina y fingía interesarse por la alacena o el frigorífico mientras trataba de no escuchar.

En oposición al postulado aristotélico que indica que en la amistad debe haber semejanza y reciprocidad, en la de Bill y Jerry se verifican las dos, pero en signo dañoso, porque actúan para recalcar que sólo comparten rasgos negativos: el desapego afectivo ante sus familias, la frustración sexual, la idea de ser viejos prematuros. Y esos rasgos se develan semejantes y recíprocos de modo brutal: el secuestro y asesinato de dos muchachas ciclistas.

Inadmisible en una sociedad fanática del éxito, el fracaso agobia a los personajes al grado de que, en un divorcio, no se aclara si afecta la pérdida amorosa o el fracaso matrimonial, como ocurre en “Una conversación seria” a Burt, quien no asimila que Vera y sus hijos lo hayan olvidado tan fácilmente. Mordaz, Carver solía utilizar, como en este cuento, estructuras gramaticales simples (con las que prácticamente no alteraba la sintaxis) para subrayar el distanciamiento afectivo de los personajes:

Había ido el día de Navidad a ver a su mujer y a sus hijos. Vera le había advertido de antemano. Le había hablado con claridad. Le había dicho que tenía que marcharse antes de las seis, porque su amigo iba a venir con sus hijos a cenar.

Se habían sentado en la sala y abrían solemnemente los regalos que Burt les había traído. Abrieron los paquetes; otros paquetes, los que ellos abrirían luego, después de las seis, descansaban con sus alegres envoltorios bajo el árbol.

Con recursos como las estructuras gramaticales simples, Carver desarrolló una narrativa lacónica, pero a su vez llena de dobles significados, descripciones puntuales y fluidez discursiva, lo que desacredita las etiquetas de escritor minimalista o realista sucio con que pronto se le pretendió clasificar. Narrativa en acción, la de Carver se basó en la autocrítica, por lo que se revisaba y cuestionaba constantemente, de modo que no malgastó ni falsificó su ductilidad discursiva ni su agudeza en la

observación de las inseguridades anímicas del hombre y la mujer de la vida cotidiana.

La economía de recursos característica de los cuentos de Carver obedece así a la idea de que la vida de todos los días sólo la percibimos mediante flashazos y fragmentos, nunca de manera completa, por lo que debemos reunir sus retazos para intentar comprenderla, como se evidencia en *Catedral*, colección publicada en 1983 y conformada por doce cuentos, más extensos que los de libros anteriores pero igual de escuetos de información sobre los personajes, como en “El tren”, donde atestiguamos el encuentro fortuito de tres personas que han cometido algo (¿un crimen, una traición, una fuga?) indeterminado. Al subir al tren, los pasajeros divagan sobre la historia de esos rostros sin nombre:

Los viajeros, como es lógico, pensaron que los tres iban juntos; y tuvieron la seguridad de que, fuera cual fuese el asunto de que se hubieran ocupado aquella noche, no había tenido un desenlace satisfactorio. Pero los viajeros habían visto en su vida cosas más extrañas. El mundo está lleno de historias de todo tipo, como ellos bien sabían. Aquello tal vez no fuese tan malo como parecía.

Con miedo inconfeso a desarropar su propio interior, los viajeros obvian la presencia de los recién llegados y se refugian en sí mismos para eludir cualquier escrutinio. El yo visualiza al otro como amenaza, algo incierto que pone en riesgo la estabilidad de lo unívoco. Por ello el relato se centra en la espera de la llegada del tren y no en las peculiaridades de los futuros pasajeros. El tren resulta axial porque, una vez que lo abordan, los tres quedan desposeídos de su otredad, que se desvanece en el anonimato, como la de los demás viajeros.

Aspecto cardinal en la narrativa de Carver, los relatos no se desarrollan en ámbitos de suyo sórdidos y el discurso rehúye la coprolalia, a diferencia de autores

como Charles Bukowski o Richard Ford, para quienes la sordidez y la coprolalia son elementos recurrentes. En cambio, se desarrollaron en atmósferas cargadas de gran tensión anímica, en las que incluso acciones nimias auguran pequeñas desgracias individuales, mezquinas e irreversibles. Es lo que se entrevé en “Catedral”, en el que el narrador intenta describir una catedral gótica a Robert, el ciego amigo de su esposa; sin embargo, ante la imposible descripción, Robert invita a su anfitrión a que ambos dibujen el edificio:

—Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece?

Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer.

—¿Y bien? —dijo—. ¿Estás mirándolo?

Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero no tenía la impresión de encontrarme dentro de algo.

—Es verdaderamente extraordinario —dije.

El narrador y su esposa se han despersonalizado al punto de que no tienen nombre; son un matrimonio sin secretos, sin asombros, despojados de otredad. La visita de Robert desconcierta al narrador porque lo obliga a reconocer que existe la otredad, a pesar del microcosmos inmóvil que ha construido a su alrededor. Sin embargo, cuando el ciego lo empuja a salir de sí con el dibujo, el narrador comprende que nunca ha pertenecido a ninguna parte: “Pero no tenía la impresión de encontrarme dentro de algo”. La develación lo altera en el sentido etimológico del verbo, es decir, lo convierte en otro. La oración que emite al final refleja asombro y ansiedad: “Es verdaderamente extraordinario”. Asombro por haber hallado su otredad, ansiedad frente a la evidencia de que al negar su otredad, se ha negado

La disolución de la otredad es también la de sí mismo. Es la paradoja de la sociedad moderna, obsesionada por el consumo, que para realizarse exige a un tiempo individualismo y masificación, apropiación y fugacidad. Leer los relatos de Carver es transitar por los suburbios y los pueblos, los bares y los comedores donde dicha paradoja forma parte de la cotidianidad, imperceptible como las pequeñas derrotas que persiguen a los hombres y las mujeres de la vida diaria. ■■■