

Universidad Nacional de Jujuy

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Tesis final de Licenciatura en Letras

Tesista: Ana Bárcena

Directora: Dra. María Eduarda Mirande

LA COMPLEJIDAD DE LO SIMPLE

SOBRE EL
MINIMALISMO
LITERARIO DE
RAYMOND CARVER

A mi abuela y a María Eduarda Mirande que me guio y acompañó durante todo el proceso de elaboración de este trabajo.

ÍNDICE **Página**

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN

1.a. Presentación del tema y objetivos	6
1.b. El Minimalismo como campo problemático e hipótesis	10
1.c. Sobre el estado de la cuestión	11
1.d. Consideraciones generales sobre el marco teórico metodológico	15

Capítulo 2

REALISMO(s) LITERARIO(s)

2.a. Revisiones críticas en la perspectiva de Darío Villanueva	18
2.a.1 Realismo genético	22
2.a.2 Realismo formal	25
2.a.3 Realismo intencional: una propuesta superadora	32
2.b. Realismo sucio: nueva derivación de la literatura Realista	35

Capítulo 3

DEL MINIMALISMO LITERARIO AL MINIMALISMO CARVERIANO

3.a. Minimalismo, la estética del “menos es más”	42
--	-----------

3.b. El cuento minimalista en el espejo del cuento maravilloso	45
3.c. El minimalismo carveriano, un susurro nebuloso	51
3.d. Resignificar el silencio, el lector hiperactivo del minimalismo carveriano	55
Capítulo 4	
EL SILENCIO Y LAS PASIONES	65
La dimensión semiótico-pasional en las estrategias de narración y recepción de los relatos carverianos	
Capítulo 5	
EL SILENCIO Y EL SENTIDO	84
Análisis de la estética carveriana en tres cuentos	
5. a. “Conservación”	
5. b. “¿Por qué no bailáis?”	91
5. c. “La casa de Chef”	97
Capítulo 6	
LA HERIDA DE LA IMPERFECCIÓN Y LAS FUGAS A LA BELLEZA	104
Conclusión y aperturas	
BIBLIOGRAFÍA	112
APÉNDICE	117

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN

1.a. Presentación del tema y objetivos

El presente trabajo de tesis de licenciatura se ha propuesto analizar la estética minimalista que Raymond Carver desarrolló en algunos de sus cuentos. Carver, cuentista y poeta norteamericano, nació en Clatskanie, en el estado de Oregon, un 25 de mayo de 1938 y murió en Port Angeles, Washington, el 2 de agosto de 1988. Publicó varios volúmenes de cuentos desde 1977 con *Will you Please Be Quiet, Please?* (*¿Quieres hacer el favor de callarte por favor?*) hasta finales de los '80, década a la que corresponde la mayor parte de su producción, de la cual destacan, por las características de la estética minimalista, los volúmenes: *What We Talk About When We Talk About Love* (*De qué hablamos cuando hablamos de amor*) de 1981 y *Cathedral* (*Catedral*) del año 1983. Por tal motivo, este proyecto hará foco en un corpus de tres cuentos pertenecientes a estas dos últimas obras. Ellos son: *¿Por qué no bailáis?*, *La Casa de Chef* y *Conservación* (incluidos en apéndice)¹

En primer lugar, para aproximarnos a la estética del Minimalismo literario es importante dar cuenta de que lo omitido en la literatura carveriana es tan crucial como lo que se incluye. Por lo general, se presenta un conjunto de objetos y situaciones cuyo propósito pareciera no ser otro más que el de estar allí; son nombrados, pero no se profundiza demasiado en sus características fundamentales. Se observa una morosidad en la descripción de dichas situaciones y

¹ Los cuentos se citan por las siguientes ediciones: Carver, Raymond. (1992). *Catedral*. Buenos Aires: Editorial Anagrama. Y *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* (1993). Buenos Aires: Editorial Anagrama-Formato Digital.

objetos, que es exhaustiva pero no por ello deja de ser repetitiva, incompleta o rudimentaria, pues simula retardar los núcleos fundamentales de la historia pero éstos nunca llegan. Sin embargo, es esta situación la que genera una implicancia activa del lector en este tipo de corriente literaria, ya que éste debe desentrañar aquello que el narrador ignora y/u omite. En la estética minimalista de Carver, no hay informantes que determinen un tiempo y un espacio puntual ni narradores omniscientes; el narrador, generalmente, posee una focalización externa que manifiesta las mismas limitaciones que los personajes del relato. Todo lo explicado conlleva a otro quiebre radical con la estructura tradicional del cuento, ya que las narraciones carverianas carecen de inicio-nudo-desenlace, las elipsis abundan y se presentan limitados indicios que luego servirían al lector para suplir los silencios y dotar de sentido la historia.

Por otro lado, a diferencia de la narrativa tradicional (y, en particular, del relato maravilloso)², los personajes heroicos en los cuentos carverianos no existen, lejos de ser héroes, éstos se presentan como seres ordinarios aparentemente rendidos ante lo que les toca vivir y sobre todo cosificados. En los cuentos de Carver, los personajes, a consecuencia de su laconismo están al nivel de los objetos pues como estos últimos, parecen meros decorados del relato.

Como asegura Rolando Costa Picazo en su análisis “Raymond Carver y el Minimalismo”:

la vida de la narración carveriana se desarrolla en una cáscara que es la realidad de las cosas que, en principio, no significan nada más que su superficialidad. No se

² Consideramos al cuento maravilloso como prototipo de la narrativa tradicional. Este ofrece un patrón estructural, que ha sido estudiado pormenorizadamente, y que sirve de término de comparación para reconocer los aspectos diferenciales de la narrativa carveriana.

privilegia nada; lo importante, lo trivial, lo casual, coexiste con lo fundamental. (ficha de cátedra, 2009).

Con la metáfora de Costa Picazo, de la realidad como una cáscara, se podría pensar en una referencia a la vida cotidiana, la rutina y, consecuentemente la abulia a la que, a veces, esta conlleva. En el tedioso ritmo de las preocupaciones y responsabilidades diarias, las personas ya casi no se detienen a pensar los sentidos más profundos de algunas situaciones que se suceden en el día a día; la vida rutinaria se vuelve trivial; no hay tiempo para cuestionarse lo profundo, lo esencial; las cosas suceden porque simplemente suceden. Para horadar la cáscara y llegar a la pulpa, entonces, se requiere un constante cuestionamiento y una detenida reflexión.

En la narrativa de Carver, este escenario está también representado en la estructura formal de los cuentos; en este sentido, las palabras que se utilizan son palabras que no desentonan por desusadas o rebuscadas; por el contrario, conforman un léxico muy simple. Por otro lado, los diálogos también son repetitivos y circulares y dan la sensación de ser grabaciones transcritas; de esta manera, se pretende mostrar un desgaste de los sujetos sometidos a la constante repetición de la rutina, simbolizada en todos los planos. Asimismo, gran parte del lenguaje en sus cuentos está dominada por la indeterminación; abundan los deícticos sin referentes: “este amigo”, “ella”, “ese” y, en algunas ocasiones, hasta se hace notoria la ausencia de nombres propios, ya que los personajes, en muchos relatos se perfilan por los roles profesionales o familiares que cumplen. A pesar de ese desgaste de los sujetos, que desde que se inicia la historia aparecen vencidos ante la vida, en un punto del cuento sucede siempre algo que los despierta de su estado de

letargo, pero esa sensación de que al fin algo importante sucederá, queda automáticamente clausurada por los finales inconclusos y por la incapacidad de los personajes de encontrar explicaciones, soluciones o respuestas.

Por otra parte, a lo largo de la narrativa minimalista carveriana, existe una relación semiótica que llama la atención, en la cual los objetos del mundo construyen y perfilan a los sujetos-personajes. Esa relación se repite también entre el texto y el lector, pues el primero construye y perfila al segundo y, a su vez, el lector luego también deberá ir modificando el texto al otorgar sentido a medida que avanza en la lectura, en tanto y en cuanto debe extender las significaciones de los indicios y ampliar desde su percepción, la limitada información que el narrador y los acontecimientos presentan.

De esta manera, las particularidades indicadas hasta aquí en relación a las estrategias utilizadas dentro de esta variante narrativa nos conducen a investigar y profundizar el desarrollo con que estas se despliegan en el interior del texto, con el propósito de examinar tanto el lugar que ocupa el autor en cuestión dentro del género del cuento con respecto a otros de su especie, como así también dentro de la estética realista de la literatura.

Con este trabajo aspiramos a realizar un aporte crítico al campo de los estudios del Realismo literario y del llamado realismo “sucio” en particular, para luego centrar el foco en el minimalismo como una de sus tendencias contemporáneas, en la que se destaca la narrativa minimalista de Raymond Carver ocupando un lugar privativo e inconfundible. Nos propusimos, además, realizar el estudio de la estética minimalista carveriana, atendiendo a sus características formales, enunciativas y narratológicas, y puntualmente a la

implicancia activa del lector en la construcción del sentido. Este último aspecto se analiza desde el enfoque de la semiótica, y específicamente desde la semiótica de las pasiones, perspectiva que no ha sido abordada con anterioridad, y que -creemos- constituye nuestro principal aporte al estudio de la narrativa minimalista de R. Carver.

1.b. El Minimalismo como campo problemático e hipótesis

El minimalismo literario supone una manera distinta de abordar el cuento, ya que las estrategias formales narrativas aquí comprendidas, varían de las utilizadas por la tradición del género. La presencia de un narrador que se sitúa desde un enfoque diferente y que, por lo tanto, informa desde otro lugar, genera que el rol del lector también se vea modificado y sea mucho más participativo en el desarrollo de la elaboración de un relato, cuyo discurso no desentraña completamente el sentido sino a través de limitados indicios, implicando al lector en la tarea de la construcción de ese sentido. Dichos indicios se muestran en los relatos minimalistas de Raymond Carver, casi siempre, a través del recorrido por diversos objetos que funcionan como disparadores que contribuyen a dilucidar las situaciones que se eliden en la narración. El recorrido por los objetos es acumulativo, el narrador no profundiza en la descripción de ninguno de ellos ni deja ver la manera en la que él mismo los percibe; sin embargo, es esta estrategia la que incita al lector a desentrañar significados y construir, a través de la suma de estos pequeños objetos-indicios, el eje central de la historia.

Lo expuesto hasta aquí nos deja en los umbrales de la hipótesis que guía esta investigación: El minimalismo literario de Raymond Carver exhibe un mínimo de espacio significante que genera un máximo

efecto de sentido y que, por lo tanto, exige la cooperación activa de un lector que se ve apelado como sujeto perceptivo y pasional.

1.c. Sobre el estado de la cuestión

Las investigaciones críticas sobre la obra de Raymond Carver son aún escasas en nuestro país hasta el día de la fecha; inclusive, se podría decir que en idioma español, es difícil dar con algún estudio teórico-literario que atienda el trabajo de este autor. Por lo general, se suelen encontrar breves reseñas pertenecientes a blogs que sirvieron de punto de partida para iniciar mi investigación sobre los trabajos teóricos canónicos referentes a la obra de Raymond Carver. La observación y comparación de bibliografías de estos textos en idioma español primero y luego en inglés, dejaron al descubierto algunas de las investigaciones críticas de estudiosos extranjeros que se repiten y se citan con frecuencia y que, por lo tanto, se pueden considerar entre los trabajos más influyentes sobre la obra del autor que nos ocupa.

En la introducción al tema del presente trabajo, cito, en primer lugar, una ficha de cátedra de Rolando Costa Picazo, *Raymond Carver: el minimalismo*, que me remitió al programa de la materia Literatura Norteamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En dicho programa, este apunte de cátedra figura como el único ensayo de origen argentino sobre Raymond Carver puntualmente. Luego, se cita con frecuencia el trabajo de Jesús Pieters, licenciado en Letras, egresado de la Universidad Central de Venezuela; al parecer, la única investigación publicada sobre Raymond Carver en idioma español: *El silencio de lo real: sentido, comprensión e interpretación en la narrativa de Raymond Carver* (2004).

En cuanto a los textos críticos canónicos en idioma inglés más citados, se encuentran los siguientes:

- Bethea, Arthur F. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York; London: Routledge, 2002.

- Saltzman, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1988.

-Campbell, Ewing. *Raymond Carver: a study of the short fiction*. New York: Twayne Publ, 1992.

-Nesset, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A critical Study*. Athens: Ohio University Press, 1992.

-Runyon, Randolph Paul. *Reading Raymond Carver*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1992.

-Lainsbury, G.P. *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction*. New York: Routledge, 2004.

La disponibilidad en la web de reseñas que traten las líneas teóricas de cada uno de estos libros es muy limitada por no decir nula, con lo cual, se hace foco en el único texto accesible de investigación teórico-crítica sobre la narrativa de Raymond Carver publicado en idioma español, el de Jesús Antonio Pieters.

El objeto de trabajo de Pieters en *El silencio de lo real*, como él mismo advierte en la introducción, hace referencia a la búsqueda, exposición y definición de las problemáticas que se presentan al momento de la interpretación de los cuentos carverianos. La lectura de la narrativa carveriana, para Pieters, es una lectura dificultosa, que se aleja de las reglas del género y por lo tanto, de las competencias del lector. Los principales motivos de esta dificultad residen en los papeles que cumplen los personajes y los narradores

y en el desarrollo de las acciones. Pieters afirma que la narrativa carveriana es hipercodificación del género cuento; es decir que, a partir de las reglas generales de éste, se proponen reglas adicionales para complicar a las anteriores. Por ello, esto no quiere decir que Carver niegue las reglas básicas de este género (ficcionalidad, brevedad, narratividad, limitación a un solo hecho central, intensidad y unidad de efecto y producción en bloque), pero sí las trastoca, las complica, las desestabiliza. Es por este aspecto que el *silencio de lo real* es una importante contribución analítica al presente trabajo, ya que la consecuencia de esta hipercodificación es la resistencia del sentido que deviene en un rol de esfuerzo interpretativo preponderantemente activo por parte del lector.

Otra repercusión de la hipercodificación en el minimalismo de Carver es la pasividad que no sólo reside en el narrador, sino también en los personajes y correlativamente en los acontecimientos. Tanto el narrador como los personajes poseen una visión limitada del mundo y de sí mismos representada en un discurso “anémico”, como lo llama Pieters. Este discurso insuficiente será el punto de partida para forzar al lector a buscar metáforas, es decir, sentido:

El lector sabe que la ficción autoriza a dotar a sus acontecimientos de un significado que trascienda su significante; y al estar <<negada>> la vía de interpretación metonímica debido al <<silencio>>, se adopta entonces la vía metafórica, pues a través de ella el lector no trata en vano de repetir lo que <<dicta un texto mudo>>, sino que es él mismo quien dicta lo que el texto significa. (2004:181)

De esta forma, a lo largo de la investigación, Pieters irá desarrollando los diferentes aspectos de la hipercodificación en los relatos minimalistas de Carver y la manera en que se perfila el silencio discursivo.

El desafío del presente trabajo de investigación reside en tomar como apoyo este texto crítico, como dije, único en idioma español, y formar lazos relacionales entre éste y otros textos ya no sobre Carver puntualmente (a falta de éstos), sino sobre las teorías de la enunciación, la narratología, las teorías del lector y la semiótica, con la finalidad de ampliar las perspectivas teóricas de esta corriente en nuestro idioma.

Ahora bien, otra fuente teórica traducida al español, acaso la más confiable para entender el minimalismo literario, es un libro que recopila ensayos del mismo Raymond Carver sobre su escritura, su estilo, sus influencias, su vida personal y la relación con los demás escritores que forman parte del movimiento literario en el que Carver fue incluido. Se trata de *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación* (1995).

A modo de una autobiografía y de una suerte de *Ars Poetica*, Carver presenta en este libro sus inicios en la escritura, sus preferencias por la narrativa breve y los motivos que lo llevaron a elegir este género por sobre la novela, la atención puesta en las imágenes y situaciones cotidianas y terrenales por sobre las fantasiosas; demostrando, una vez más, que la literatura puede gestarse no sólo desde la contemplación de algo grandioso, como un atardecer, sino también, a partir de un objeto ordinario como ser un “zapato viejo”. De hecho, en varias de las entrevistas que se le realizaron a Carver, el escritor revalora cada vez la poética presentada en este libro y son varias las

declaraciones de *La vida de mi padre* que forman parte, hoy por hoy, de reseñas y ensayos que se encuentran en la web.

1.d. Consideraciones generales sobre el marco teórico-metodológico

El primer propósito de esta tesis es, según hemos dicho, revisar las teorías sobre el (los) Realismo(s) literario(s) para reposicionar a la estética minimalista carveriana; para ello se recurre al estudio pormenorizado de Darío Villanueva³, quien desarrolla una postura superadora -que ya venía proponiendo la estética de la recepción-, en la cual el actor principal no es ya el texto ni tampoco el autor, sino el lector, sus vivencias y su manera de entender el mundo. Se despliega así un proceso semiótico de aprehensión del texto en el que la figura del lector modelo interviene a través de las pasiones, guiado siempre, no obstante, por una estrategia de recepción prevista. La categoría de “realismo intencional”, propuesta por Villanueva, es fundamental para las líneas teóricas en las que se enmarca el minimalismo característico de la narrativa carveriana.

Con el fin de demostrar a través de cuáles estrategias el minimalismo literario de Raymond Carver exhibe un mínimo espacio significativo a través del cual se arriba a un máximo efecto de sentido, en esta tesis se recurre a dos marcos teóricos centrales, a saber: la narratología estructuralista y la teoría de la enunciación. Asimismo, con el propósito de analizar la manera en que se apela a un lector activo, perceptivo y pasional, se recurre a los lineamientos que ofrece la estética de la recepción con los aportes de W. Iser, a los que ofrece

³ Villanueva, Darío (2004). *Teorías del Realismo Literario*. Editorial Biblioteca Nueva.

la semiótica, en la corriente de U. Eco, y en particular, a la semiótica de las pasiones, en la línea desarrollada por Herman Parret.

En primer lugar, la narratología de base estructuralista ofrece un sistema de categorías que permite dar cuenta de las variaciones que operan en los aspectos formales narrativos de los relatos carverianos, que los distancia del relato de corte tradicional (maravilloso). El cuento minimalista se distingue principalmente por realizar un recorte en el espacio del significante, y por ende, en la información de la historia que se narra. Lo dicho hasta aquí, se podrá evidenciar a partir del análisis de los diferentes usos de las categorías de tiempo, aspecto y modo. Para la indagación del manejo de dichas categorías en la corriente literaria que nos ocupa, se recurre a *El discurso del relato* (1972) de Gerard Genette, a la *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) de Roland Barthes y a *La voz y la mirada* (1997) de María Isabel Filinich. Dichos textos teóricos aportan las herramientas teóricas y metodológicas que permiten demostrar que, fundamentalmente, en el minimalismo literario de Carver ya no habrá orden en la diégesis de inicio-nudo-desenlace; con lo cual, precisamente desde allí, se desestructura el concepto tradicional del cuento. Todo ello impacta en las estrategias y tácticas narrativas que se incorporan al cuento minimalista con la intención de recortar el significante del texto.

Para el análisis de la enunciación se recurre a dos textos de María Isabel Filinich: *La Enunciación* (1999) y *Para una semiótica de la descripción* (1999).

Con el propósito de ampliar el tercer eje en lo que respecta a la dimensión apelativa y pasional, tanto del narrador pero sobre todo del narratorio en el minimalismo literario, se recurre a los lineamientos elaborados por Herman Parret, en *De la semiótica a la*

estética. Enunciación, sensación, pasiones (1995) y Las Pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad (1986).

El minimalismo opera desde un mínimo significativo para ofrecer una posibilidad máxima de sentido. De aquí su conocido lema: “menos es más”. La invitación de la corriente minimalista no es otra que la de incitar y maximizar el proceso imaginativo-pasional desde el silencio.

Capítulo 2

REALISMO(s) LITERARIO(s)

2.a. Revisiones críticas desde la perspectiva de Darío Villanueva

La cuestión del realismo ha gestado, desde el principio, una polisemia en el empleo del término que produjo ciertas dificultades a la hora de tratar este concepto desde una perspectiva unívoca. Roman Jakobson advierte esta problemática en 1921 en su trabajo *El realismo artístico*, e indica algunas de las significaciones que se le atribuían a esta palabra. El teórico ruso expone que, por un lado, se podía llamar realista a una obra que estaba propuesta como verosímil por parte de su autor; por otro lado, se podía decir que una obra era realista cuando era captada como tal por parte de quien la juzgase.

Asimismo, en el siglo XIX, surge la escuela del realismo, una corriente estética que aspira al máximo de verosimilitud y fidelidad con la realidad externa, por lo tanto, señala Jakobson que otro uso de la palabra hace referencia a esta corriente artística.

Cuando surgen nuevos artistas que consideran que sus obras son “más realistas” en comparación con la tradición del primer realismo, al que consideraron un realismo aproximativo, éstos se ven obligados a declararse *neorrealistas*, proponiendo así, un uso renovado del concepto en cuestión. De esta manera, Jakobson concluía que, en la medida en que los teóricos y los historiadores del arte y la literatura no distinguieran las distintas nociones acarreadas en la palabra, seguiría siendo un concepto difuso.

Darío Villanueva, en su estudio sobre el realismo literario, *Teorías del Realismo Literario* (2004), retoma las observaciones de Jakobson y asegura que gran parte de las dificultades que acarrea el realismo

literario tienen que ver con las numerosas prospecciones realizadas sobre las facetas con que éste se manifestó: el realismo como periodo o escuela en las literaturas modernas y contemporáneas, el realismo como constante de todas ellas y de las precedentes, y la faceta de su planteamiento teórico.

En principio, es importante destacar que el realismo literario como escuela empieza a gestarse en Francia a mediados del siglo XIX como una reacción de ruptura con el romanticismo, pero que la primera obra literaria que puede considerarse realista, indica Villanueva, es española: *El Lazarillo de Tormes*, obra anónima publicada en 1554 a modo de novela epistolar autobiográfica.

Los inicios del concepto emergen, por primera vez, en la revista *Realisme* en 1856 a partir de la sensación que había producido una muestra pictórica junto con un manifiesto sobre el realismo de Gustave Cobert. Al año siguiente, aparecía también un ensayo de Champfleury titulado “Le Réalisme”, así como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, considerada una de las obras más emblemáticas de este movimiento. Años antes, en 1853, la revista *Westminster Review* había introducido esta noción con un artículo sobre Balzac, donde definía a la nueva escuela en términos equivalentes a los que Aristóteles había empleado con respecto al concepto de *mímesis* en su *Poética*.

La cuestión que plantea la relación entre la realidad y las artes, puntualmente la literatura, antes de ser definida con el término de *realismo*, se entendía desde la *Mímesis*. Darío Villanueva sostiene que el verdadero origen de la noción está en el pensamiento platónico y distingue tres implicaciones que se dan en torno a la noción del realismo y que condicionan su dilucidación teórica:

1- En primer lugar, está la implicación filosófica. La denominación del *realismo* tiene sus orígenes en la antigua disputa sobre la cuestión de los universales o ideas arquetípicas a las que Platón concedía existencia plena. Para el filósofo existían tres niveles de realidad: el de las formas ideales o arquetípicas, cuya plenitud ontológica no se cuestiona; el de los objetos visibles o fenómenos, que no son otra cosa que reflejos de las formas ideales; y un tercer nivel compuesto por las imágenes propiamente dichas en donde entrarían las artes miméticas (que imitan estos objetos o fenómenos visibles) en general y la literatura en particular, las cuales toman como modelo a la realidad sensible que es copia imperfecta de la más genuina. En consecuencia, la imitación literaria está dos escalones por debajo de la naturaleza esencial de las cosas y el arte verdaderamente ambicioso de realismo debía elevarse del mundo material.

Aristóteles, en cambio, sin rechazar el concepto de los universales, no los considera ajenos a las cosas mismas sino encarnados en ellas y sólo desde ellas abstraíbles. La realidad sensible ya no es imagen de nada que la trasciende y la mimesis debe circunscribirse al ámbito específico del arte y la literatura. La imitación es para Aristóteles, una representación de la realidad.

Por consiguiente, se puede decir que un artista imbuido de platonismo será realista a través de formas estilizadas, depuradas de todo lo sensible para librarlo de sus imperfecciones y acercarlo a los arquetipos, mientras que el aristotélico representará de forma integradora lo visible, para encontrar en ello la auténtica realidad.

- 2- La segunda implicación fundamental del realismo es para Villanueva la propiamente estética: el fenómeno del realismo literario se produce en el interior de la serie literaria, como ideal que orienta a los artistas en la búsqueda de novedades y se somete siempre a la ley del extrañamiento. Este extrañamiento es una de las convenciones que hacen posible la literatura y puede consistir en la búsqueda de perspectivas insólitas para mostrar realidades infrecuentes (mientras más verificables, más reales) y en la interposición de variaciones estilísticas.
- 3- Por último, la otra implicación básica que el concepto del realismo plantea es la propiamente lingüística. La literatura es el arte de la palabra y las palabras no son signos icónicos sino puramente simbólicos; su capacidad de significar, salvo excepciones, se fundamenta en la carencia de vinculación directa con aquello que significan (arbitrariedad del signo lingüístico), lo cual complica el proceso de representación imitativa de la realidad que, de hecho, aun así, sí cumple.

Ahora bien, al teórico que nos ocupa, le interesa exponer un aspecto que proviene de los tres campos mencionados y que según él, se trata de una contradicción entre dos supuestos que parecen excluirse, a primera vista, el uno al otro: por un lado, la autonomía de la obra de arte literaria frente a las determinaciones de la realidad y, por el otro, a las notables relaciones que la realidad mantiene con la obra.

Villanueva advierte que la obra de arte verbal se rige por sus propias leyes y que lo que acredita su esencia como tal (su literariedad), nada tiene que ver con la sustancia referencial que pueda transmitirnos, sino con la articulación de sus formas, de su

composición y de su estilo. Sin embargo, la literatura también hace referencia a nuestro mundo, dice algo de él. De esta manera, a raíz de estas observaciones han surgido dos inclinaciones: una hacia la obra de arte autónoma (postura estética o formal) y otra, hacia la obra de arte como testimonio y reflejo de la realidad (postura mimética o genética), ambas falaces -sostiene- ya que se ubican en extremos opuestos.

2.a.1. El Realismo Genético

Se trata del concepto de mimesis aristotélico interpretado como una copia extremadamente literal. Conocido también por su derivación en el *naturalismo*, se entiende como la exageración de todos los postulados del realismo decimonónico y la articulación de los mismos en un sistema teórico ajustado a la práctica literaria. Esta corriente, continuando con las primeras premisas del realismo, considera que la naturaleza debe ser representada tal y como es, pues existe una realidad unívoca anterior al texto ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del autor y, por ello, el resultado debe ser una reproducción veraz de aquel referente. El realismo decimonónico, que estuvo empapado por los avances de la ciencia, por el positivismo y por el darwinismo, sostenía que el método de observación del escritor realista debía asemejarse al método de observación científico.

Por su parte, el naturalismo también exigía “la sinceridad del artista”, pero la practica a partir de una suerte de adelgazamiento del lenguaje literario, característica que se opone al primer realismo del siglo XIX, ya que aquél, si bien propugnaba por un lenguaje más llano para diferenciarse de los excesivos adornos del

romanticismo, hacía uso de largas descripciones que no dejaban espacios abiertos a la imaginación.

Ya en *L'Art poétique* (1674) de Boileau se consagraba la bondad estética de lo verdadero, en donde los dos factores fundamentales para la producción de una obra de arte realista eran la naturaleza en sí misma y el sujeto que la aprehende. El sentido de lo real, era la recreación de la naturaleza tal cual es.

Es el segundo lustro de los años 50 del siglo XIX el que marca la irrupción de este realismo genético como escuela o movimiento literario en Francia y, desde allí, comienza a irradiarse a toda Europa. El principal representante fue el escritor francés Émile Zola, considerado el padre del naturalismo, ya que es él quien estructura los principios de esta teoría que ya se encontraban con anterioridad propuestos a lo largo de aquel siglo, pero desordenados y esparcidos.

Zola aspiraba a lograr una novela naturalista basada en una composición sencilla, de estilo transparente que dejase entrever la realidad objetiva, algo que había ya propuesto Champfleury, para quien la garantía de un auténtico realismo residía en la evidencia de una realidad unívoca e incuestionable y en el acomodo fiel a la verdad por parte del artista, abogando por la inferioridad de la forma en beneficio de la potencia de la idea.

Posturas como estas, contribuyeron a la llamada falacia genética, que consiste en creer que detrás de cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y cuanto más imperceptible sea aquélla, mayor presencia y corporeidad cobrará el objeto.

En el seno de la lingüística, Villanueva hace referencia a una tendencia a favor de estas ideas: la discusión sobre la arbitrariedad del signo lingüístico. Puntualmente, apunta a la

semiótica de Pierce en cuanto a que para este, el lenguaje tiene también naturaleza icónica y no exclusivamente simbólica, es decir que el signo puede también parecerse al objeto representado.

Recordemos que para Pierce, el signo lingüístico conlleva al objeto o *designatum*, referente real del mundo; al *representamen* o signo: cualidad material que está en lugar de otra cosa (equivalente al significante de Saussure) y al *interpretante*, que es la parte del signo subjetiva para cada individuo, que aclara lo que significa el representamen y, a la vez, representa al objeto.

Más adelante, por su parte, Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) propone asimismo un referente imitado en la palabra que lo designa gracias a la utópica disolución de esta.

Otra teoría esbozada a favor del Realismo Genético, es la “teoría del reflejo” de Georg Lukács, inmersa en la corriente del realismo socialista. El punto de partida de sus concepciones está en la plenitud de lo objetivo frente a la subjetividad del yo y en la evidencia materialista de lo real, al margen por completo de nuestras mentes. Por ello, la literatura debía ser un fiel reflejo de la sociedad real, asegura Lukács defendiendo la concepción idealista de Platón para los propósitos del marxismo socialista de aquel entonces.

De esta manera, al modo del interpretante de Pierce que se sitúa entre el objeto referente y el signo, se interpone un tercer componente que en el caso de Lukács es una ideología, una interpretación de la realidad según propugna el marxismo.

Ahora bien, se hace notorio que lo real no es, señala Villanueva, algo ontológicamente sólido y unívoco, sino que por el contrario, es una construcción de conciencia tanto individual como colectiva

y cita a Nelson Goodman (filósofo estadounidense), quien indica que no cabe admitir un universo preexistente a la actividad de la mente humana y al lenguaje simbólico del que ésta se sirve para crear mundos. Por lo tanto, no queda más recurso que admitir la convencionalidad del signo lingüístico y de la propia realidad. La inclusión de un fenómeno dado en el ámbito de la realidad o de la irrealidad varía de una comunidad a otra y de una época a otra, y este hecho incide también sobre la consideración de la literatura.

2.a.2. El Realismo Formal

Conocido también como *inmanentismo* y desarrollado por Georg Gadamer en 1965, sostiene que la obra de arte se hace perteneciente a la conciencia estética y que allí, pierde su lugar y el mundo al que pertenece, pues el texto cobra vida propia y es autónoma tanto del autor como de su intención. Villanueva comenta que es Gustav Flaubert el primer escritor de la escuela realista que toma conciencia sobre el inmanentismo, pues entre varias declaraciones al respecto halladas en su correspondencia, se puede encontrar una en particular que afirma que él no transcribía la realidad, sino que la construía.

El realismo formal considera que la imaginación está por sobre la observación y que la literatura es creadora de realidades, no la representación de un mundo externo previo a ella. La objetividad aquí, es la subjetividad del autor en tanto el yo cognoscente es la única evidencia, la única fuente de realidad. Así, la realidad artística inmanente, al no ser copia de la exterior, solo puede justificarse como producto del autor a través de las formas por él

imaginadas y trabajadas en el texto. El artista es, a semejanza de Dios, creador de una segunda Naturaleza.

Esta tendencia pone énfasis en el texto, no ya en el contexto, sino en el producto creado por el autor como una realidad paralela que toma vida propia.

Villanueva comenta que Gombrich (historiador de arte británico), en 1957 escribe que toda obra de arte se basa en la ilusión mimética, no en la reproducción; esta ilusión depende del uso de ciertas convenciones formales por parte del autor y la percepción visual según la cultura específica de cada sociedad y momento histórico. Nelson Goodman que, como se dijo, defiende una concepción del realismo antigenetista, también hace hincapié en una representación artística creativa, en donde lo representado no es otra cosa que producto de un sistema de representaciones de una cultura determinada, en un tiempo dado.

Por su parte, Roland Barthes en *S/Z* (1970) afirmará que el realismo consiste en reproducir lo que ya es una reproducción de algo. Lo que la ficción realista presenta como un cuerpo o un objeto real es ya réplica de un modelo articulado por los códigos y convenciones artísticas.

El realismo inmanente, si bien sortea la falacia genetista, se posiciona en el otro extremo, postulando una desconexión total entre el mundo creado y la realidad empírica. Es por ello que en los años 70 del siglo XX, comienzan a surgir reacciones ante esta otra postura y búsquedas por encontrar nuevas perspectivas más moderadas.

Las dos concepciones de realismo literario que Darío Villanueva presenta hasta aquí, se asientan en los dos primeros factores del circuito comunicativo formado por el autor y el mensaje o texto.

El realismo genético, como hemos visto, se centra en el escritor que aprehende su entorno y lo reproduce miméticamente; el realismo formal se posiciona en la literariedad de la obra que instituye una realidad desconectada del referente, por lo cual ambos paradigmas dejan de lado el tercer factor: el del receptor o lector.

Como consecuencia, surge la primera reacción de superación de los realismos genético y formal: la *teoría de la recepción* que se desarrolla una vez agotados los estructuralismos formalistas (inmanentes) detectados a finales de los años 60, cuyos principales representantes fueron Víktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, Vladimir Propp, Roman Jakobson, entre otros.

Para Ingarden, uno de los exponentes de la estética de la recepción, la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la consciencia intencional por parte del autor, en tanto que en su estructura operan distintos estratos: el de los sonidos, el de las unidades semánticas, el de las objetividades representadas y, por último, el estrato de los aspectos esquematizados bajo los que estas objetividades aparecen. Es la relación entre todos ellos la que crea una obra polifónica, y gracias a su doble estrato fónico y semántico la obra es accesible por una comunidad de lectores.

Ahora bien, en la obra literaria existen muchos elementos en estado potencial, y es el lector quien actualiza activamente esas lagunas de indeterminación. Esta situación deja abierto un margen de variabilidad entre los valores artísticos inherentes a la obra y los valores estéticos alcanzados en la concretización por parte del receptor.

Ingarden afirma que el fenómeno de la literatura depende primordialmente de las relaciones del texto con el lector, ya no con el autor o la realidad extratextual.

Es de vital importancia la distinción entre la obra como objeto artístico (el texto cuando está en estado potencial) y la obra como objeto estético (cuando el texto es actualizado mediante la cooperación lectora que resuelve las indeterminaciones y subsana el esquematismo). En este proceso, el texto instruye a su destinatario, pero la forma de instrucción no siempre es libre de ambigüedades. El estrato de las formaciones fónicas queda subsumido en el estrato semántico, el cual es asimilado por el lector sin dificultades si posee la competencia lingüística. Allí comienza la tarea de proyectar intencionalmente las objetividades que constituyen el mundo de la obra.

Otro representante de la teoría de la recepción, Wolfgang Iser, conecta la teoría de Ingarden con la pragmática. Recordemos que la pragmática se interesa por la manera en que el contexto influye en la interpretación del significado; ese contexto no es ya, tampoco, la realidad extra-textual que se pretende imitar, sino la situación comunicativa: el conocimiento compartido por los hablantes y las relaciones interpersonales. Es decir, toma en consideración los factores extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje. Por ello, para Iser, el significado de la obra literaria resulta de la interacción entre los propios signos y sus receptores. El texto representa un efecto potencial que se realiza en el proceso de lectura, en la perspectiva de la recepción y los factores extralingüísticos que intervienen en este proceso.

Haciendo referencia a la fenomenología de Husserl, Villanueva expone en su trabajo que la realidad como conjunto de

fenómenos perceptibles y percibidos cobra sentido mediante un acto de entendimiento por parte del sujeto cognoscente. De esta manera, la obra literaria juega un papel de aprehensión del mundo por parte del escritor, la consecuente producción del texto, y la lectura de este por parte de su destinatario que posee, a la vez, su propia aprehensión del mundo. En este proceso hay una realidad percibida por el autor, pero también hay un mundo proyectado por parte del lector. Al leer, estamos realizando, a través de signos, nuestra aprehensión del mundo irreal; es decir que, junto a las intenciones del autor, existen las percepciones del lector en la recepción del texto.

Una marcada característica de la obra de arte literaria que presenta Darío Villanueva es la suspensión de la creencia en la realidad del mundo empírico por parte del lector, la puesta en paréntesis del criterio de verificabilidad en todo lo que concierne a las referencias reales fuera del texto. Es por esto que la ficcionalidad constituye una convención, una *epojé ficcional*, un pacto que conlleva aceptar una imagen ficticia del mundo pero también un hablar ficticio; un hablar pleno y auténtico pero no del autor, sino de otro, de una fuente de lenguaje que es también imaginaria, creada por el escritor.

De este modo, frente al mundo empíricamente observable, se dan otras posibilidades elaboradas por la mente humana, por la imaginación y la palabra.

Un texto literario constituye un mundo o un sistema de mundos que, si bien puede ser relacionable con otros mundos o sistema de mundos constituidos por otros textos, también lo es con el sistema de mundo basado en nuestra experiencia, en nuestra sociedad actual o en la de otro tiempo. Por lo tanto, aunque

participemos del pacto ficcional siendo conscientes de ello y suspendamos el criterio de verificación con la realidad empírica, no dejamos de realizar comparaciones del mundo literario con el mundo en el que vivimos y con nuestra propia experiencia de vida. Aquí yace el principio de la cooperación realista en la que el lector tiende a acercar el mundo interior del texto al suyo propio, al referente extensional. El tercer estrato, del que hablaba Ingarden acerca de la obra literaria, el de las objetividades representadas, tiene que ver con estas referencias intratextuales proyectadas por las unidades de significación del estrato anterior junto con la mediación de la actualización receptiva. Estas objetividades o mundo interior de la obra, no son reales aunque puedan parecerlo, el lector les otorga todas las características y propiedades de los objetos de la realidad, pero sin que ese carácter de realidad pueda ser identificado con el rango ontológico de las entidades empíricamente existentes. El objeto representado acarrea diversos puntos de indeterminación y por ello, Ingarden afirmará que toda obra literaria está inacabada en lo que se refiere a las objetividades representadas en ella, y que por eso mismo, exige una complementación cooperativa que se realiza por parte del lector en el proceso de lectura en tanto que este solventa las carencias y los puntos de indeterminación según su competencia, actitud e interés.

Wolfgang Iser agrega que estas actualizaciones se realizan a partir de una serie de estrategias que tienen la función de estimular al lector, el significado de la obra de arte literaria permanece vinculado a lo que el texto dice, pero requiere de esta consciencia imaginativa del receptor, quien se encargará de completar los espacios en blanco, las zonas de indeterminación.

Las estrategias parecen ser para Iser, aquellos procedimientos que organizan el mundo interno del texto.

A la doble vertiente de texto que hasta aquí se pudo dilucidar, a esta especie de doble condición, Villanueva la llama “la paradoja realista”: por un lado, la demanda de una constante cooperación intencional, imaginativa y hermenéutica por parte de los lectores para completar la significación del texto, dentro del pacto de ficcionalidad; por el otro, el hecho de que esas actualizaciones provengan de nuestras propias experiencias del mundo en el que estamos inmersos y que no son las mismas para cada lector. Como se dijo antes, aunque admitamos que los personajes y eventos que se representan son ficticios, los sentimos como si fuesen reales, porque algo de lo que allí se describe, tiene que ver con nuestra propia vivencia.

Ahora bien, cuando decimos que cada lector relaciona el campo intensional⁴ de una obra con su propio referente externo o campo extensional, aparece la relación con el interpretante de Peirce que no se puede dejar de mencionar; pues interfieren allí distintas actualizaciones del texto que varían según diferentes modelos sociales, culturas, épocas, generaciones y experiencias. Por este motivo, el referente literario también es una construcción que varía, es un *interpretante*, la realidad empírica también es aprehendida desde distintas perspectivas y, en consecuencia, es siempre una construcción a posteriori y no al contrario, como propugnaba la teoría del realismo genético. Por todo esto, el realismo literario es un fenómeno pragmático, que proviene de las distintas perspectivas del mundo externo que cada lector

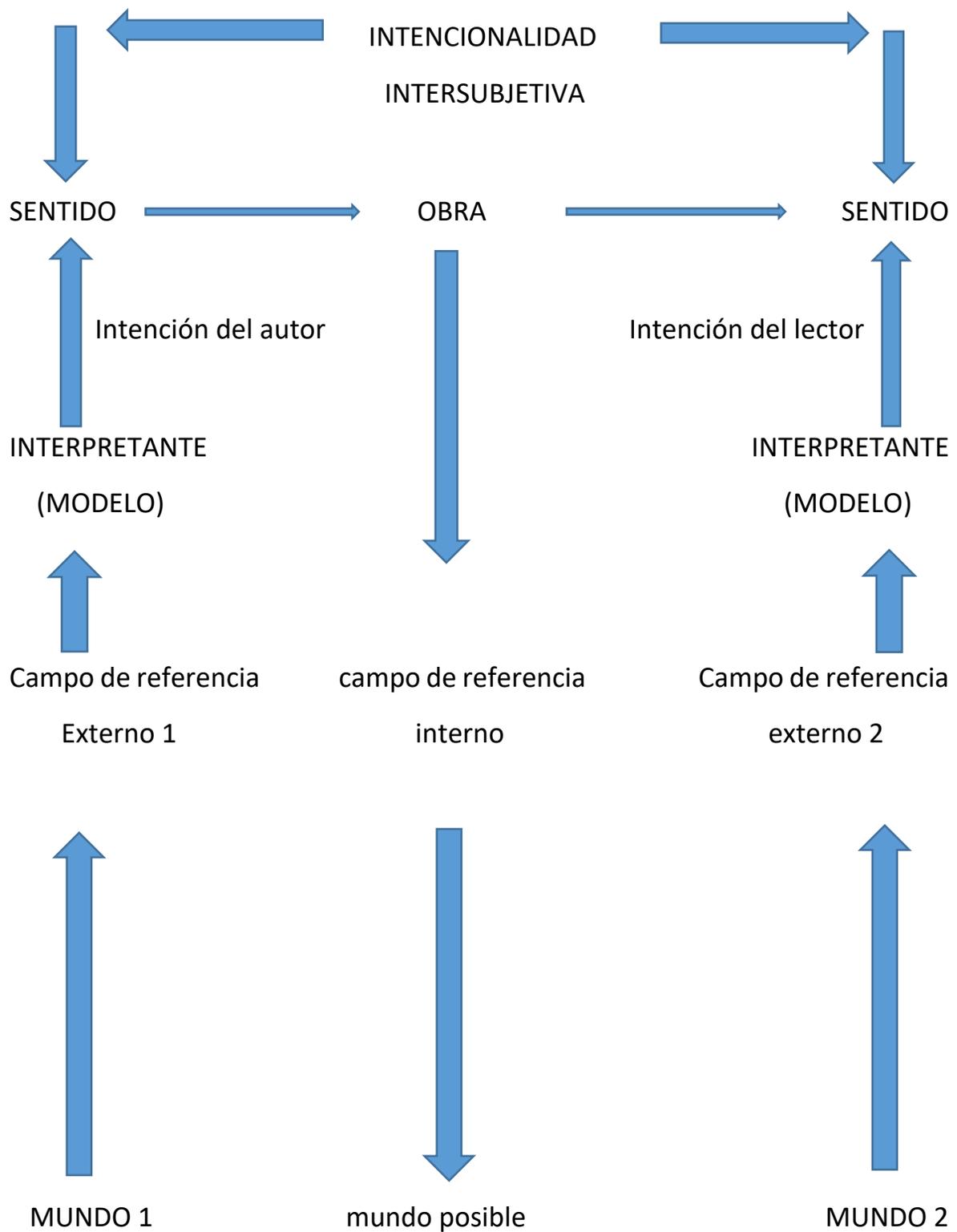
⁴ En el texto de Villanueva que se analiza, la palabra “intensional” se diferencia de “intencional” y hace referencia a todo aquel mundo intratextual y ficcional que presenta la obra literaria y que difiere del mundo extensional, es decir de aquel que es parte de la realidad empírica de cada lector y que, por tanto, se encuentra fuera del texto.

proyecta sobre un mundo ficticio e intensional que representa el texto.

Se puede agregar a este análisis, a modo de anticipación de lo que se verá unos capítulos más adelante, que los procesos mediante los cuales primero el autor plasma su entendimiento del mundo y luego, por su parte, el lector compara el mundo de la ficción con su experiencia de vida, son dos procesos en los que intervienen las pasiones. Nuestras experiencias, antes de poder ser racionalizadas, han sido previamente sentidas; toda vivencia con el mundo es percibida a través del cuerpo, es *pathos* puro, es una semiótica inicial de las pasiones. Por lo tanto, el proceso de recepción y de interpretación de la literatura también lo es. Como se verá, las pasiones, asimismo, están representadas y descritas en el mundo intensional del texto (tanto en los narradores como en los personajes) proyectadas por el autor; y en la medida en que el lector actualiza el texto, allí también intervienen las pasiones por este desplegadas durante esa labor de subsanar los vacíos y las zonas de indeterminación.

2.a.3. El Realismo Intencional: Nueva propuesta superadora

Con este nombre, denomina Darío Villanueva al proceso hermenéutico hasta aquí descrito por el cual el lector aprehende la obra de arte literaria y que podría resumirse en el siguiente gráfico:



Villanueva explica que el lector está dispuesto a aprehender la obra no sólo como objeto artístico sino también como objeto estético, esto quiere decir que voluntariamente cooperará en la actualización de la misma y en la compensación de los vacíos, ya que al aceptar la *epojé* o suspensión voluntaria del descreimiento, se embarca en una convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende, el realismo intencional, pues detrás del complejo sistema de signos que constituye al texto siempre hay una referencia a la realidad. El lector siempre comparará el MUNDO 1 (el mundo creado por el texto literario) con el MUNDO 2 (el mundo o sistema de mundos de la experiencia).

Retomando lo expuesto hasta aquí en materia del análisis que el trabajo citado hace sobre el realismo literario, una conclusión es clara: no se trata ni de una copia fiel a la realidad empírica, ni de una nueva realidad creada por el autor, sino que ese realismo producido, lo es en tanto vivencia intencional del que lee, en tanto la forma en que los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre su propia realidad, esto es lo que el teórico llama “realismo intencional”.

Uno de los instrumentos fundamentales en la motivación de la respuesta lectora en un sentido realista es la categoría de “lector implícito” desarrollada por Iser; categoría que será retomada, más adelante, por Umberto Eco, quien propone su teoría sobre el “lector modelo”. Se trata de un lector ficticio, competente, programado y modélico que tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no sólo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que, con aquellas lagunas e indeterminaciones, está configurando respuestas cooperativas por parte de sus destinatarios. Tanto la parte formal de la obra como la

cooperación del destinatario en la subsanación de los vacíos, configuran a ese lector implícito y en él reside la clave para la comprensión del realismo intencional.

Villanueva dirá que el realismo literario depende, en gran medida, de las técnicas utilizadas por parte de los escritores para producir una lectura realista entre sus destinatarios contemporáneos, ya que, el hecho de que los horizontes de expectativa de la audiencia cambien con dinamismo, impone la búsqueda de nuevas posibilidades estilísticas y compositivas. Por lo tanto, el realismo literario no lo es en cuanto a que reproduzca fielmente la realidad empírica sino en cuanto a la forma en que configura un lector implícito que lleva al lector empírico hacia el realismo intencional.

De este modo, los autores literarios se sirven de ciertas estrategias con la finalidad de remarcar las afinidades del MUNDO 1 con el MUNDO 2 y desdibujar intencionalmente las fronteras entre ficción y realidad.

2.b. El Realismo Sucio: nueva derivación de la literatura realista

Se podría decir que esta corriente literaria moderna está directamente emparentada con el naturalismo, ya que de la misma forma en que este había llevado al límite los preceptos del realismo decimonónico, el realismo sucio lo ha hecho con algunos preceptos del naturalismo, adecuándolos a un contexto nuevo y derivando en un minimalismo literario. Sin embargo, se distinguirá de su antecesor por varios motivos, como se verá a continuación.

El origen del término *realismo sucio* surge en 1983 cuando el crítico norteamericano Bill Buford publica un artículo en la revista *Granta*, refiriéndose de esta forma a un grupo de escritores estadounidenses

que compartía una particular estética de escritura literaria en los años 70 y 80. Se conoce como principales referentes de esta corriente a Raymond Carver, Charles Bukowski, John Fante, Richard Ford y Tobias Wolff.

En dicho artículo, Buford define a este tipo de literatura como relatos cortos carentes de adornos y finales, enfocados en personajes que ven televisión la mayor parte del día, cazan ciervos, duermen en moteles baratos, juegan al bingo y escuchan música country. Todos ellos pertenecen a la clase media-baja trabajadora de los Estados Unidos, realizan sus labores en cafés al costado de las rutas, son obreros de la construcción, ladrones, alcohólicos o bien se encuentran desempleados. Su mundo es, según el crítico, el de la comida chatarra “las *cheeseburgers*”, la bebida y el consumismo. Estos personajes suelen, además, estar involucrados en algún tipo de problema ya sea por robar o romper una ventana y, por lo general, no se definen por quienes son, sino por lo que hacen dentro de este contexto. En estas narraciones no interesa a qué ciudad pertenezcan ni sus identidades, en definitiva, son todos sujetos o mejor dicho objetos producto de la cultura consumista moderna.

En su trabajo de tesis doctoral sobre el realismo sucio “*Towards a definition of dirty realism*” (2000), el profesor Tamas Dobozy asegura que el concepto *realismo sucio*, después de haber sido propuesto por Buford en su artículo, fue tomado por la crítica tanto para definir diferentes aspectos estilísticos como a diferentes escritores de variadas nacionalidades; este hecho conllevó a contradicciones, dando como resultado la pérdida del sentido original del concepto a cambio de diversas interpretaciones que, en consecuencia, produjeron la dificultad para distinguir una línea estética clara que reuniese características comunes y compartidas para abarcar y definir con precisión a esta corriente.

Buford asegura que una constante en los relatos del realismo sucio es el tópico de las pequeñas aflicciones en el ámbito de “lo local”, y a este propósito, Dabazy agrega que se trata de una oposición de lo universal vs. específico, ubicándose lo universal dentro de lo específico, pero sin anularse. Por lo tanto, la sociedad entera se ve reflejada en las experiencias individuales y las pequeñas anécdotas cotidianas de la vida ordinaria de personajes igualmente ordinarios, que Dabazy define con la palabra “*white trash*”; es decir, la “basura blanca” de América, un término despectivo que hace referencia a las personas que viven en bancarrota tanto económica como cultural y en la periferia de los barrios marginales; a su vez, alude a un componente étnico, la gente de tez blanca, de menor condición social en contraposición a la población de tez oscura de los EE.UU, a quienes se ha discriminado aún más durante mucho tiempo en aquel país; discriminación que, lamentablemente hoy por hoy sigue sucediendo.

Se podría decir que el realismo sucio es una corriente que se emparenta directamente con el naturalismo, ya que, como lo indica Tamas Dabazy, en primer lugar, ese adelgazamiento del lenguaje en pos de la sinceridad del autor está más vinculado al naturalismo que al realismo decimonónico que utilizaba largas descripciones; si bien el realismo sucio lleva al extremo la austeridad lingüística convirtiéndose en una literatura minimalista, este postulado se encontraba ya en el naturalismo. Por otro lado, el intento por mostrar la realidad empírica de forma objetiva y considerar al escritor como un observador de la misma, es otra característica que comparten ambas escuelas. En las obras del naturalismo, comienzan a aparecer las jergas y el habla popular asociadas a las clases bajas y, además, se pretendía realizar una especie de denuncia social a través de la literatura; lo mismo ocurre en el realismo sucio, que

enfocándose en la clase marginal de los EE. UU de la posguerra, representa una crítica de la caída del sueño americano, los fracasos del capitalismo y la guerra fría. Sin embargo, existe una gran diferencia entre estas dos corrientes, y es que el realismo sucio no mostrará en ningún momento postura política alguna, distinguiéndose del naturalismo que, se sabe, tuvo bases marxistas vinculadas a la concepción materialista de la historia. Pero la última característica que es interesante resaltar, es que el naturalismo introduce el tópico de la fealdad, pues no solamente la belleza forma parte de la realidad, sino también aquello que se considera grotesco o antiestético, y si la tarea de la literatura era presentar un fiel reflejo empírico del mundo que habitamos, todo lo observable debía ser descrito. He aquí la clara continuidad de aquel precepto por parte del realismo sucio, pues aquí la fealdad se transforma en el tópico de la “suciedad” y este término, igualmente despectivo, tendría que ver con esa realidad social de la “basura blanca” que consume comida “chatarra” y con la utilización de un lenguaje descarnado que hace uso de palabras consideradas obscenas e imágenes pornográficas consideradas grotescas (más representativas de la obra de Charles Bukowski). Desde ese lugar, podría entenderse el motivo por el cual el crítico de *Granta* describió con el adjetivo de “sucio” a este nuevo realismo que emergía en aquel entonces. Sin embargo, como asegura Jesús Pieters Fergusson en su estudio sobre Carver, *El silencio de lo real* (2004), no es atinado hablar de realismo sucio para describir este movimiento, ya que “el alcoholismo y el desempleo no son cochinas, sino desgracias. Si el pueblo se baña a diario, no debería oler mal -salvo que el aroma de su jabón barato sea demasiado fuerte para algunas narices en extremo sensibles-” (2004: 13). Se trata de una denominación sumamente subjetiva de parte de quien la instituye, resultado de un posicionamiento social más

privilegiado, o cuando menos, de una mera impresión personal. Si se observan comillas, a partir de ahora, en el uso de la noción con que Buford describe esta escuela, se debe a que en el presente trabajo, tal calificación queda cuestionada.

Otro rasgo en común que presenta Buford sobre los autores considerados es la preponderancia en el género de los relatos breves, a lo que el profesor Dabazy no se opone, pues explica que si bien también existen novelas y poesías dentro de esta corriente, como las de Charles Bukowsky, estas parecen ser más una serie de relatos cortos vinculados y/o yuxtapuestos que una sola historia a larga escala. Lo mismo sucede con los poemas, puesto que están dominados por la narración más que por las métricas tradicionales de la poesía. Con respecto a Raymond Carver, quien escribió únicamente cuentos, sus relatos no suelen sobrepasar las diez páginas. Por todo ello, Buford hará hincapié en la predisposición de estos escritores hacia una mirada microscópica, en la inclinación por el detalle y el manejo de un lenguaje austero de gran sencillez sintáctica, como elementos comunes del estilo que atraviesan la literatura de este grupo de escritores.

La mayoría de estos relatos parecen ser autobiográficos, y es esta otra de las estrategias realistas de las que se sirven algunos de los autores incluidos en esta corriente para borrar esas fronteras entre la ficción intratextual y la realidad extratextual. Charles Bukoswsky, por ejemplo, llevando al límite dicha estrategia discursiva, utiliza un *alter ego* que narra en primera persona casi todas sus novelas y cuentos: Henry Chinasky. Las similitudes del personaje ficticio con el escritor real, no se evidencian únicamente en las vivencias que el primero relata, sus gustos e inclinaciones -que se sabe han sido las del autor real- sino que, además, hay un juego con el lenguaje en la idéntica terminación del apellido de ambos: Bukow/sky y China/sky.

Raymond Carver, por otro lado, no utiliza ningún alter ego, sin embargo, la mayoría de los personajes comparten características o vivencias del propio autor: el alcoholismo, los divorcios, el desempleo o el contexto socio económico, entre otros. Pero este aspecto no interesa tanto en cuanto a similitudes de los narradores o los personajes ficticios con los autores reales, (lo que sí interesaría al realismo genético) sino en cuanto a que las experiencias que se describen parecen ser las del común de la cotidianidad de algunos lectores, con lo cual, seguramente, varias de las anécdotas que allí se narran instarán a comparar el mundo interno y ficcional del texto con el exterior aún más que si se trataran de historias fantásticas que violan las leyes físico-químicas de la realidad empírica, ya que aquí ocurre todo lo contrario, lo que se relata es lo extremadamente ordinario y cotidiano.

Como ya se ha expuesto, tanto Raymond Carver como Charles Bukowsky, los dos autores con los que se viene ejemplificando la presente corriente, comparten las características de una narrativa enfocada en el ámbito de lo local; en la preferencia por describir lo específico por sobre lo universal; en las pequeñas anécdotas y fracasos cotidianos de la clase social media-baja; en la representación de personajes de la “*white trash*” de la cultura moderna inmersos en el consumismo, las deudas, los vicios y la marginalidad; en esa periferia social; en el uso austero del lenguaje; en el lado crudo del sistema y los vínculos interpersonales.

Si bien lo minimalista forma parte del “realismo sucio”, “lo sucio” ya no es una cualidad inherente de lo mínimo. Se podría decir que la forma más acertada de denominar esta estética literaria, en general, sería con la palabra *minimalismo*. Aquellas técnicas narrativas que orientan las descripciones y el empleo del lenguaje hacia lo austero se encuentran en Bukowsky (y en todos los demás escritores

ubicados en esta línea), así como “lo sucio” se verifica en Carver, pero se ha reconocido a Charles Bukowsky como el padre del “realismo sucio”, mientras que a Raymond Carver, del minimalismo literario, porque de la misma forma en que el primero ha llevado al límite “lo sucio”, Carver lo ha hecho con lo mínimo. Jesús Pieters, respecto de las narraciones carverianas afirma que “El tratamiento que da a situaciones “groseras” es sumamente delicado, y parte de su belleza estriba en eso: Carver hace de lo cotidiano una imagen de resonancia sutil, sin que ello signifique desnaturalizar su estética terrenal” (2004:13)

Capítulo 3

DEL MINIMALISMO LITERARIO AL MINIMALISMO CARVERIANO

3.a. Minimalismo, la estética del “menos es más”

El diccionario de la RAE define el término *minimalismo* de la siguiente manera:

Del ingl. *Minimalism*, de *minimal* 'mínimo' e *-ism* '-ismo'.

1. m. Corriente artística contemporánea que juega con elementos limitados.
2. m. Tendencia estética e intelectual que busca la expresión de lo esencial eliminando lo superfluo.

Josep María Montaner en *La modernidad superada* (1997) indica que el minimalismo como tendencia estética surge por primera vez en Estados Unidos en la década de los 60, en el ámbito de las artes plásticas con las esculturas de los autores del *Minimal Art* y toma impulso en el terreno de la arquitectura con el representativo lema “menos es más”, popularizado por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. Dentro de la actividad arquitectónica, este autor explica que:

En todas las obras de estos artistas predomina una actitud antiilusionista, inexpresiva, que busca la esencialidad mediante la ausencia de elementos decorativos y la recurrencia a estructuras geométricas primarias. Se intenta eliminar toda alusión, liberando al arte de toda función referencial, representativa o metafórica. La obra es autorreferencial, no apela ni evoca nada que no sea ella misma.

(...) Es un arte que habla al intelecto, que se refiere al paradigma de la razón, que elude toda contaminación sensualista que vaya más allá de la pura percepción de formas, que intenta estar limpio de toda huella subjetiva. Sin duda, se pretende alcanzar de la manera más pura la primacía de la percepción corporal vivida por el espectador recorriendo el espacio configurado por los objetos minimalistas. (1997: 185).

Por otro lado, Jesús Pieters en *El silencio de lo real* cita el texto *The Return of the Real* (1996) de Hal Foster, el cual refiere al minimalismo como una corriente que surge en oposición al expresionismo abstracto. Foster afirma que el expresionismo había roto con la propuesta del realismo de la imitación de la naturaleza, ya que privilegiaba la reproducción de representaciones provenientes de sensaciones provocadas en los artistas a partir de impresiones tanto externas como internas, sin que por ello entrasen en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitaban tales impresiones. (2004: 15)

Por lo tanto, mientras el expresionismo se caracterizaba por subjetivar la realidad empírica poniendo en primer plano los sentimientos del artista, el minimalismo irrumpe para evitar todo aquello, eliminando cualquier reflejo de interioridad del sujeto. De modo que el minimalismo vuelve a retomar los preceptos del primer realismo, incluso, más aún del naturalismo, que propugnaba la mayor objetividad posible, hecho que trajo aparejado en el caso de la actividad literaria un recorte en el uso de las descripciones con el fin de anular cualquier posible intervención de subjetividades emocionales por parte del autor.

En principio, el minimalismo literario, ya como un estilo definido, se gesta en el vientre del género de los cuentos y encuentra su estadio más puro en los relatos de Raymond Carver. Acaso, la fuente más confiable para un primer acercamiento a esta estética en el plano de las letras sea el propio Carver, quien en *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*, una especie de autobiografía y de *ars poética*, escribe:

(...)” Nada de trucos”. Punto. Detesto los trucos. Al primer signo de un truco o de una artimaña en una obra de ficción, un truco barato o incluso un truco elaborado, corro a esconderme. Los trucos son en últimas aburridos, y yo me aburro fácilmente, lo que quizás tenga que ver con mi escasa capacidad de atención. Pero la escritura demasiado ingeniosa, o incluso la escritura puramente necia me ponen a dormir. Los escritores no necesitan trucos ni artimañas... (1995: 40).

En consecuencia, de la misma manera que en la arquitectura y las artes plásticas existe una reducción de las formas, un rechazo por la ornamentación y un apego a la sencillez, en la literatura minimalista y particularmente en la narrativa carveriana, esa reducción se aplica a los elementos del lenguaje, intentando siempre conseguir una máxima tensión conceptual o máximo efecto de sentido a través de un mínimo espacio significativo derivado de un uso del lenguaje sencillo y una sintaxis básica sin ornamentos ni metáforas, entre otras técnicas formales y narrativas que contribuirán a reducir el plano del significante textual. Sobre este punto, dice Carver:

(...) Es todo cuanto tenemos finalmente, las palabras, y es mejor que sean las apropiadas, con la puntuación en los lugares correctos para que puedan decir mejor lo

que están destinadas a decir. Si las palabras están cargadas con las emociones irrefrenadas del escritor, o si son imprecisas e inarticuladas por alguna otra razón- si las palabras de alguna manera son confusas-, los ojos del lector se deslizarán sobre ellas y no se logrará nada.
(1995:43)

A modo de un primer ejemplo respecto de esta particularidad sobre la sencillez en el uso del lenguaje, en los relatos de Raymond Carver se advierte una particular selección de palabras que podríamos llamar ordinarias, es decir, no se encontrarán aquí expresiones desusadas o rebuscadas, por el contrario, el léxico que conforman estos relatos es muy simple. En el caso de los diálogos, estos constituyen círculos repetitivos y dubitativos que dan la sensación de ser grabaciones transcriptas logrando un efecto de cotidianeidad que resalta no sólo por las palabras que los personajes emplean sino también por el contenido de las conversaciones. La indeterminación es otro factor dominante en el lenguaje carveriano, ya que abundan los deícticos sin referentes: “este amigo”, “ese”, “ella” y, en algunas ocasiones, hasta se hace notoria la ausencia de nombres propios, de manera que los personajes, en muchos cuentos, se perfilan por los roles profesionales (si es que tienen alguna profesión u oficio) o familiares que cumplen.

3.b. El cuento minimalista en el espejo del cuento maravilloso

Ahora bien, para caracterizar algunas de las otras técnicas narrativas minimalistas que procuran reducir el plano del significante en el texto, quizás la forma más sencilla de hacerlo sea comparando el cuento carveriano con el cuento tradicional de corte clásico, ya que las diferencias se evidencian no sólo mediante el uso limitado de recursos lingüísticos sino también en el manejo de las categorías

básicas de la narratología estructuralista como las de tiempo y modo. Todo lo cual, acarrea una importante variación formal-estructural que, como se verá, también afectará al proceso de recepción de la obra por parte del lector.

En *Las Raíces Históricas del Cuento* (1974), Vladimir Propp sostiene que el cuento como género se origina a partir del folklore, de la creación popular, y que la mayoría de estos se caracterizan por tener tramas maravillosas ya que el elemento mágico o sobrenatural es un tópico repetitivo, un *leitmotiv*. De entrada, este rasgo marca una gran diferencia con los cuentos de Raymond Carver ya que, como se ha visto, estos últimos pertenecen al realismo literario y puntualmente, al “realismo sucio”; en ellos no hay elementos mágicos o sobrenaturales que violen las leyes de la realidad empírica-extratextual.

En *Estudio estructural y tipológico del cuento* (1972) de E. Meletinski, se indica que la investigación que realizó el teórico ruso Vladimir Propp sobre este género se basó en la búsqueda de una serie de elementos invariantes que constituyeran la estructura del cuento maravilloso, a partir de un estudio diacrónico del mismo. A esos elementos, una vez individualizados, el teórico los llamó *funciones*; estas surgen a partir de un procedimiento de segmentación del texto en unidades narrativas mínimas de sentido. Para Propp, estas unidades se pueden representar en una serie de frases breves que contienen cada una de ellas una acción. Es decir que los motivos pueden variar más o menos de un cuento a otro, no así las funciones que serán siempre las constantes del género. En total descubre treinta y un funciones: alejamiento -prohibición -transgresión -interrogación -información -engañifa -complicidad -mala acción (o falta) -mediación -iniciación de la acción contraria -partida -primera función del donante -reacción del héroe -recepción del objeto

mágico -desplazamiento en el espacio -combate -marca del héroe - victoria -reparación de la falta -regreso del héroe -persecución- auxilio -llegada de incógnito -pretensiones embusteras -tarea difícil- tarea cumplida -reconocimiento -descubrimiento de la engañifa - transfiguración -castigo -matrimonio.

Asimismo, los papeles básicos que cumplen los personajes tampoco varían y estos son: el antagonista (el agresor) - el donante - el auxiliar - la princesa o su padre - el mandatario - el héroe - el falso héroe.

Por consiguiente, la estructura básica de los cuentos maravillosos tradicionales según Vladimir Propp

(...) comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario, el regreso y la persecución.

(...) El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro. (2008: 17).

La segunda diferencia que salta a la vista si se compara a los personajes y acciones contenidas en las funciones dentro del cuento maravilloso con respecto a los del relato minimalista, es que en este último los héroes no existen y, por lo tanto, muchas de las funciones que estos cumplen y que constituyen los elementos invariables en la

tradición del género, desaparecen como consecuencia. Los personajes de la literatura carveriana, lejos de ser héroes, son sujetos abandonados a la rutina y a lo que les toca vivir, muchos de ellos alcohólicos o desempleados. Como se vio en el primer capítulo, representan miembros de la “*white trash*” estadounidense, víctimas del consumismo y la caída del sueño americano. Asimismo, son personajes estáticos, sin aspiraciones, incapaces de accionar con el fin de una búsqueda en la mejora del porvenir ni posibilidades de hallar objetos mágicos que cambien su destino y por todo esto, distan mucho de ser artífices de hazañas grandilocuentes. Posiblemente, esta sea una característica más representativa de la denominación “realismo sucio” que del minimalismo propiamente dicho, sin embargo, el hecho de que la narrativa carveriana carezca de la figura del héroe y los personajes sean más bien todo lo contrario, compromete la presencia de muchas de las funciones representativas del cuento que Propp había clasificado, anulándolas y cambiando radicalmente la estructura. En la narrativa minimalista no hay héroe, pero si hay antagonista, solo que aquí, no se trata de ningún personaje, sino de la vida misma en todas sus aristas, situación que invalida el accionar de los sujetos del relato. Aun así, es este estatismo de los sujetos ficcionales el que contribuirá a que el manejo de las unidades funcionales del cuento maravilloso varíe notablemente siendo reemplazadas por otras.

Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) clasifica dos subunidades dentro de las funciones: las funciones cardinales o núcleos y las catálisis. Los núcleos se refieren a una acción que se inaugura y luego se concluye, son consecutivos y consecuentes. Las catálisis, por otro lado, se encuentran entre dos funciones cardinales y constituyen notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro. Estas siguen siendo

funcionales, en la medida que se relacionan con un núcleo pero son, en términos de Barthes, parásitas, ya que disponen zonas de seguridad o de descansos que aceleran o retardan la llegada a la próxima función cardinal.

Ahora bien, si en la narrativa maravillosa la estructura se encuentra bien definida, ya que como se vio en el esquema de Vladimir Propp, los núcleos se pueden resumir en frases breves que, articuladas, conforman el argumento y las acciones principales de las narraciones, no ocurre lo mismo en el caso de los relatos minimalistas, en donde predominan las catálisis que parecen anticipar núcleos que están ausentes en el texto. Sin embargo, como ya se adelantó a propósito del estatismo de los personajes, es allí, dentro de estas catálisis adonde tendrán preponderancia otras unidades funcionales distintas que serán las protagonistas en el minimalismo literario de Carver: los indicios.

Hasta ahora, las funciones mencionadas (los núcleos con sus correspondientes catálisis) tienen carácter distribucional, es decir que remiten a actos complementarios y consecuentes, de manera que si la unidad funcional indica una *prohibición*, el correlato será la consecuente *transgresión*. En cambio, los indicios operan de modo integrativo, es decir que la relación del indicio con su correlato es paradigmática, diferenciándose de las funciones distribucionales anteriores que presentan una relación sintagmática con sus consecuentes. Los indicios como unidades de naturaleza integradora, actúan otorgando señales, constituyendo una suerte de pistas dentro del texto que pueden remitir, según Barthes, a datos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad o notaciones de la atmósfera (1966: 18).

Pero, salta a la luz otra curiosidad en los cuentos de Raymond Carver, y es que al estar vedados los datos correspondientes a las identidades de los personajes como así también sus psicologías, estos aparecen aludidos o apenas mostrados tras indicios encarnados en diferentes objetos que se van nombrando a lo largo de la narración, y es allí donde se observa otra particularidad del minimalismo carveriano: una constante cosificación de los personajes que, al representar un accionar casi nulo y un discurso prácticamente lacónico, por lo general, se definen a través de esos objetos que los rodean y que ni siquiera se describen detalladamente, sino que aparecen mencionados en una especie de enumeración, de manera acumulativa. Este rasgo se profundizará y se manifestará con mayor claridad durante el capítulo correspondiente al análisis puntual de los cuentos de Carver. Por el momento, interesa destacar que, a falta de núcleos o funciones cardinales en los cuentos minimalistas, cumplen una importante función los indicios, que se encuentran distribuidos a lo largo de una narración que pareciera componerse únicamente de notaciones subsidiarias que presentan un inventario austero de imágenes y objetos, ubicando a los personajes en un mismo plano que el de las cosas inanimadas a través de una quietud en el accionar y en los diálogos.

Otra característica fundamental que destaca en la mayoría de los textos carverianos y que corresponde a la categoría narratológica de tiempo, propuesta por Gerard Genette en *El discurso del relato* (1972), es la abundante presencia de elipsis temporales.

La elipsis se refiere a la consideración del tiempo de la historia omitido y en el minimalismo, no sólo ocurre que se omiten momentos de la diégesis, sino que estos vacíos no se suplen en ningún punto del relato.

Muchos cuentos de Carver inician *in media res*, “en medio del asunto”, consecuentemente, una gran parte de la historia aparece de entrada elidida. No se informa sobre la época, el año, la fecha ni los antecedentes de la situación que se está narrando. Por otro lado, el hecho de que la gran mayoría de los finales carezca de desenlaces, provoca, a su vez, otra situación de silencio en la conclusión del relato. Esta presencia de elipsis temporales como una constante de este género, vuelve a contrastar con respecto al cuento descrito por Propp que se define por tener una estructura clara y recurrente de inicio-nudo-desenlace.

Ahora bien, todas las características formales del cuento minimalista que hasta aquí se han expuesto, se pueden articular dentro del mismo porque son parte de un acto discursivo que conlleva una estrategia narrativa. En este punto, arribamos a la categoría de modo propuesta por Genette: al análisis del narrador, figura textual responsable de las particularidades de este género, el punto de fuga de las omisiones y los recortes en el plano del significante de los textos carverianos.

3.c. El discurso minimalista carveriano: Un susurro nebuloso

Esencialmente, el relato literario constituye un enunciado y como tal, conlleva dos niveles de los cuales uno es explícito: lo enunciado propiamente dicho, aquello que es objeto del discurso, y el otro es implícito: la enunciación, es decir, el discurso que proviene de un yo que destina su alocución a un tú. Ambas instancias, tanto el yo como el tú del discurso, son igualmente ficcionales, están construidas por el texto. Por este motivo, Genette desarrolla las nominaciones de *narrador* y *narratario* con la finalidad de diferenciar estos recursos

discursivos tanto del autor real como del lector real y dar cuenta de que esa segunda persona a la que el discurso literario es dirigido por parte del yo ficcional es un tú correlativamente ficticio.

Dentro de la categoría de modo, que refiere al nivel de la enunciación, es pertinente distinguir dos componentes en la figura del narrador: en primer lugar, la voz que narra, que es la que permite entrever las estrategias discursivas que dan cuenta de quién destina la historia que se está narrando, a quién se la dirige y de qué forma esas estrategias son visibles en el relato; y en segundo lugar, el *punto de vista*, que remite al ángulo visual (focalizaciones) y axiológico desde el cual esa voz presenta los acontecimientos.

Ahora bien, en los cuentos canónicos, como el maravilloso, el discurso narrativo se presentaba, por lo general, encarnado en una voz que todo lo sabía y todo lo veía, en algunos casos presente en el relato de manera explícita mediante huellas discursivas que incluían fórmulas bien conocidas, como ser “había una vez”. Esta voz se distinguía por enunciar un discurso en el cual la tercera persona -el personaje ficcional- se presentaba claramente delimitada, tanto del mismo narrador como del narratario. De esta forma, este tipo de narrativa constituía relatos del tipo (YO-él-TÚ), en donde el narrador estaba ausente como personaje de acción y sabía más que los personajes inmersos en la misma. Se trataba pues, de un narrador omnisciente de “visión por detrás” o de focalización cero.

El quiebre que se observa en la narrativa de Raymond Carver es un tanto radical, debido a que el narrador ya no será aquel que todo lo sabe a modo de un dios que observa desde arriba, sino que muy por el contrario, el minimalismo borrarán por completo las huellas de enunciación situándonos ante un *relato de sucesos*, en términos de Genette, en donde de hecho, hay un intento por hacer olvidar que existe un narrador que relata y no sólo eso, sino que este narrador,

lejos de saberlo todo, o bien no sabe nada o bien calla. Se trata, en este caso, de la “visión desde fuera”, un punto de vista de focalización externa que reducirá la figura del narrador a su mínima expresión. Este hecho incidirá en la ignorancia del discurso narrativo y en su consecuente distancia a la hora de enunciar los acontecimientos, derivando en una voz que roza el silencio y que se limita a contar lo poco que puede percibir desde la lejanía. Se explica entonces, la predilección por las elipsis en la literatura minimalista, pues todo lo que el narrador ignora, es todo lo que en el relato se silencia.

Según Jesús Pieters,

la rebeldía del narrador carveriano estriba en el quiebre de la lógica en puntos específicos del relato; estriba en la disolución del acontecimiento en cuanto antecedente y consecuente, y en la ruptura de la linealidad del diálogo por este mismo fenómeno. Esa lógica impide que el acontecimiento contenga en estado embrionario una finalidad que se desarrollará con plenitud en el acontecimiento siguiente o en uno ordenable lógicamente como su consecuente.

(...) Los momentos absurdos de los relatos carverianos son eco del <<silencio>> de su narrador. (2004:110)

El hecho de que los núcleos estén anulados y abunden las catálisis, se debe a esta estrategia narrativa de la que habla Pieters. Se dijo que este aspecto anulaba algunas funciones pero que ponía en marcha otras, los indicios. Ahora bien, ¿de qué manera operan estos indicios en el minimalismo de Carver y cómo se relacionan con la enunciación? Para dar respuesta a este interrogante, en primer

lugar, es de vital importancia profundizar en la implicancia de la focalización externa que posee el típico narrador carveriano.

La noción de *punto de vista*, remite a la relación semiótica que existe entre un sujeto que observa un objeto dentro de un determinado espacio. Allí, la posición del sujeto se encuentra confrontada con la de ese objeto, es decir que existe una interacción entre ambos. María Isabel Filinich (1999) explica que el sujeto tiende a la captación más adecuada de aquel objeto que no es pasivo, ya que se oculta a la mirada y se presenta siempre incompleto, obligando al observador a desarrollar estrategias diversas de captación para poder aprehenderlo en su totalidad: o bien el sujeto recorre el objeto observado y retiene diversos aspectos o bien elige, mediante una operación de sinécdoque, un solo aspecto que atraiga su atención y organiza todo el sentido alrededor de este. Por este motivo, dirá Filinich que la aprehensión de un objeto es siempre imperfecta, en cuanto a que este se resiste a mostrarse tal cual es esforzando al sujeto a percibirlo siempre de forma escindida. Es precisamente, ese momento del hiato que se produce entre sujeto y objeto cuando este último se resiste a ser captado, el que el narrador carveriano representa y esto se evidencia en su discurso, ya que denota una dificultad por comunicar lo que está observando. Como se indicó, los objetos representan los indicios de la historia en estos relatos minimalistas. El narrador se esfuerza por percibir el sentido de estos objetos informadores que constituyen únicamente las partes de un todo, el cual equivale a la situación del relato, al sentido de la historia que aparece vedado. De allí que ese escenario se traslade al cuento en forma de silencios, pues lo que no se logra desentrañar, aquello que de alguna manera se presenta borroso a la mirada, tampoco se puede decir.

Sin embargo, este narrador que no puede dilucidar la totalidad de la situación que está observando, delegará aquella difícil tarea al narratario, entregándole estos objetos-indicios para que, a partir de ellos, pueda reconstruir el sentido del relato. De modo que la relación semiótica entre narrador-objetos informadores dentro del texto, se repetirá a otra escala entre narratario-texto. Es decir, el lector como segundo sujeto (empírico) de percepción, deberá repositionarse en la figura estratégica de recepción que propone la intención discursiva, con lo cual debe transformarse en un narratario que reconstruya este otro objeto informador que es el texto, siendo su labor la de unificar todos los pequeños objetos e indicios que el narrador le va entregando por partes, para así, lograr recomponer el significado de la historia.

3.d. Resignificar el silencio, el lector hiperactivo del minimalismo carveriano

En el primer capítulo, se habló de un cambio de paradigma a propósito de dos concepciones teóricas sobre la consideración del realismo literario que incluían al *realismo genético* en un extremo y al *realismo formal* en el otro. Se indicó que la nueva mirada superadora que consistía en el *realismo intencional* hacía foco en la figura del lector -el receptor del circuito comunicativo literario- que tanto tiempo se había dejado de lado en pos del autor -emisor- o bien del texto -mensaje-, y que esta nueva concepción surgía en el seno de la escuela llamada *estética de la recepción* con Roman Ingarden y Wolfgang Iser como sus principales representantes. De ello se sigue que, la obra literaria ya no se constituye como tal en cuanto a su adecuación con la realidad empírica, ni en términos

únicamente de estrategias formales creadas por el autor, sino en tanto y en cuanto, el lector la conciba a partir del reconocimiento de la existencia de un mundo ficcional intratextual -mediante el pacto o *epojé ficcional*- que puede diferir o relacionarse con su propio mundo empírico extratextual. Seguidamente, a través de una interacción con el texto, el sujeto lector actualiza la obra de arte literaria mediante la restitución de los vacíos presentes en ella a partir del aporte de su entendimiento de la realidad empírica en base a sus propias experiencias. Ahora bien, ¿Por qué Ingarden y luego Iser hablan de la existencia de vacíos en la obra literaria? ¿qué son estas lagunas de indeterminación presentes en el texto? Si volvemos a la relación semiótica de aprehensión de un objeto por parte de un sujeto y tenemos en cuenta que este proceso es siempre conflictivo, imperfecto e incompleto por el hecho de que el sujeto sólo puede percibir al objeto en forma siempre escindida, se explica que, en consecuencia, el emisor del texto ficcional disponga de una visión parcial del mundo que narra y, por lo tanto, la representación del mismo y de sus objetividades presentará indeterminaciones o lagunas que luego el lector deberá complementar de manera cooperativa durante el proceso de lectura, solventando esas carencias según su competencia.

Es importante recordar y volver a aclarar que cuando se habla del sujeto emisor del texto literario, se debe entender a este como al autor implícito, es decir, más que a la persona real que escribe, al conjunto de estrategias enunciativas y compositivas que él mismo establece para el texto en cuestión y que difiere de otros textos de su autoría. Esta figura entonces desplegará una serie de tácticas de narración dirigidas a un determinado destinatario, con lo cual, en correspondencia emergerá la figura del lector implícito, o bien como

lo denomina Umberto Eco: el “lector modelo”, que constituye otra figura de recepción ideada y prevista por este autor implícito.

Eco indica que el texto representa una cadena de artificios lingüísticos que, como ya lo había aclarado Ingarden, posee una estructura en la que operan distintos estratos: el de las unidades fónicas, el de las unidades semánticas, el de las objetividades representadas y el de los aspectos esquematizados bajo los que se encuentran estas objetividades. Esos códigos lingüísticos sintácticos-semánticos-pragmáticos que componen el texto como mensaje, deben ser, en primera instancia, compartidos tanto por el emisor como por el receptor, con lo cual, afirma Eco que el autor debe prever que su destinatario posea esta competencia, de manera que se dirija a un lector que sea capaz de cooperar en la actualización textual, ya que en un mensaje escrito no intervienen otros códigos semióticos de comunicación como ser, por ejemplo, los gestuales. Por consiguiente, este teórico define al lector modelo como “un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.” (1987:89)

Ahora bien, ¿Cuáles son los movimientos cooperativos que el lector modelo despliega con el propósito de actualizar el texto? En principio, Eco habla de niveles y subniveles a partir de los cuales los movimientos de interpretación pueden saltar de uno a otro “casillero” sin cumplir necesariamente con una jerarquía; únicamente, el primer nivel debe ser obligatorio y necesario: el de reconocer las unidades lingüísticas mediante la competencia semiótica de estos códigos y subcódigos a partir de un sistema de lengua compartido. A su vez, el lector recurre a un léxico que implica un diccionario básico que lo ayuda a localizar las propiedades semánticas de las expresiones para que de esta manera, logre

comprender el nivel sintáctico del texto. Por otro lado, entran en juego otras reglas, como ser las reglas de correferencia a través de las cuales se desambiguan expresiones deícticas y anafóricas.

Las circunstancias de enunciación constituyen otro componente que el lector valora en el proceso de interpretación; estas tienen que ver con el contexto del que hablaba Iser o la situación extra-textual. Dicho proceso supone una inferencia por parte del lector respecto del tipo de acto lingüístico al que se enfrenta: un pedido, una orden, una verdad o falsedad así como otros datos sobre el emisor que pueden remitir a la época o al contexto social. Asimismo, el lector evalúa si el narrador se refiere o no al mundo de la experiencia común, y suposiciones de ese tipo conllevan a hipótesis sobre el género textual, es decir si se está ante un texto novelesco, historiográfico, científico, etc.

Para poder dilucidar a qué tipo de acto lingüístico nos enfrentamos al comenzar un proceso de lectura, otro movimiento cooperativo del cual ya se había hablado, es el de la suspensión de la credibilidad; Eco llama extensiones parentetizadas a estos momentos del texto que incitan al lector a relacionar el mundo intratextual con el mundo extratextual de la propia experiencia, y poner en paréntesis provisionalmente las creencias o la falta de creencias respecto de aquello que corresponde al universo textual hasta que pueda reconocer a qué tipo de texto se enfrenta.

Si el receptor de un texto comparte los códigos y subcódigos del sistema lingüístico presente en este, entonces también estará en condiciones de descodificar lo que el teórico que nos ocupa llama la hipercodificación retórica y lingüística, es decir, una serie de expresiones hechas que registra la tradición retórica y que refieren a enunciaciones figuradas y a sintagmas dotados de connotaciones

estilísticas. A modo de ejemplo, la frase “había una vez”, indica una época indefinida y no histórica, un evento irreal o ficcional o una historia imaginaria narrada con fines de entretenimiento.

En otro subnivel, Umberto Eco considera a las inferencias basadas en frames comunes. Un frame remite a un cuadro, una estructura de datos que se encuentra en la memoria y que sirve para representar una situación estereotipada. Por ejemplo, el cuadro “supermercado” incluirá la noción de un sitio donde la gente entra para comprar diversos tipos de mercancías, tomándolas directamente sin la mediación de empleados, y pagando luego en la caja. De este modo, durante el proceso de lectura, el lector tiende a comparar situaciones dadas en el texto con otros frames ya conocidos y acogidos en su memoria.

Otro factor más de comprensión del texto por parte del lector se relaciona con la competencia intertextual o selecciones contextuales y circunstanciales, esto es, el lector debe poder distinguir el contexto en que se usa una determinada expresión y otorgarle ese sentido puntual que hubiera podido diferir en otro contexto distinto. Lo mismo sucede no sólo con las expresiones, sino también con las situaciones y allí también entran en juego las inferencias basadas en cuadros intertextuales o los frames, de manera que ningún texto se lee independientemente de la experiencia que se tiene de otros textos leídos con anterioridad.

Los mencionados frames pueden ser de distintos tipos. En primer lugar, afirma Eco que se podrían identificar los frames más grandes como las *fábulas prefabricadas*: poniendo por caso, todos los esquemas de la novela policíaca o todos los esquemas de los cuentos populares.

En segundo lugar, se encuentran los *cuadros-motivo*, esquemas conocidos o tópicos como ser <la princesa prisionera> donde se pueden identificar los típicos actores, las secuencias de acciones o bien el marco contextual cronotópico de la historia (hace mucho tiempo en un castillo tenebroso).

En tercer lugar, Eco nombra los *cuadros situacionales* como ser el conocido duelo entre el sheriff y el malo en una historia que transcurre en el lejano oeste.

Estos son algunos de los frames que pertenecen a la enciclopedia tanto del autor como del lector, y que al momento de narrar un texto, pueden ser seleccionados, combinados, o bien el autor puede elegir prescindir de alguno de ellos.

Finalmente, el último nivel de cooperación es el de la hipercodificación ideológica. Como ya se mencionó a propósito del realismo intencional, el lector se aproxima al texto desde una perspectiva ideológica personal, aunque él pueda no ser consciente de ello; esta competencia ideológica interviene fuertemente en los procesos de actualización de los niveles semánticos, en definitiva, en los niveles de sentidos más profundos.

Ahora bien, ¿cuál es el lector modelo que el narrador minimalista-carveriano prevé? Ciertamente, un lector que al intentar interpretar el texto a la manera tradicional y al hacer uso de casi todas las estrategias de cooperación mencionadas hasta aquí, en un principio falla, y falla porque se encuentra con que muchas de estas tácticas interpretativas no lo ayudan a entender el texto, por más que el principio básico de la competencia de códigos lingüísticos compartidos se cumpla. El proceso de recepción que planifica el narrador del cuento minimalista de Carver opera de manera diferente a la del cuento canónico en donde las formas de

cooperación básicas funcionan a la perfección. En el minimalismo literario, en cambio, el lector se encuentra descolocado frente a un cuento que nada tiene que ver con aquellos textos que fundan este género ni tampoco con otros más modernos que lo continúan, poniendo por caso los cuentos de Edgard Allan Poe, Horacio Quiroga, Borges o Cortázar.

Según Jesús Pieters el cuento carveriano minimalista es un texto de difícil lectura, complejo, en cuanto a que presenta muchas problemáticas al momento de su interpretación debido a que genera una hipercodificación del género; es decir que, a partir de las reglas generales del cuento en cuanto género literario, se proponen reglas adicionales que complican a las anteriores. Este hecho no genera que Carver niegue las reglas básicas del cuento, como ser ficcionalidad, brevedad, narratividad, limitación a un solo hecho central, intensidad, unidad de efecto y producción en bloque, pero sí las desestabiliza. Ficcionalidad y brevedad son las únicas dos reglas que los relatos carverianos cumplen sin “problemas de conducta” como asegura el autor en cuestión, sin embargo, si hablamos de la regla de narratividad que contiene la existencia de secuencias de acciones por parte de los personajes en un tiempo y espacio delimitados, estamos ante la primera hipercodificación, pues el minimalismo de Carver trastoca la relación lógica antecedente/consecuente a causa de que los acontecimientos en el discurso narrativo no se presentan en el orden temporal que tienen en el plano de la historia o si se prefiere, de las acciones, para referirnos en términos de Genette.

La limitación a un solo hecho central también presenta conflicto, ya que si Carver siguiera esta regla a rajatabla, el relato debería presentar un solo episodio único que al concluir genere ese efecto de intensidad que es esa otra regla del género. En cambio, la mayoría de los cuentos carverianos se centran en las impresiones vagas-

contenidas en las catálisis discursivas- de un narrador que desliza su mirada por diferentes planos de una situación que no termina por comprender, pero que además, tampoco logra concluir. Por este motivo, la intensidad y la unidad de efecto son rasgos ausentes en el minimalismo literario debido a la indefinición, el silencio y los desenlaces inexistentes.

Afirma Pieters que el minimalismo literario se caracteriza por exigir un lector hiperactivo que debe intensificar la búsqueda del sentido silenciado a raíz de una estrategia de narración construida desde una voz que nada sabe y que, por lo tanto, casi nada dice, y que se limita a observar de modo parcial y desde la distancia: “solo hay lo que se ve”. Tampoco se encontrarán connotaciones, debido a que, como asegura este autor, “la connotación saca al objeto fuera de sí; le permite trascenderse proveyéndolo de otra naturaleza.” (2004:21)

Impera una economía de medios descriptivos y dialogísticos, con lo cual las representaciones de las objetividades son mínimas por parte del narrador y por parte de los personajes. Una taza es una taza, no interesa ni el color ni la textura. Esa sensación de visión limitada del mundo que poseen los personajes y el narrador carveriano se traspasa inmediatamente al lector, quien se topa con esa misma impresión de fracaso a consecuencia de una visión limitada del sentido del texto.

Inútiles son las inferencias basadas en frames y cualquier otra referencia intertextual que hayamos conservado en la memoria de otros relatos literarios pertenecientes al género del cuento, pues nuestra competencia queda automáticamente anulada. Tampoco será de ayuda recurrir a la búsqueda de metáforas o connotaciones mediante el conocimiento de la hipercodificación retórica y lingüística; no hay tales complicaciones del lenguaje en la narrativa

carveriana, el lenguaje es llano, simple, cotidiano y literal. Por tanto, no basta con conocer los códigos lingüísticos a la perfección, aquí la hipercodificación es de otro tipo, como se ha visto, y tiene que ver con las reglas básicas del género.

¿De qué manera entonces, el lector del minimalismo literario coopera para comprender este tipo de texto?, ¿cuál es la estrategia interpretativa que opera por excelencia en la lectura de estos relatos?

Los cuentos minimalistas de Raymond Carver se asemejan más a situaciones banales del día a día que a otros textos de su especie, por lo tanto, luego de atravesar por las demás estrategias que le resultan inútiles para la dilucidación del sentido, el lector carveriano recurrirá a la hipercodificación ideológica y con ello, directamente a sus propias experiencias de vida. Este lector modelo que requiere el minimalismo literario no sólo destaca por su hiperactividad, en cuanto a que está obligado a un doble esfuerzo para reconstruir todo lo que el narrador y los personajes callan, mediante estrategias que se presentan ineficaces cada vez, sino que, además, es un receptor que se ve apelado pasionalmente, inclusive más que los lectores de los cuentos tradicionales, de modo que no le queda más opción que socavar en su realidad empírica, en las vivencias afectivas almacenadas en la memoria, con el fin de compararlas con las que se presentan en el cuento y poder reconstruir sentidos y solventar huecos, precisamente desde allí.

La dimensión pasional del lector carveriano hace referencia, además, al ejercicio de la libre imaginación en tanto búsqueda de significados. Recordemos que para la estética de la recepción la obra literaria se consolidaba como tal, en el momento en que se situaba entre el polo artístico (texto) y el polo estético (texto concretizado mediante la

lectura). Si bien el texto siempre funciona como guía y va imponiendo limitaciones a la imaginación del lector a través de sus esquemas, mientras menos información presente, más libre será la respuesta imaginativa en el proceso de lectura. La grieta entre sujeto perceptivo-lector y objeto de percepción-texto es más profunda, por ende, mayor el esfuerzo perceptivo y también la cantidad de posibilidades. En el minimalismo literario, el realismo intencional toma potencia, se desarrolla plenamente.

Capítulo 4

EL SILENCIO Y LAS PASIONES

La dimensión semiótico-pasional en las estrategias de narración y recepción de los relatos carverianos

Profundizando sobre aquel concepto que esboza la estética de la recepción y más tarde retoma Eco al afirmar que el primer nivel obligatorio para una cooperación textual por parte del lector es la competencia lingüística, es decir, el conocimiento de los signos lingüísticos, resulta de vital importancia recordar que los signos que forman parte de una lengua natural existen porque se enmarcan en el lenguaje. Este conlleva otras formas de comunicación no lingüística, muchas veces más universales, como ser las señas, los símbolos, las mímicas, etc. Cuando se habla de semiótica, se entiende por esta a la ciencia o el conjunto de conocimientos que analizan y explican los signos lingüísticos y no lingüísticos que forman parte de fenómenos comunicativos, los sentidos y significaciones que se producen en la sociedad a través de la actividad de la semiosis⁵. (Zecchetto; 2003:33)

La manera en que las personas damos sentido al mundo, a la vida y a todo lo que nos rodea es mediante el lenguaje, dentro de éste, la forma más común consta de la verbalización, es decir, el habla que se encuentra mediatizada por el sistema de la lengua, rasgo que nos distingue de todos los animales. Esta función simbólica del lenguaje es la más destacada de todas las actividades culturales (las cuales consisten en organizar estructuralmente el mundo que nos rodea) porque condensa significados para manifestarlos y compartirlos y de

⁵ La semiosis es la actividad misma de la comunicación. Es el proceso de interacción comunicativa que se produce entre las personas, los grupos sociales y las instituciones. (2003:34)

esa manera producir comunicación, aquella que, particularmente, está construida sobre la base del sistema de signos regidos por la gramática.

La cuestión sobre el signo, que se inicia desde la filosofía griega con Platón y Aristóteles, ha despertado un debate a través de los siglos concerniente a dos posturas encontradas con respecto a la manera en que conocemos el mundo. Si el signo hace referencia a algún fenómeno objetivo de la realidad empírica, ¿aprehendemos ese fenómeno mediante el concepto con que tal signo lo define o primero experimentamos ese fenómeno mediante la vivencia directa a través de los sentidos y posteriormente lo conceptualizamos y entendemos? Esta dicotomía define a la cuestión del dualismo filosófico *mente/cuerpo* que ha dado lugar a distintas hipótesis de uno y otro lado, ya sea la existencia de ideas preconcebidas que organizan y estructuran los fenómenos del mundo o bien la experiencia de los sentidos y el cuerpo como etapa fundante que luego vehiculiza la comprensión de conceptos y el entendimiento de la realidad en que estamos inmersos.

Posturas como las de Platón que divide un mundo sensible (que captamos a través de los sentidos y que, por lo tanto, tiende a ser engañoso) de un mundo de las ideas que es el que representa el verdadero conocimiento, o teorías como la de Descartes, con su famoso lema "*pienso luego existo*", han contribuido a dar fuerza a la concepción de un conocimiento a priori que se encuentra en nuestras mentes de manera innata. Para estos pensadores, la mente humana es portadora de la realidad pues los sentidos del cuerpo fallan, son erróneos e imperfectos y, en consecuencia, se interponen ante el verdadero conocimiento.

Más adelante, los empiristas ingleses, quienes despliegan una teoría fundada en las primeras concepciones nominalistas de Guillermo de Ockham, se contraponen directamente a Platón, Descartes y su tradición. John Locke, por caso, concibe que el punto de partida para cualquier forma de conocimiento es la experiencia, que el conocimiento brotará de los datos que nos proporcionan los sentidos y que sólo a través de ellos es posible acceder a las ideas. Si bien las ideas son los primeros signos de que dispone nuestro entendimiento para conocer las cosas, previamente, tuvo que haber una experiencia concreta del cuerpo operando mediante los sentidos con el entorno inmediato, con los seres y objetos de ese entorno.

Es innegable que en el momento en que los seres humanos nos colocamos ante el mundo, existen cosas y estas son percibidas por nosotros. Se trata de la realidad misma, de todo lo que experimentamos a través de los sentidos, las emociones y luego la mente. Pero en el proceso de inteligir aquellas cosas o emociones atribuyéndoles un significado para poder luego comunicar esa experiencia, intervienen los signos. Por tal motivo, el signo se define como algo que está en lugar de otra cosa y que posee tres características fundamentales:

- Una forma física por la cual se hace perceptible a los sentidos
- Se refiere a algo diferente de sí mismo
- Alguien debe reconocerlo como tal, es decir, como un signo.

No será hasta entrado el siglo XX que la reflexión sobre los signos se consolide y la semiótica moderna pueda cimentar sus bases como una ciencia concreta de la mano de Charles Pierce y Ferdinand de Saussure.

Recordemos que, para Saussure, el signo es una unidad lingüística de dos caras: la sensible llamada *significante* que puede ser tanto acústica (los sonidos de las palabras) como visual (letras de la escritura) y la inmaterial, que se relaciona con la idea o concepto evocado en nuestra mente llamada *significado*. Mientras que, para Peirce, como se había adelantado, el signo posee una composición triádica: *el representamen* que es aquello que funciona como signo para que alguien lo perciba, por ejemplo, las palabras, que como se indicó, están en lugar de otra cosa; *el interpretante* que consta de un efecto mental causado por el representamen, una suerte de significado del significante. Y finalmente, *el objeto* que es aquello a lo que alude el representamen, esa parte objetiva de la realidad a la que reemplaza el signo y que no necesariamente es un objeto, puede ser una idea, entes imaginarios, ficticios o sentimientos.

Lo que interesa destacar del esquema de Peirce como ya se vio a propósito del primer capítulo, es que el signo no se encuentra directamente relacionado con el significado de la cosa empírica, sino que está intermediado por ese efecto mental que es el interpretante y que, además, remite a otros signos a la vez, y estos a otros, en una cadena indefinida de connotaciones, con lo cual se genera una semiosis infinita. Por lo tanto, los significados completos de un signo incluyen, asimismo, las interpretaciones dadas por las personas en un contexto concreto de semiosis, en el cual vinculan sentidos diversos.

Pero, esta idea de interpretante de Peirce remite no sólo a las diferentes connotaciones que socialmente se le puedan atribuir a un solo signo sino también a los efectos pasionales, personales y psicológicos que cada experiencia personal pueda insuflarle. De este modo, se puede decir que la pasión acompaña a los seres humanos desde el primer momento. El *pathos* está presente no sólo al evocar

un signo, sino previamente, al entrar en contacto con el entorno, con esa realidad indomable que antes de ser mundo organizado, clasificado, explicado y entendido, es caos sentido. Así, el especialista en semiótica Juan Magariños de Morentin en una conferencia dictada en 2009, distingue entorno de mundo aduciendo que *entorno* es todo cuanto rodea a un organismo, tanto lo percibido como lo no percibido, en tanto que *mundo*, son los fenómenos/entidades del entorno según el modo como se han hecho semióticamente perceptibles.

Ahora bien, no solamente ocurre que por obra de la connotación se genere una cadena infinita de semiosis, puede suceder también todo lo contrario, que la lengua sea insuficiente para dar cuenta de alguna sensación presente en el entorno y es allí donde entra en juego la búsqueda de otras formas para intentar comprender y luego comunicar aquel sentir. La pasión puede, a veces, desbordar las palabras y cuando esto sucede, una manera particularmente humana por transmitir aquella percepción que escapa a las gramáticas consta de las artes: la música, la pintura, la literatura, etc. Todas ellas, son lenguajes creados para este propósito, puesto que intentan transmitir sentimientos o ideas desde una perspectiva subjetiva y personal. Magariños de Morentin se refiere a esa parte de la realidad que escapa a cualquier clasificación lingüística, como *existencia ontopática* y señala que:

La constatación de la existencia del mundo en que habitamos no solamente ocurre cuando lo conocemos, sino también cuando lo padecemos. Y, si aceptamos como eficaz esta última manera de sentir las entidades, fenómenos y acontecimientos de nuestro mundo, ello implica atribuirles una existencia ontopática. Si nuestro objetivo incluye la emoción ante el ser

(el Pathos del Ontos: la Ontopatía), lo dicho, lo enunciado mediante conceptos, mediante signos convencionales, es insuficiente. Gran parte de nuestro mundo no lo podemos enunciar, ni, en consecuencia, lo podemos percibir; pero sus cualidades nos sacuden y emocionan y sentimos que la entidad, el fenómeno y el acontecimiento están ahí, sin poder nombrarlos ni percibirlos, pero doliendo adentro. Esto le confiere existencia ontopática a toda esa parte del mundo posible, que no puede decirse desde ninguna semiosis, que no logra aflorar como ícono, ni como índice, ni como símbolo. Lo que me duele del mundo, lo que me conmueve del mundo, lo que me apasiona del mundo, sólo existe detrás de mi piel y, siendo intransferible, no me permite percibir su existencia en el mundo, sólo padecerla. A veces, rompiendo las gramáticas, algo puede hacerse para lograr que el otro intuya nuestra pasión...⁶

En el caso puntual de las artes literarias, se recurren a estrategias que utilizan el sistema de la lengua trastocándolo, con la finalidad de comunicar aquellas pasiones, por lo general a través de las figuras retóricas (metáfora, metonimia, hipérbole, oxímoron, etc.) pero otras veces, como lo explica Magariños de Morentin, desestabilizando las gramáticas. Un claro ejemplo de ello lo constituyen las vanguardias experimentales literarias del siglo XX, con escritores como el argentino Oliverio Girondo que recurre al

⁶ Juan Magariños de Morentin: *Relación entre la historia de la humanidad y la historia de los sistemas semióticos*. Conferencia Plenaria en el marco del X Congreso Mundial de la Semiótica. La Coruña, España: 23/09/2009.

extremo de esta desestabilización. Recordemos, por ejemplo, su poema *Yolleo*:

Eh vos

tatacombo

soy yo

dí

no me oyes

tataconco

soy yo sin vos

sin voz

aquí yollando

con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla

entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos

lo sé

lo sé y tanto

desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo

junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre yollando y yoyollando siempre

por qué

si sos

por qué dí

eh vos

no me oyes

tatatodo

por qué tanto yollar

responde

y hasta cuándo

Este poema representa una suerte de sentimiento de desesperación, por ello Girondo, con el fin de acentuar esa emoción, rompe con la norma gramatical en tanto que la angustia aquí excede a las palabras, se torna llanto, grito.

Pero ¿qué sucede puntualmente en los relatos minimalistas de Raymond Carver? Como se advirtió antes, el narrador no hace uso ni de figuras retóricas ni de desestabilizaciones de la norma lingüística. Sin embargo, existe allí un laconismo en las narraciones que tiene que ver justamente con esa imposibilidad de decir. Por este motivo, el minimalismo carveriano es quizás la corriente literaria que con más claridad expone esta limitación de la lengua para percibir y comunicar sensaciones y pasiones, no ya esforzándose por buscar otras formas de mostrar aquello que la gramática no puede, sino exponiendo crudamente esa condición. El narrador minimalista padece el mundo intratextual que no logra desintrincar, pero a diferencia de Girondo, esos momentos no se traducen en ruidos sino por el contrario, se simbolizan en silencios.

En la narrativa de Raymond Carver, la presencia de la pasión también se evidenciará a través de la relación semiótica entre el universo ficcional y el lector, ya que es en él en quien recae la tarea de descifrar ese sentido de la historia que no está dilucidado. Una

situación que lo incomoda, produciéndole sensaciones de extrañamiento, de intriga y si se quiere, hasta de vacío pero que, a su vez, como veremos, lo empujan a querer saber, precisamente, porque nada está dicho.

En su investigación sobre *Las Pasiones* (1986), Herman Parret explica que, en principio, el sujeto pasional se caracteriza por estar en estrecha relación con un objeto de valor o de deseo. En este sentido, recordemos la primera situación semiótica que refería al enfrentamiento entre el narrador y los objetos del mundo ficcional dentro del texto. Por otro lado, a mayor escala, hemos explicado que ocurre otra situación que instauro un segundo vínculo semiótico que se traducirá en un sujeto pasional distinto: el lector que comenzará la búsqueda por aprehender su propio objeto de deseo, el texto. Con el fin de contribuir a dilucidar este proceso, la semiótica de las pasiones puede servir de gran ayuda.

Antes que nada, es importante destacar que Parret construye una especie de lógica-matemática en donde utiliza esquemas que comportan como protagonista a una pasión determinada sobre la base de un patrón modelo que contiene términos constantes que se irán combinando, afirmando o negando de diferentes maneras para definir los componentes esenciales de cada tipo de pasión. Así, en la situación semiótica que conlleva un sujeto en relación conflictiva con un objeto, asegura Parret que existen pasiones que son instauradoras, y que, por tal motivo, se las puede clasificar como fundacionales, estas son el **deseo**: el querer del querer (*querer2*) y la **obligación**: el deber del deber (*deber2*). Ambas, constituyen las precondiciones de posibilidades del universo pático, actuando como metamodalizaciones de las modalizaciones que en una segunda clasificación este autor llama virtualizantes, y que son la **intención** (*querer1*) y la **necesidad** (*deber1*). Seguidamente, se encuentran las

modalizaciones actualizantes del **saber** y el **poder** y, por último, las modalidades realizantes del **ser/parecer** y **hacer-ser/hacer-hacer** que completan el programa modal pasional.

Asimismo, el binomio semiótico inicial que venimos mencionando entre sujeto-objeto puede a su vez comportar otro sujeto más, es decir, un segundo actante que encarga al sujeto1 una misión de salvación o bien lo sanciona. Por lo general, este sujeto2 está representado por una especie de autoridad social.

A raíz de estas modalidades, modalizaciones y metamodalizaciones básicas que constituyen aquellos términos combinatorios constantes, Herman Parret desplegará todo el universo semiótico del *pathos* dividiendo a las pasiones en tres clases: En primer lugar, se encuentran las pasiones quiásmicas o teóricas, que combinan modalidades virtualizantes y actualizantes prescindiendo de toda metamodalización, es decir, aquí no entra ningún querer-deseo ni ningún deber-obligación. Lo mismo sucede con el segundo tipo de pasiones que son las orgásmicas o prácticas. Sin embargo, en la tercera clase que supone a las pasiones estéticas, entran en juego ya aquellas metamodalizaciones instauradoras. A continuación, veremos en detalle de qué se trata cada clasificación.

Las pasiones Quiásmicas (teóricas)

Se trata de una combinación del QUERER (*querer1*) y el SABER que surgen de la relación semiótica entre sujeto y objeto. El querer (término virtualizante) está dominado por el sujeto mientras que el saber (término actualizante) domina al objeto de valor u objeto de la búsqueda. Esto quiere decir que, este primer sujeto (S1) quiere saber algo sobre determinado objeto (O) y ese saber por parte de aquel

sujeto, modificará a O, ya que se captará o no determinada característica de O.

S1 quiere saber, en primer lugar, si existe una relación de correspondencia entre un ser-parecer del O, es decir que, quiere saber una verdad. Seguidamente, si existe secreto entre un no parecer del ser; una mentira, que puede surgir del no ser-parecer y una falsedad, que se determina del no parecer en relación de coherencia con el no ser.

Pero el S1 no solo QUIERE SABER, también podría QUERER NO SABER, NO QUERER SABER o NO QUERER NO SABER. A partir de las relaciones entre estas cuatro modalidades del querer y del saber y las modalidades de la verdad, la mentira, el secreto y la falsedad es que Parret presenta el grupo de esta primera clase de pasiones. La curiosidad es la pasión quiásmica por excelencia, ya que supone una intencionalidad de S1: QUERER-SABER una determinada verdad sobre O, esto es, si hay coherencia entre el ser y el parecer de ese objeto de la curiosidad. Esa verdad entre el ser-parecer estará, además, afirmada, negada, admitida o puesta en duda y lo mismo sucederá con las demás pasiones pertenecientes a esta especie. Es todo este conjunto, justamente, lo que S1 quiere saber.

Existe otra característica de las pasiones de temporalidad prospectiva o retrospectiva. En el caso de un querer positivo, se dirá que la pasión es prospectiva ya que abre una posibilidad de progreso en el tiempo, una proyección a futuro. En cambio, si el querer es negativo, no se proyecta ninguna temporalidad, el porvenir está cerrado y el sujeto no realiza ninguna prospección porque focaliza su atención en el pasado, por lo tanto, se dirá que la pasión es retrospectiva. Por último, otra propiedad que es importante destacar es la apertura o el cierre a la *erotetización*. Esta propiedad

implica que el querer-saber (teórico) puede estar sobredeterminado por un aspecto práctico: el poder-hacer. El ejemplo que Parret utiliza es el del técnico: el curioso se transforma en técnico si el querer-saber está sobredeterminado por un poder-hacer. La apertura a la erotetización es máxima en el caso de un querer-saber y es mínima en el caso de un no querer-no saber. En cambio, el querer-no saber supone un cierre máximo a la erotetización y el no querer-saber, un cierre mínimo. Las pasiones que pertenecen a la intencionalidad del querer-no saber, por ejemplo: la ignorancia, el temor, la credulidad o la ilusión, son pasiones paralizantes que no permiten ningún poder-hacer al sujeto; la erotetización está cerrada al máximo, en cambio, el grupo de las pasiones que pertenecen a la intencionalidad del no querer-saber cómo ser la evasión, la angustia, la despreocupación y la inconsecuencia abren una pequeña posibilidad de un poder-hacer por parte del sujeto pasional.

Esta es la clasificación que Herman Parret realiza de todas las pasiones quiásmicas:

1. Curiosidad	QUERER SABER	//ser + parecer (verdad)	Temporalidad prospectiva Apertura máxima a la erotetización
2. Importunidad		//ser + no parecer (secreto)	
3. Resistencia		//no ser + parecer (mentira)	
4. Lucidez		//no ser + no parecer (falsedad)	
5. Ignorancia		//ser + parecer	

6. Temor	QUERER-NO SABER	//ser + no parecer	Temporalidad prospectiva Cierre máximo a la erotetización
7. Credulidad		//no ser + parecer	
8. Ilusión		//no ser + no parecer	
9. Evasión	NO QUERER- SABER	//ser + parecer	Temporalidad retrospectiva Cierre mínimo a la erotetización
10. Angustia		//ser + no parecer	
11. Despreocupación		//no ser + parecer	
12. Inconsecuencia		//no ser + no parecer	
13. Tedio	NO QUERER-NO SABER	//ser + parecer	Temporalidad retrospectiva Apertura mínima a la erotetización
14. Ansiedad		//ser + no parecer	
15. Aversión		//no ser + parecer	
16. Indecisión		//no ser + no parecer	

Las pasiones orgásmicas (prácticas)

Tratan de una combinación del DEBER Y el PODER. Aquí, al igual que en las pasiones quiásmicas, el primer término, el deber, está dominado por S1, pero el poder ya no domina a un objeto sino a un segundo sujeto (S2); por lo tanto, la relación semiótica en las

pasiones orgásmicas se da entre dos sujetos. Se prescinde de la teoría veridictoria ya que el deber-poder determinará el *hacer* de un sujeto y no el ser de un objeto. El poder puede ser: un poder-hacer (libertad), un poder- no hacer (independencia), un no poder-hacer (impotencia) o un no poder- no hacer (obediencia).

En tanto que el deber, deriva en: un deber-ser (necesidad), un deber-no ser (imposibilidad), un no deber-ser (contingencia) o un no deber-no ser (posibilidad).

Las pasiones orgásmicas, por tanto, se definirán mediante una combinación de las formas del poder y de las formas del deber; a modo de ejemplo, Parret dirá que el Desdén se configura a partir de un NO DEBER//NO (NO PODER-NO HACER). Si lo analizamos con detenimiento, el *no deber-no ser* refería a una posibilidad y el *no poder-no hacer* refería a una obediencia, por lo tanto, la pasión del desdén se traduciría como la pasión de la posibilidad de obediencia (recordando siempre que esta relación se da entre dos sujetos). A continuación, el listado de las pasiones orgásmicas:

1. **Solicitud:** DEBER//PODER-HACER (necesidad de libertad)
2. **Confianza:** DEBER//PODER-NO HACER (necesidad de independencia)
3. **Odio:** DEBER//NO [PODER-NO HACER] (imposibilidad de libertad)
 - 3ª. DEBER//NO PODER-HACER (necesidad de impotencia)
4. **Desconfianza:** DEBER//NO [PODER-NO HACER] (imposibilidad de independencia)
 - 4ª. DEBER//NO PODER-NO HACER (necesidad de obediencia)
5. **Amistad:** DEBER//NO [NO PODER-HACER] (imposibilidad de impotencia)

6. **Amor:** DEBER//NO [NO PODER-NO HACER] (imposibilidad de obediencia)

7. **Indiferencia:** NO DEBER//PODER-HACER (contingencia de libertad)

8. **Desprecio:** NO DEBER//PODER-NO HACER (contingencia de independencia)

9. **Afecto:** NO DEBER//NO [PODER-HACER] (posibilidad de libertad)

9ª. NO DEBER//NO PODER-HACER (contingencia de impotencia)

10. **Estima:** NO DEBER//NO [PODER-NO HACER] (posibilidad de independencia)

10ª. NO DEBER//NO PODER-NO HACER (contingencia de obediencia)

11. **Menosprecio:** NO DEBER//NO [NO PODER-HACER] (posibilidad de impotencia)

12. **Desdén:** NO DEBER//NO [NO PODER-NO HACER] (posibilidad de obediencia)

Este segundo grupo de pasiones serán prospectivas, es decir que tienen un porvenir hacia el futuro, en el caso de un deber positivo y, por el contrario, serán retrospectivas si el deber está negado.

Las pasiones Entusiásmicas (estéticas)

Por último, este grupo de pasiones difiere de los dos anteriores en cuanto a que trata sobre las pasiones de la pasión (metamodalizaciones), por ello Parret las llama instauradoras. Las pasiones entusiásmicas constituyen un meta querer y un meta deber que se definen como un querer 2-deseo y un deber 2-obligación; esto es, un deseo (querer 2) intencional (querer 1) de saber para el caso del querer 2, y para el caso del deber 2, una obligación (deber 2) necesaria (deber 1) de poder. Se desea querer saber y se siente la obligación necesaria de poder hacer.

La pasión del Entusiasmo, pasión entusiásmica teórica por excelencia, es el deseo de la intención de saber; es la pasión de la pasión teórica (QUERER2//QUERER 1-SABER). En tanto la pasión del Reconocimiento (gratitud), es la pasión entusiásmica práctica por excelencia y se define como un (DEBER 2//DEBER1-PODER), es decir, una obligación sentida como necesaria de un poder de acción intersubjetivante. Es la pasión de la pasión comunitaria.

Las pasiones entusiásmicas son pasiones sin causa, sin un cómo ni un porqué, por ello, se dice que se trata de la pasión por la pasión. Estas son las pasiones que pertenecen a esta última clase:

TEÓRICAS:

1. **Entusiasmo:** QUERER2//QUERER1-SABER
2. **Éxtasis:** QUERER2//QUERER1-NO SABER
3. **Admiración:** QUERER2//NO QUERER1-SABER
4. **Inquietud:** QUERER2//NO QUERER1-NO SABER

PRÁCTICAS:

5. **Reconocimiento (gratitud):** DEBER2//DEBER1-PODER
6. **Desesperación:** DEBER2//DEBER1-NO PODER
7. **Respeto:** DEBER2//NO DEBER1-PODER
8. **Esperanza:** DEBER2//NO DEBER1-NO PODER

Ahora bien, volviendo a los dos polos semióticos entre sujeto y objeto en la narrativa minimalista, a saber, narrador-objetos del mundo intratextual y lector modelo-objeto texto, se puede ya comenzar a descifrar cuáles son las pasiones que mueven a cada una de estas figuras y que contribuyen a formar aquella estrategia textual que, dijimos, está embarcada en el silencio pero que no por ello carece de significaciones, pues incluso hasta el silencio es susceptible de transmitir siempre algo y precisamente por no encerrar ningún sentido puntual es que despliega una infinidad de posibilidades. Aquí radica, justamente, el sentido del conocido lema minimalista: “menos es más”.

En primer lugar, se puede decir que el narrador carveriano que encarna ese nexo con los objetos del mundo intratextual, está guiado por una serie de pasiones quiásmicas puesto que, a medida que transcurre la historia, va nombrando a estos objetos, pero sin poder dilucidar el papel que cumplen en el desarrollo del relato siendo un observador que únicamente intuye pero que no logra descubrir ninguna verdad, falsedad o mentira. Por lo tanto, las pasiones que por antonomasia caracterizan al narrador carveriano son la de la ignorancia y la evasión. Los significados que aportan el

argumento de la historia de aquellas cosas que mira y nombra permanecen siempre ocultos a los ojos de este narrador ignorante que *quiere no saber* o que evade esa realidad *no queriendo saber* ya sea por temor, angustia, despreocupación o aversión. Para cada cuento veremos un caso diferente en el que alguna pasión cumple el rol preponderante. Pero lo cierto es que, en todos los relatos, se destaca un discurso narrativo que nada sabe y que, si sabe, igualmente calla. Sin embargo, como ya se adelantó, la tarea de descifrar lo que el narrador no da cuenta recae en ese lector modelo que se prevé inquieto e intrigado, invadido por la necesidad de saber qué está ocurriendo e impulsado a conocer aquel sentido oculto que encierra la historia. Por este motivo, la pasión que caracteriza a este lector es, en principio, otra pasión quiásmica: la curiosidad. Hay un querer saber sobre un objeto que es el texto. Pero existe, además, otra pasión anterior que mueve a este sujeto, una pasión fundante que corona el universo pático, la pasión de todas las pasiones: el entusiasmo, el amor por la pasión teórica en sí misma, el *deseo de querer saber*. Asimismo, la inquietud también destacará en la figura en cuestión, (el deseo de *no querer no saber*). Entusiasmo e inquietud son dos pasiones entusiásmicas teóricas que van de la mano y que apelan al lector carveriano para que comience esa búsqueda por la aprehensión del objeto texto minimalista.

Finalmente, es importante dar cuenta de que las pasiones subjetivantes también estarán presentes y se derivan de la relación entre narrador y lector modelo. Existe allí una necesidad de libertad que ejercerá el sujeto lector y que estará otorgada por el sujeto narrador, pues al callar él primero, concede a ese narratorio del texto la posibilidad de formar cuantas hipótesis pueda a partir de los pocos datos que le ofrece. La libertad de expansión del sentido hacia infinitas significaciones queda así abierta. La pasión de la solicitud

entra en juego, pasión orgásmica que apunta a la realización de la intersubjetividad en búsqueda de ese objeto de valor común para ambas figuras narratológicas: la búsqueda interpretativa de la historia.

De este modo, en la literatura de Raymond Carver el vacío constituye el punto de partida del cual nacerá la inmensidad de posibilidades de resignificación de ese silencio, convirtiéndose en una nada embrionaria de sentido.

Capítulo 5

EL SILENCIO Y EL SENTIDO

Análisis de la estética carveriana en tres cuentos

5. a. “Conservación”

Un paso primordial a la hora de analizar este primer cuento es prestar atención al título que, en su idioma original, se designa “preservation” y se define como: *the act of keeping something in its original state or in good condition*, es decir, el acto de mantener algo en su estado original o en buenas condiciones. En una segunda acepción, la palabra refiere a: *the act of keeping something or someone safe from harm or loss*, que se traduce como el acto de mantener a algo o alguien a salvo de daños. Y una última definición indica: *the act of using a particular treatment on a food so that it can be eaten in the future*, que equivale al acto de usar un tratamiento particular en una comida para que pueda ser consumida.

En tanto la RAE, define el término “conservación”, que sería la traducción al español, de la siguiente manera:

1. Mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien.
2. Mantener vivo y sin daño a alguien.
3. Continuar la práctica de hábitos y costumbres.
4. Guardar con cuidado algo.
5. Preservar un alimento en un medio adecuado.

Es importante destacar que las definiciones indicadas de la palabra en su traducción al español no difieren respecto del sentido original del título en inglés.

En líneas generales, el argumento de este primer relato trata sobre un hombre, “el marido de Sandy”, que llega a casa con una preocupante noticia: lo han despedido de su empleo como obrero de la construcción. Durante la narración, no se menciona jamás el nombre de este personaje, ya que lo conocemos únicamente mediante el rol de marido que cumple. Sandy, su esposa, al enterarse de la desafortunada novedad, intenta animarlo sin éxito, mientras su marido permanece acostado en el sofá, desarrollando un creciente estado de abulia a medida que pasan los días.

Transcurridos los primeros párrafos, notamos que la voz encargada de narrar es impersonal, con focalización externa en ciertos momentos y omnisciente en otros. Sin embargo, no se trata de aquel narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve, sino de una voz que narra con superficialidad los hechos y que no informa sobre los acontecimientos previos o posteriores, sino que actúa, más bien como un testigo que ve y oye desde afuera. Por momentos, su visión se funde con la de Sandy, (visión con: narrador=personaje) transmitiendo, incluso, algunos pensamientos o recuerdos de ella, pero, se limita a contar “la costra” de lo que está sucediendo sin inmiscuirse más de lo necesario. De este modo, el discurso narrativo se torna en una larga catálisis sobre el día a día de este matrimonio que atraviesa un contexto desdichado y precisamente por ello, no encontraremos aquí una estructura definida de inicio-nudo-desenlace, ya que todas las páginas se enfocan en los momentos de depresión del desafortunado obrero y en la desesperación que esto causa a Sandy, sin que suceda nada extraordinario que los ayude a superar el problema o provocar un cambio de actitud en el

desempleado. Si bien este relato inicia con un conflicto, una suerte de nudo, al no tener antecedente ni como veremos, tampoco consecuente, disuelve así la estructura clásica del género, constituyendo toda la narración una catálisis alrededor del mencionado suceso conflictivo.

Ahora bien, la situación narrativa que, a primera vista parece superficial, puede ahondarse a través de todos los indicios que el discurso narrativo despliega a lo largo del relato y que como se indicó en capítulos anteriores, establecen la estrategia de cooperación del lector para la dilucidación de todo aquello que no está dicho. En *Conservación*, el primer indicio se encuentra al comienzo del segundo párrafo:

-Feliz día de San Valentín-dijo a Sandy.

En la mesa de la cocina puso una caja de bombones en forma de corazón y una botella de Jim Bean. Se quitó la gorra y la dejó también sobre la mesa.

-Hoy me han despedido. Oye, ¿qué va a ser de nosotros ahora? (1992:41)

Si consideramos el hecho de que la desventurada noticia coincide con el día de los enamorados, esto nos lleva a suponer que no solamente se avecina una mala racha económica para el matrimonio, ya que el dato sobre San Valentín vaticina que la desavenencia será también amorosa. Así, el marido de Sandy comienza a pasar las horas en el cuarto de estar, tumbado en el sillón. Aquel mismo sofá, el primer objeto-indicio del relato, sobre el cual Sandy recuerda que hacían el amor. Si en aquel momento, este objeto representaba alegría y pasión, ahora representa angustia, estancamiento y rechazo. Tanto es así, que Sandy decide no volver a sentarse allí nuevamente.

El tiempo transcurre y cada vez que Sandy vuelve a casa, su marido se encuentra en el cuarto de estar, sentado, inmóvil, paralizado, como si estuviese en un estado de trance permanente, de modo que se observa aquí, la mencionada estrategia de cosificación del personaje durante el relato: el marido de Sandy se funde con el sofá, ambos son uno, el desempleado cada vez habla menos y ya casi no se levanta, como si de parte del mismo mueble se tratara:

(...) Los pies descalzos de su marido sobresalían por un extremo del sofá. Por el otro, apoyada en un cojín atravesado en el brazo del sofá, vio la cabeza. No se movía. (1992:45)

Recordemos que los personajes dentro de la narrativa carveriana están ubicados en un mismo nivel que los objetos, incluso a veces en un nivel inferior. En estos casos, los objetos llegan a aportar más al significado del relato que estos entes, casi siempre cosificados.

El segundo gran indicio constituye uno de los momentos claves de este cuento, sucede cuando el marido de Sandy lee en un libro el descubrimiento de un hombre que había pasado dos mil años en una turbera de los Países Bajos:

El hombre tenía la frente velluda, pero en su rostro aparecía una expresión serena. Llevaba un gorro de cuero y yacía de lado. Las manos y pies estaban resecos y consumidos, pero, por lo demás, el hombre no tenía un aspecto demasiado horroroso. (1992:42).

Es decir que el cuerpo se encontraba conservado. Se presencia así, la primera revelación sobre el sentido del título del relato, en analogía con la historia del cuerpo hallado. Pero, inmediatamente, este dato que se nos proporciona dispara otra comparación: la del marido de Sandy con aquel cadáver hallado en la turbera. Si el primero, al igual

que el segundo, se encuentra prácticamente inmóvil y paralizado, ¿su destino será el mismo?, ¿es decir, la muerte?

En este punto, nace la sospecha de que la información relevante sobre el significado profundo de la situación no es proporcionada de forma directa por el discurso narrativo, sino por estos objetos o indicios, de los cuales el más significativo de todos es el título mismo del cuento; la palabra “conservación”, que conlleva el concepto sobre el cual se despliegan todos los ejes de los sucesos narrados.

Algunas páginas más adelante, sucede algo que pareciera constituir el verdadero nudo de la historia acorde al desarrollo temporal y espacial de las acciones en la situación del relato, aunque, al no resolverse al final del cuento, permanece como una desdicha más que se suma a la primer gran desdicha de este matrimonio que es la del despido. Sin embargo, se consolidan las especulaciones que disparan los indicios previos y que se ven intensificadas por el último gran objeto-indicio: el refrigerador. Hacemos referencia al momento en que Sandy llega a casa del trabajo y encuentra la heladera estropeada, toda la comida descongelada y algunos alimentos en estado de descomposición pues no se han podido conservar (contrariamente al cadáver hallado en los países bajos). El grito que causa la desesperación y angustia de Sandy logran que su marido se levante del sofá para observar lo que ha sucedido e “intentar ayudarla”, sin proporcionar una verdadera solución o tomar las riendas en el asunto, como sería de esperar. En tanto la preocupada mujer resuelve dirigirse a una subasta pública para conseguir un nuevo refrigerador a bajo precio, su marido insiste en que ha habido un escape de gas mientras observa el cuadro, en un estado de inacción.

A continuación, se produce una suerte de paréntesis en la diégesis del relato, en el cual se inserta una anacronía del tipo de la analepsis: Sandy recuerda que su padre solía llevarla de niña a subastas públicas; incluso, antes de morir, le había comentado a su hija, mediante una carta, que se había comprado un coche y que, si ella hubiera estado allí, le habría comprado uno. Ahora bien, más adelante, nos enteramos de que aquel mismo coche es el objeto responsable de la muerte del padre de Sandy, a raíz de un escape de monóxido de carbono, es decir, similar al escape de gas que, en teoría, estropeó la heladera. Nuevamente, se produce otra posible analogía de la actualidad con alguna situación anterior que refiere a la muerte y que nos hace pensar en algún tipo de premonición trágica que pudiera llegar a ocurrir, sin que nunca suceda, pues como se dijo, el final del relato es abierto, pero como veremos, no por ello menos significativo. Así, momentos antes de la conclusión del cuento, que queda a la libre interpretación del lector, se transmite una fuerte imagen que termina por coronar las sensaciones obtenidas con anterioridad a partir de los indicios que se fueron dilucidando, y la que pensábamos que podría ser una metáfora con respecto a la relación de descomposición de los alimentos en correspondencia con la descomposición del amor matrimonial, se torna en una analogía completamente cruda y literal:

(...) fue entonces cuando vio los charquitos de agua sobre la mesa. También lo oyó. Caía agua de la mesa al suelo de linóleo.

Bajó la cabeza y vio los pies descalzos de su marido. Miró aquellos pies junto a un charco de agua. Sabía que en la vida volvería a ver algo tan raro. Pero no sabía que hacer. Pensó que lo mejor sería pintarse un poco los labios, coger el abrigo y marcharse a la subasta. Pero

no podía apartar la vista de los pies de su marido. Dejó el plato en la mesa y se quedó mirando hasta que los pies salieron de la cocina y volvieron al cuarto de estar.
(1992:52)

El relato concluye con una segunda cosificación, algo más perturbadora que la primera: Si antes el marido de Sandy se fundía con el sillón, ahora se está derritiendo y des-conservando, al igual que los alimentos que chorrean agua de la mesa. Sus pies descalzos se funden en un charco, como si de las mismas hamburguesas descongeladas o pescado se trataran. En definitiva, es carne, carne en proceso de descomposición.

De este modo, “los pies” inertes, que, desde la mirada de Sandy, ya ni siquiera parecen formar parte de un cuerpo, se retiran del charco y vuelven hacia el cuarto de estar. Lo que ocurre después, no lo sabemos, sin embargo, podemos percibir que aquella cruda comparación explícita vaticina la posible “descomposición” del personaje en el sentido de su integridad, como marido, como persona y como ser social que forma parte de un sistema destructivo y enajenante. Pero, el personaje podría también, por otro lado, haberse retirado del charco a tiempo, a buscar un abrigo o colocarse el calzado y acompañar a Sandy a la subasta, lo que significaría que ha habido un cambio de actitud, una especie de salvación, una conservación, al igual que las hamburguesas, el pescado y los filetes, que si suponemos que Sandy cumple con lo que anuncia y logra freírlo todo al volver de la subasta, aún estaría en condiciones de consumirse. Es esta inconclusión en el final la que, justamente, permite a los lectores imaginar y realizar ambas especulaciones.

Se podría decir que lo que caracteriza al narrador de *Conservación* es la evasión al momento de transmitir los hechos. Este narrador, más

que una figura ignorante, parece saberlo todo, sin embargo, oculta y calla, obstruyendo el sentido al omitir información, sobre todo, al final del cuento. Recordemos que la evasión, en términos de la semiótica de las pasiones, constituía un NO QUERER-SABER sobre el ser-parecer, es decir, sobre una verdad. En este caso, cuando el narrador elude la transmisión de información relevante y debemos construirla a través de los indicios, los lectores nos vemos apelados a realizar aquel esfuerzo interpretativo del que hemos hablado, mediante otra pasión que la actitud esquiva del discurso narrativo despierta: la curiosidad. Nos invade la duda y la curiosidad nos mueve a subsanar aquellos vacíos y fabricar nuestras propias conclusiones. Nosotros, como lectores, QUEREMOS SABER si nuestra especulación es cierta, por lo tanto, se instala allí un parecer de algo que es, de una verdad que construimos imaginariamente porque no está dicha, pero si, sutilmente sugerida. Algo parecido, en cuanto a las estrategias narratológicas sucede en el segundo cuento que veremos a continuación.

5.b. “¿Por qué no bailáis?”

Consiste en uno de los cuentos de Raymond Carver en que, por antonomasia, la voz encargada de narrar relega el sentido profundo de la situación a los objetos, siendo estos los protagonistas que permitirán construir la historia.

El relato comienza con una enumeración de muebles y artículos del hogar que desfilan por la mirada del hombre que los vende. Esta voz, al igual que en *conservación*, es impersonal, mientras que el punto de vista remite ahora a este personaje que, al parecer, está montando una suerte de venta de garaje con el fin de deshacerse de

todo lo que estuvo adentro en la casa, en tanto ni siquiera pretende obtener rédito económico, aceptando regateos absurdos y terminando por regalar lo que expone.

La llamada *anisincronía* por Gerard Genette, consta de la estrategia estrella en este segundo cuento, ya que las elipsis, los silencios en el discurso narrativo y los diálogos repetitivos y vacíos de contenido abundan con mayor fuerza que en el primer relato analizado. Prueba de ello, se encuentra desde el inicio, in media res:

Se sirvió otra copa en la cocina y miró los muebles del dormitorio, situados en la parte delantera del jardín. Excepto el colchón desnudo y las sábanas a vivas rayas que descansaban junto a dos almohadas sobre el chifonier, todo mostraba un aspecto muy semejante al que había tenido en el dormitorio: mesilla de noche y pequeña lámpara a su lado de la cabecera, mesilla de noche y pequeña lámpara al otro lado, el de ella.
(1993:4)

Nada se nos dice sobre quién es este hombre ni el motivo de la venta que, en realidad, no está montada en un garaje sino en el frente de la casa. Se plantea una relación de contraposición adentro/afuera, ya que la disposición de los muebles cumple con el mismo orden con que se encontraba adentro de la propiedad. Únicamente sabemos que en algún momento existió un “ella” que ocupaba el otro lado de la cama, y que ya no está. Podemos intuir, por lo tanto, que el motivo de la venta es causado por un divorcio, una separación o la muerte de quien fuera su mujer y que cualquiera fuera el hecho, ha sido reciente, porque todo se encuentra en buen estado, como nuevo.

Siguiendo esta línea, se explicaría, además, el apuro por eliminar rápidamente todo bien material que podría traer melancolía o recuerdos indeseados. Sin embargo, el hecho de que los muebles y objetos estén ordenados afuera de la misma manera que estuvieron dispuestos adentro, indica un dejo de melancolía (tan característica en los cuentos de Carver), una resistencia, a olvidar, a dejar ir, que aparece entre líneas.

En este cuento, nuevamente, las funciones cardinales o núcleos se encuentran anulados y el narrador da protagonismo a todos los objetos y muebles expuestos para la venta que presenta a modo de enumeración, describiendo muy pocos detalles, pero con una importante carga significativa; tanto es así, que los personajes se encuentran en un nivel inferior, pues aquí, ni siquiera están dotados de nombres, la representación es genérica: el hombre, el chico y la chica.

Ahora bien, el chico y la chica que están pasando por el barrio, se detienen a observar las posibilidades de compra. Allí, aparece otra relación de contraposición respecto del hombre mayor que se ha quedado solo y la joven pareja que suponemos, se ha casado recientemente por el hecho de que busca amoblar su nuevo hogar:

-Debe ser una liquidación casera-le comentó la chica al chico. Estaban amueblando un pequeño apartamento.

-Veamos lo que piden por la cama- dijo la chica.

-Y por el televisor-dijo el chico.

El chico enfiló el camino de entrada y detuvo el coche ante la mesada de la cocina. Se bajaron y empezaron a mirar las cosas: ella tocaba el mantel de muselina, él

enchufaba la batidora y apretaba el botón de PICAR; ella cogía el calentaplatos y él encendía el televisor y hacía pequeños ajustes con los mandos. (1993:5)

Se hacen notorias en este último párrafo, algunas analogías con *conservación* y a partir de ellas, pistas sobre una repetición de tópicos: otra posible disolución futura de la pareja (al igual que en el matrimonio de Sandy y tal como podría haberle sucedido al hombre de esta historia), aunque los indicios aquí son mucho más sutiles: se puede observar, implícitamente, una actitud desinteresada de parte del chico: si la chica toca el mantel, el enciende la batidora y oprime el botón de PICAR; más adelante, la chica le pedirá al chico que la bese, en tanto él la esquiva, pretendiendo mirar la televisión, electrodoméstico que llama la atención en él desde el principio, sin siquiera reparar en los muebles o demás artefactos. Además, el hecho de que la palabra “picar” esté enfatizada con mayúsculas, no es inocente, sugiere la intención de estimular en los lectores una sensación relacionada a la destrucción. Por otro lado, las relaciones que se observan con el cuento analizado anteriormente indican otro patrón temático que desde el comienzo se dilucida: la casa como contexto en donde se desarrolla el relato, los artículos del hogar dotados de significados: la televisión como objeto de evasión, la batidora como artefacto de destrucción, la cama como representación de la unión-ruptura, compañía-soledad y con esto, la presencia de una pareja unida con un futuro incierto.

Una vez más, no hay héroes ni hechos milagrosos que cambien el rumbo de lo que parece ser una situación completamente cotidiana y ordinaria. Sin embargo, nos sorprende la irrupción de un momento en el que pareciera que algo distinto sucederá, un atisbo de lucidez

o alguna resolución en el sentido de la diégesis, tal como cuando Sandy observó los pies de su marido en el charco de agua. En *¿Por qué no bailáis?* Esa sensación surge cuando el hombre comienza a regalar al chico y a la chica todo cuanto estos procuran regatearle y les ofrece poner música en el tocadiscos (que también les regala), incitándolos a que bailen. Es este punto de la historia el que nos descoloca, ya que, hasta aquí, la situación había sido tan corriente y banal, que de pronto el hecho de que un hombre aparentemente solitario y depresivo tome una actitud festiva, en ese contexto tan extraño y hacia dos desconocidos, dota al relato de un tinte más pasional, más extravagante si se quiere. Este cambio en la situación nos sacude y nos hace creer que las cosas han tomado otro rumbo en el cual algo está por ocurrir, pero, como es de esperarse, no ocurre ningún giro extraordinario. Suede que los personajes se emborrachan, bailan y prácticamente cuando creemos estar presenciando el momento álgido del cuento, este concluye con un discurso narrativo que se torna omnisciente y nos entrega otro nuevo final abierto e inconcluso mediante la última elipsis:

Semanas después, la chica explicó:

-El tipo era de edad mediana. Todas sus cosas estaban por allí, en el jardín. No miento. Estábamos trompas y nos pusimos a bailar. En la entrada de los coches. Oh, Dios. No os riais. Nos puso discos. Mirad este tocadiscos. El viejo nos lo regaló. Y todos esos discos de mierda. ¿Habéis visto esta mierda?

Siguió hablando. Se lo contó a todo el mundo. Tenía muchos más detalles que contar, e intentaba que se

hablara de ello largo y tendido. Al cabo de un rato dejó de intentarlo. (1993:11)

El narrador de *¿Por qué no bailáis?* parece ser, al igual que en la mayoría de los cuentos carverianos, una especie de testigo de la situación, que delega la mirada a los personajes de a momentos, y se ubica en el plano omnisciente en otros, pero, sin poder informarnos sobre la situación tanto previa al relato como posterior, ni sobre la psicología de los personajes. A *¿Por qué no bailáis?* lo caracteriza otra pasión distinta a la del narrador de *Conservación*; si allí, la pasión primordial que guiaba el discurso era la evasión, se puede decir que aquí es la indiferencia, ya que en este relato, la información se sucede de manera aún más imprecisa y, sobre todo, veloz. La indiferencia se define como un estado de ánimo que se caracteriza por la ausencia total de rechazo o agrado hacia una persona, objeto o circunstancia. Recordemos que Parret, en su semiótica de las pasiones, la definía como un NO DEBER//PODER-HACER, es decir una contingencia de libertad. Lo que implica que, esa contingencia se refiere a la ausencia de aquel agrado o rechazo en un contexto de libre sentir y accionar.

Así, cuando leemos este cuento, tenemos la sensación de estar frente a un folioscopio, esa serie de imágenes que varían a medida que cambiamos las páginas y que, si lo hacemos con velocidad, produce animaciones con movimientos. Cada escena pareciera ser estática, es la velocidad con que el narrador pasa de una a la otra lo que articula la situación y produce una coherencia. De esta manera, el discurso consta de una desinteresada enumeración de detalles, de una suerte de fotografías aparentemente banales y desarticulados que, sin embargo, albergan las claves que ayudan en la cooperación lectora sobre las elipsis. El lector se ve obligado a avanzar rápidamente, buscando aquel nudo o golpe final que termina por

anularse. La sensación cuando concluye la lectura es la de un completo vacío, pretendemos seguir escuchando a la chica que también quiere continuar hablando largo y tendido, pero por algún motivo no puede y deja de intentarlo. Entonces, es allí cuando entendemos que debemos volver hacia atrás, que es en las catálisis donde se encuentran las pistas, en esos pasajes que creímos insignificantes por demorarnos o retardarnos en la llegada de los núcleos que no existen. Podría decirse que este cuento constituye uno de los más representativos del minimalismo carveriano, porque despierta en los lectores una pasión fundante: la pasión de la inquietud que Parret definía como un QUERER2//NO QUERER1- NO SABER, es decir un deseo por entender, la negación de que exista una falta de conocimiento, la necesidad de buscar aquello que no está dicho. Es esa sensación de incomodidad la que nos empujará a compensar los múltiples vacíos presentes en esta narración.

5.c. “La casa de Chef”

En este relato, se aprecia una vez más la repetición de tópicos respecto de los dos anteriores: la unión-ruptura/ruptura-unión de parejas o matrimonios y la casa como el escenario principal donde se desarrolla la historia. Aquí, a diferencia de los dos cuentos analizados, la voz encargada de narrar es la de un personaje: Edna, una mujer separada a la que su exmarido telefonea pidiéndole que se mude con él. Es decir, el punto de vista se conjuga con la voz formando “una visión con” narrador=personaje desde el inicio hasta el final de la narración.

Wes, el marido de Edna, es un alcohólico recuperado que ha alquilado una casa con vistas al mar a un hombre llamado Chef.

Cuando Edna decide aceptar la propuesta de Wes y mudarse con él, comienzan ambos a revivir el amor, en un ambiente con reminiscencias bucólicas. La constante contraposición que se observa en este cuento es la de campo/ciudad siendo la segunda el factor de inestabilidad y conflictos. El contraste respecto de la armonía campestre y las amenazas de la modernidad relacionadas a la urbanización, así como también las claves alrededor del eje de la trama que respecta a la relación matrimonial, se manifiestan, nuevamente, a través de objetos-indicios, siendo éstos, una vez más, los que arrojan las pistas de cooperación y permiten dotar de sentido a la historia.

Los primeros indicios tienen que ver con otro tópico repetido: el de la comida. Si en *Conservación* los alimentos asumían un rol referente a la descomposición conllevando un tinte negativo, en el presente relato sucede todo lo contrario, son símbolo de abundancia y felicidad en tanto surjan de la vida en el campo:

Aquel verano bebimos café, gaseosa y toda clase de sumo de frutas. (1992:36)

(...) Wes y yo íbamos a pescar truchas en una de las lagunas que había cerca. Pescábamos desde la orilla y nos pasábamos el día entero para atrapar unas pocas. Nos vendrán muy bien, decía yo, y por la noche las freía para cenar. (1992:36)

Los hijos del matrimonio, por su parte, según nos informa la narradora, viven alejados, suponemos que este distanciamiento se debe a la evasión de la crisis conyugal de Edna y Wes, por lo tanto, con el fin de buscar paz, desarrollan sus labores en el campo y en relación con los alimentos: Cherly cuida un rebaño de cabras

vendiendo leche y miel y Bobby trabaja en la siega de heno y en la recolección de manzanas.

Existen otros indicios que aparecen en este cuento (además de los alimentos) y que sirven para manifestar la contraposición de la amenazante vida en la ciudad frente a la pacífica estadía en el campo. Un objeto-indicio, por ejemplo, lo constituye el teléfono del cual felizmente carecen. Otros, funcionan a modo de signos que vaticinan el conflicto como ser la carretera de acceso y la autopista. Asimismo, los objetos contrapuestos que comportan el efecto de equilibrio y paz en la relación matrimonial y que tienen que ver con el ambiente pastoril, están dispuestos a lo largo del relato mientras Edna pasa los días con Wes en la casa de Chef:

Un domingo por la tarde salió Wes a comprar una regadera y volvió con algo para mí. Me trajo un precioso ramo de margaritas y un sombrero de paja. (1992:36)

Se puede decir que el objeto que representa, por excelencia, la reunión matrimonial es el anillo de bodas que Edna vuelve a colocarse después de muchos años de no usarlo.

En el momento en que Chef ingresa a la propiedad por la autopista para anunciar a la feliz pareja que debe abandonar la casa, la tensión vuelve a concentrarse en el sombrero y los guantes, pero ahora, con una carga emocional contraria a la que hasta aquí habían tenido: al escuchar la desafortunada noticia, Wes deja caer el sombrero y los guantes. Es decir, la caída de aquello que representaba lo bueno, augura la caída de la paz y el fin de la estabilidad.

Ahora bien, el presente relato difiere de los dos analizados con anterioridad no sólo en cuanto a la voz y la mirada del discurso narrativo, sino porque, además, posee una especie de nudo que, sin embargo, al no resolverse al final, como veremos, continúa

trastocando las reglas básicas del género produciendo la hipercodificación. Asimismo, aunque la voz provenga de un personaje inmerso en el plano de la diégesis, la estrategia narrativa de las elipsis y el laconismo se mantiene. De este modo, *La casa de Chef* pareciera cumplir con una estructura antecedente/consecuente, ya que los acontecimientos en el discurso narrativo se presentan en el orden temporal que, de hecho, tienen en el plano de las acciones. En este sentido, podría decirse que la estructura se resume de la siguiente manera: alquiler de casa en el campo-reunión matrimonial/anulación del alquiler-manifestación del problema. El pedido de desalojo por parte del propietario de la casa, Chef, debido a una urgencia que refiere a la desaparición del marido de su hija Linda, conlleva al conflicto que amenaza con una nueva ruptura y separación de la pareja. La hija de Chef transcurre una tragedia y necesita un sitio donde vivir, con lo cual Wes y Edna no tienen más opción que dejar la casa y volver a la ciudad. Si *Conservación* constituía un nudo permanente que conducía a transformar el discurso en una catálisis y en *¿Por qué no bailáis?* directamente se encuentra anulado cualquier suerte de núcleo, el presente relato, en cambio, parece cumplir con ese momento problemático que cuenta con un antecedente y que se desarrolla en la mitad de la narración. Sin embargo, al presentar un final inconcluso, siguiendo con la línea de los típicos relatos carverianos, la resolución desaparece junto con cualquier posible consecuente, terminando así por dislocar la regla. Por este motivo, en *La casa de Chef* no existe un golpe final que conlleve al efecto de intensidad debido a esa ausencia de desenlace. Los últimos párrafos de este cuento presentan nuevas analogías de tópicos y estrategias discursivas tanto con *¿Por qué no bailáis?* como con *Conservación*. La primera similitud observada es la aparición de un paréntesis en la diégesis del relato mediante una anacronía-

analepsis; tal como sucede con Sandy cuando recuerda las subastas a las que asistía con su padre, Edna evoca una imagen de armonía junto a Wes cuando tenía diecinueve años y su marido corría por el campo en dirección a su padre que dirigía un tractor. Seguidamente, nos topamos con ese atisbo de lucidez que parece anunciar una resolución del nudo de la trama cuando Edna, luego de rememorar el pasado, manifiesta una proclamación que augura un accionar:

*Miré a Wes y luego el cuarto de Chef y las cosas de Chef.
Tenemos que hacer algo, y rápido, pensé.*

Cariño, dije. Wes, escúchame. (1992:40)

Aparentemente, algo sucederá, una posible solución al problema, pero, una vez más, nada ocurre y no sólo queda invalidado cualquier accionar por parte de los personajes, sino que, además, en sintonía con *¿Por qué no bailáis?* también queda anulada la voz:

¿Qué quieres?, me dijo. Pero eso fue todo. Parecía haber llegado a una conclusión. Pero, una vez decidido, no tenía prisa. Se recostó en el sofá, cruzó las manos sobre el regazo y cerró los ojos. No dijo nada más. No tenía porqué hacerlo.

Pronuncié su nombre para mis adentros. Era fácil de decir, y estaba acostumbrada a repetirlo desde hacía mucho tiempo. Luego volví a decirlo. Esta vez en voz alta. Wes, dije.

Abrió los ojos. Pero no me miró. Simplemente se quedó sentado donde estaba y miró a la ventana. Linda la gorda, dijo. Pero yo sabía que no se trataba de ella. No era nada. Sólo un nombre. (1992:40)

Edna no puede expresar su pensamiento a Wes, pero tampoco a nosotros, los lectores. De igual modo, Wes calla, por lo tanto, el discurso narrativo se trunca, irrumpe el silencio y con él, la desaparición del desenlace. Así como el nombre de la hija de Chef, “Linda la gorda” no significa nada, pues afirma Edna que es solo un nombre, cualquier palabra que los personajes o la narradora pudieran haber proferido quedan automáticamente invalidadas. De pronto el lenguaje y precisamente el signo, no puede representar la idea. Las palabras no son más que FLATUS VOCIS, “soplo de voz”, como dirían los filósofos nominalistas. Se experimenta entonces, una vez más y de manera más explícita, esa desconfianza del acometido comunicativo de la lengua. La arbitrariedad del signo aquí es más fuerte que nunca, no representa el mundo, no puede transmitir el sentimiento. El discurso narrativo está representado por una pasión fundante que invade también a los lectores: la desesperación. Una obligación necesitada de poder hacer, que contiene, justamente, al accionar impedido. En términos de la semiótica de las pasiones de Parret, la desesperación se definía mediante la siguiente fórmula: DEBER2//DEBER1-NO PODER. Así, según el diccionario de la RAE, la desesperación constituye la pérdida de la esperanza. Recordemos que la fórmula de la pasión de la esperanza (DEBER2//NO DEBER1-NO PODER) se contrapone a la de la desesperación en cuanto al término del deber1 que se encuentra negado, es decir que la fórmula sería la misma de no ser por esa variante, con lo cual, la esperanza podría definirse como una obligación contingente que contiene un accionar impedido, es decir, al igual que con la desesperación, contiene una impotencia. Sin embargo, aquí la negación del segundo término (NO DEBER1) que implica a la contingencia abre la posibilidad de que ese accionar negado pueda o no suceder, lo que

no ocurre en el caso de la desesperación, ya que el DEBER1 se refiere única y puntualmente a una necesidad.

Finalmente, siguiendo la línea argumental que proponía *Conservación* con la situación del marido de Sandy, Wes, sin poder decir ni hacer, se acuesta en el sofá, cierra las cortinas de la ventana que contemplaba la vista al mar y, por si fuera poco, casi no queda pescado. Está claro que lo que una vez fue abundancia, ahora es escasez y que el último vestigio de la imagen campestre termina por suprimirse. Pero, no sabemos que ocurre después, si el matrimonio vuelve a la ciudad o si alquilan otra casa fuera de ella y permanecen juntos, queda como un intersticio que el lector debe suplir. El relato finaliza con estos silencios en el diálogo entre los personajes y en el discurso narrativo, entregándonos este último final inconcluso y una resolución elidida.

Capítulo 6

LA HERIDA DE LA IMPERFECCIÓN Y LAS FUGAS A LA BELLEZA

Conclusión y aperturas

El presente trabajo final de grado se propuso abordar el análisis de las estrategias del minimalismo literario de Raymond Carver que producen un recorte en el plano del significante engendrando una máxima tensión de sentido y apelando a un lector hiperactivo, perceptivo y pasional. Luego de haber analizado los tres relatos en el anterior apartado, se puede comprobar que aquella hipercodificación del género que despliega el minimalismo, de la que hablaba Pieters, conduce a la hipercodificación ideológica. Esta estrategia de cooperación lectora que prevé la corriente que nos ocupa, incita entonces, a relacionar el universo ficcional con la experiencia de la realidad empírica, logrando de ese modo, poner en marcha el *realismo intencional* que consistía, justamente, en persuadir al lector a interactuar con el mundo intensional del texto desde su propio referente extensional. La atención queda así, centrada en el tercer circuito de comunicación literaria: el receptor. El realismo ya no lo es más en cuanto a su adecuación estricta con el universo empírico ni en cuanto a la constitución de una segunda realidad creada por el escritor, sino que lo es porque permite al

lector realizar esta labor relacional del texto con su propia experiencia de vida y reconstruir significados.

La reducción del plano del significante a su mínima expresión debido a la aprehensión limitada del mundo intratextual por parte de la figura del narrador carveriano, da rienda suelta al ejercicio de la libre imaginación por parte del narratario, teniendo en cuenta siempre que esa libertad tiene un límite, en cuanto a que el texto guía en las formas y el camino a seguir al momento de subsanar sus intersticios; sin embargo, mientras menos información presente, mayores son las posibilidades como así también el esfuerzo perceptivo por parte del lector que se prevé hiperactivo por este hecho.

Como se dijo anteriormente, el narrador carveriano representa ese momento de hiato entre sujeto perceptivo y objeto de la percepción. Esta situación lo imposibilita a captar el entorno para poder comunicarlo, por tal motivo se llama al silencio y los signos lingüísticos quedan así vacíos de contenido. Lo que se experimenta con los sentidos, en consecuencia, no se puede enunciar con las palabras. Aquello que está vedado en el discurso del relato, todo cuanto no se informa, se debe desentrañar a partir de funciones que no son ya las que contenían a las acciones en el cuento tradicional, sino funciones-indicios, que se despliegan adentro de las catálisis a través de objetos.

Ahora bien, se dijo que las pasiones que mueven a la figura del lector modelo a complementar esas lagunas de indeterminación que difuminan el sentido del objeto-texto, eran, por un lado, la curiosidad que constituía el querer-saber sobre ese objeto, y, por otro lado, el entusiasmo, que refería a una pasión instauradora: el deseo de querer-saber, la pasión por el conocimiento en sí misma. Pero, existe otra pasión más que conduce al lector a la búsqueda de

dicho conocimiento y que no se puede dejar de mencionar; si, como hemos visto, el relato es trunco, porque la visión de la situación por parte del narrador se encuentra obstaculizada, aquel sabor amargo que experimentamos al concluir el texto inacabado, irónicamente, nos permite entrever una luz en la oscuridad porque es esa sensación de insatisfacción la que, de hecho, despertará la labor de construcción de conjeturas y el inicio de la búsqueda. Experimentamos impotencia, deseamos que la situación se resuelva de una u otra forma, y terminamos por entender que está en nosotros, los lectores, concluir el sentido. La desesperación, entonces, se torna ESPERANZA: esta es la pasión que define, por excelencia al lector carveriano. Ese atributo de contingencia que nace de la negación del segundo término en la fórmula de Parret (DEBER2//NO-DEBER1-NO PODER) y que indicaba la apertura hacia una posibilidad, puede ahora alterar ese accionar coartado. Existe, por lo tanto, una probabilidad de que algo pueda hacerse, de que el NO PODER se transforme en un PODER. La tarea queda relegada al lector y esa tarea es, ni más ni menos, que la de imaginar. Cada relato carveriano es una invitación a explorar nuestras experiencias, nuestras pasiones, nuestras ideas y nuestras vivencias para desde allí, resignificar los silencios.

Habiendo arribado a este punto, podría ser pertinente recordar la semiótica greimasiana y precisamente, un estudio titulado *De la imperfección*, ya que allí se describe aquel primer momento de hiato que experimentamos los sujetos de percepción al entrar en contacto con el objeto de deseo que obstaculiza su propia comprensión, seguido del consiguiente proceso de aprehensión. En este texto, se denomina *fractura* a ese primer encuentro, siempre imperfecto, conflictivo y desesperante pero que, sin embargo, dará nacimiento a

la esperanza que conducirá a la segunda etapa que se denomina las *escapatorias*.

En este análisis que se centra de manera puntual en el proceso semiótico que conlleva la puesta en relación del sujeto con las artes, se nos explica que el proyecto de la semiótica greimasiana consta de enseñarles a los hombres un conjunto de pequeñas astucias (pequeñas escapatorias) que permitieran a la belleza descender sobre la humildad de cada día. La semiótica estaría embarcada en esta utopía:

hacer de la pequeñez cotidiana una silenciosa batalla por la belleza, arrebatarle al mundo -un mundo enemigo de toda grandeza-, todas las horas de todas las jornadas, un poco de ese esplendor del ser al que nuestra imperfección nos inclina. El arte, entonces, nos es preciso a cada minuto, y la semiótica también: aquél porque es el que puede formar la belleza ante nuestros ojos llagados por la fealdad, y ésta porque es la que puede “resemantizar la vida”, entregándonos de ese modo las claves de la belleza. (Dorra en Greimas; 1990:17)⁷

En el realismo minimalista, aquella belleza reside en el hecho de permitir a todos los lectores sentirnos identificados a través de pequeñas situaciones excesivamente mundanas y aparentemente insignificantes de la cotidianeidad de la que todos formamos parte. De modo que la belleza no reside únicamente en la lectura de hazañas heroicas o finales felices de cuentos maravillosos, sino simple y sencillamente cuando el texto logra explicitar o invita a

⁷ Prólogo a *De la Imperfección* de Algirdas-Julian Greimas con presentación, notas y traducción a cargo de Raúl Dorra.

entender sensaciones o vivencias común y diariamente sentidas, cuando describe situaciones que no pudimos explicar pero que sin embargo hemos sentido; cuando logramos, así sea por un momento fugaz, entendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. De este modo, la belleza puede estribar también, como diría Carver “en un zapato viejo”, además de una flor que rebrota en el jardín, un atardecer o el color de un pájaro. Al momento de descubrir que el arte y precisamente la literatura, pueden recordarnos estas experiencias que no son grandilocuentes, pero no por ello menos significantes, sabemos que no estamos solos.

Para entender de qué manera se produce esta captura de la belleza o “la captura estética” en términos de Greimas, mediante el arte y puntualmente en nuestro caso, a través de la literatura, es importante aclarar que la misma se manifiesta como un “relámpago pasajero”, una verdadera fractura en la dimensión de la cotidianidad; es un pasaje a un nuevo estado de cosas que se manifiesta como el empuje de una fuerza que viene del exterior: es como el deslumbramiento de la vista golpeada por el destello demasiado brutal de la luz. Este deslumbramiento alcanza al sujeto y transforma su visión. Se trata de un breve éxtasis, de una nostalgia de perfección. Es una vivencia estética de lo evanescente, el deseo de alcanzar la perfección y la belleza que se fugan, que amagan con dejarse tocar, pero se escapan; sin embargo, dejan una estela que nos permite entender la belleza y la perfección percibiéndolas de a momentos, produciendo en nosotros un punto de inflexión, un quiebre hermosamente irrevocable.

Para explicar mejor este proceso semiótico puramente pasional del sujeto con las artes y que en el presente trabajo se enfoca en el binomio lector-objeto texto minimalista, la relación de las artes (la

literatura) con la teoría de Lacan⁸ también es de incumbencia ya que puede resultarnos de gran ayuda. Así, con el fin de revelar el origen de esta búsqueda de sentido tan anhelada por todo ser humano, Lacan parte de la definición de *Das Ding*: La Cosa. Se trata, por un lado, de un vacío central, de lo irrepresentable, de una ausencia de significantes, pero, por otro lado, una zona de incandescencia, un pleno de goce, un lleno que excede al sujeto. Lacan advierte sobre este doble estatuto de La Cosa: Objeto perdido, vacío de objeto fundamental, pero también condición de existencia de la cadena signifiante. En otros términos, todo vacío, por el hecho de estarlo, puede ser “llenado”, es decir que los sentidos o significados podrían ser infinitos.

Para Lacan el arte bordea el vacío central de la cosa y la obra de arte en sí es una organización de ese vacío fundamental de La Cosa: es búsqueda de sentido, intento por llenar el vacío fundamental o la imperfección de nuestra condición, anhelo de la belleza. En el instante en que se resignifican los objetos, se produce la captura fugaz de la esencia primera, de lo bello y lo perfecto. Lo que sucede en los relatos de Carver, es que cada cuento representa un silencio, un vacío, un *Das Ding* susceptible de ser llenado con otras cosas. De esa manera, el lector minimalista está obligado a recurrir a la imaginación y a las propias vivencias con la finalidad de otorgar significados al vacío. El resultado deviene en un texto artístico que habiendo estado en estado potencial, una vez actualizado constituye ahora un texto estético, en términos de la escuela de la recepción. El cuento ha quedado completado, experimentamos placer, plenitud y belleza, más allá de que podamos imaginar finales felices o infelices,

⁸ Recalcatti Massimo, Brousse Marie-Hélène, Wajcman Gérard, Cocoz Vilma, Giner Ponce Xavier y Vinciguerra Rose-Paule. (2006). *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

pues, como proponía el naturalismo como precepto que continúa el minimalismo: también la fealdad, la tristeza, la muerte y las desgracias forman parte de la vida y deben incluirse en la literatura porque constituyen nuestra condición de imperfección. Sin embargo, cualquiera sea la manera en que completemos el texto, ello no condicionará nuestra epifanía de perfección y belleza ya que lo que interesa, en definitiva, es haber hallado sentido, haber QUERIDO-SABER, haber tenido esperanza de poder satisfacer nuestra curiosidad y entusiasmo de entender, de dar sentido y haberlo logrado.

La captura estética y la epifanía de belleza se han cumplido junto con el sentimiento de triunfo en el hallazgo de la esencia primera:

“Cada corpúsculo es independiente, cada partícula de la materia contiene en potencia todas las formas y las energías que se constituyen en la superficie. Todo objeto es digno de consideración.

(...) La obsesiva intención de totalidad puede ser sustituida por la contemplación de lo infinitamente pequeño: *totus y unus* es todo uno”. (Greimas; 1990:59)

Repito: todo objeto es digno de consideración, así sea ínfimo, una hoja que cae o el pendiente de la mujer deseada olvidado en la mesa de luz. Como decía Hemingway (gran influencia de Carver): un gran relato debe ser como in iceberg, lo que se ve es siempre menos que lo que queda oculto bajo el agua, y otorga intensidad, misterio, fuerza y significación a lo que flota en la superficie.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus literario:

- Carver, Raymond (1992). *Catedral*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Carver, Raymond (1993). *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona: Editorial Anagrama. Formato digital disponible en: https://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-amor/9788433931078/PN_107

Corpus teórico:

- Barthes, Roland (1966). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Disponible en: http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/MARIACRISTINASOLER_METODOSDEESTUDIOLITERARIO_1/BARTHES_ROLAND_-_Introduccion_Al_Analisis_Estructural_De_Los_Relatos.pdf
- Buford, Bill (1983). *Realismo Sucio*. Granta, edición en línea disponible en: <https://granta.com/dirtyrealism/>
- Burger, P.; Gumbrecht, H.U.; Hohendahl, P.U.; Iser, W.; Jauss, H.R; Maurer, K.; Rothe, A.; Stierle, K.; Zimmermann, B. (1987).

Estética de la recepción. Compilación de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/libros, S.A.

- Carver, Raymond (1995). *La Vida de mi Padre. Cinco ensayos y una meditación*. - 1ª ed. Grupo Editorial Norma.
- Costa Picazo, Rolando. *Raymond Carver y el minimalismo*. Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0034.html>
- Dobozy, Tamas. *Towards a definition of dirty realism*. Disponible en https://open.library.ubc.ca/handle/bitstream/26897/ubc_2000-565335.pdf
- Eco, Umberto (1987). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. - 2ª ed. Barcelona: Editorial Lumen.
- Filinich, María Isabel (1999). *Enunciación*. -2ª ed. Buenos Aires: Eudeba.
- Filinich, María Isabel (1999). Para una semiótica de la descripción. - 1ª ed.-México: Cuadernos de trabajo 37. Centro de Ciencias del Lenguaje.
- Filinich, María Isabel (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés editores.

- Genette, Gerard (1972). *El Discurso del Relato. Ensayo de Método (orden, duración, frecuencia, modo). Figures III*. Paris. Editions du Seuil.
- Greimas, Algirdas-Julian (1990). *De la imperfección*. Presentación, traducción y notas de Raúl Dorra. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Fondo de Cultura Económica de México.
- Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov (1976). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. - 2ª ed. Siglo veintiuno editores. PP. 71-79. Disponible en <https://historia4pl.files.wordpress.com/2013/06/jakobson-sobre-el-realismo-artistico.pdf>
- Landowski Eric, Dorra Raúl, de Oliveira Ana Claudia (eds.) (1999). *Semiótica, estesis, estética*. México: BUAP.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. - 1ª ed. Buenos Aires: Manantial.
- López Hernández, Alejandro. *A critical perspective on Dirty Realism*. Disponible en: academia.edu/34462884/A-critical-perspective-on-Dirty-Realism
- Martínez Matías, Scheffel Michael (2011). *Introducción a la Narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. - 1ª ed.- Buenos Aires: Las Cuarenta.

- Magariños de Morentin, Juan (2009). *Relación entre la historia de la humanidad y la historia de los sistemas semióticos*. Conferencia Plenaria X Congreso Mundial de Semiótica. La Coruña, España. Disponible en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/MagarinosLaCoruna2009.html>
- Meletinsky E. (1972). *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonzo Editor.
- Montaner, Josep María (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Más allá del Minimalismo (pág. 180-205)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Parret, Herman (1986). *Las Pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. - 1ª ed. Buenos Aires: EDICIAL.
- Parret, Herman (1995). *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: EDICIAL.
- Pieters Fergusson, Jesús A. (2004). *El silencio de lo real. Sentido, comprensión e interpretación en la narrativa de Raymond Carver*. - 1ª ed. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Propp, Vladimir (2008). *Las Raíces Históricas del Cuento*. - 7ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Recalcatti, Massimo (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. -1ª ed.- Buenos Aires: Ediciones Del Cifrado.
- Villanueva, Darío (2004). *Teorías del Realismo Literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Zecchetto, Victorino (2003). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. - 1ª ed.- Buenos Aires: La Crujía ediciones.

APÉNDICE

¿POR QUÉ NO BAILÁIS?

El autor se complace en reseñar aquí la recepción de una beca del John Simon Guggenheim Memorial y otra del National Endowment for the Arts. También desea expresar su agradecimiento y su admiración por Noel Young, de Capra Press.

Se sirvió otra copa en la cocina y miró los muebles del dormitorio, situados en la parte delantera del jardín. Excepto el colchón desnudo y las sábanas a vivas rayas, que descansaban junto a dos almohadas sobre el chifonier, todo mostraba un aspecto muy semejante al que había tenido el dormitorio: mesilla de noche y pequeña lámpara a su lado de la cabecera, mesilla de noche y pequeña lámpara al otro lado, el de ella.

Su lado y el lado de ella.

Pensó en ello mientras bebía a sorbos el whisky.

El chifonier se encontraba a unos pasos del pie de la cama. Aquella mañana vació los cajones, y en la sala estaban las cajas de cartón donde había metido lo que contenían. Junto al chifonier había una estufa portátil. Y al pie de la cama, una silla de bejuco con un cojín de diseño exclusivo. Los muebles de cocina, de aluminio bruñido, ocupaban parte del camino de entrada. Un enorme mantel de muselina amarilla –era un regalo– cubría la mesa y colgaba a los lados. Sobre la mesa había un tiesto con un helecho, una vajilla de plata en su caja y un tocadiscos. También eran regalos. Un gran televisor de consola descansaba sobre una mesa baja, y a unos pasos había un sofá y una butaca y una lámpara de pie. El escritorio estaba colocado contra la puerta del garaje, y en el camino de entrada había una caja de cartón con tazas, vasos y pla-

tos envueltos por separado en papel de periódico. Aquella mañana vació los armarios, y todo lo que había en ellos estaba fuera de la casa, salvo las tres cajas de cartón de la sala. Mediante un cable alargador tendido al exterior había conectado lámparas y aparatos. Todo funcionaba igual que cuando había estado dentro de la casa.

De cuando en cuando un coche reducía la marcha y los ocupantes miraban, pero ninguno se paraba.

Se le ocurrió que tampoco él lo habría hecho.

–Debe de ser una liquidación casera –le dijo la chica al chico.

Estaban amueblando un pequeño apartamento.

–Veamos lo que piden por la cama –dijo la chica.

–Y por el televisor –dijo el chico.

El chico enfiló el camino de entrada y detuvo el coche ante la mesa de la cocina.

Se bajaron y empezaron a mirar las cosas: ella tocaba el mantel de muselina, él enchufaba la batidora y apretaba el botón de PICAR; ella cogía el calentaplatos y él encendía el televisor y hacía pequeños ajustes con los mandos.

El chico se sentó a ver la televisión en el sofá. Encendió un cigarrillo, miró a su alrededor, tiró la cerilla al césped.

La chica se sentó en la cama. Se quitó los zapatos y se tendió de espaldas. Le pareció ver una estrella.

–Ven aquí, Jack. Prueba la cama. Trae una de esas almohadas.

–¿Qué tal es? –dijo él.

–Pruébala –dijo ella.

El chico miró en torno. La casa estaba a oscuras.

–No me siento a gusto –dijo–. Será mejor que mire si hay alguien ahí dentro.

La chica se puso a brincar sobre la cama.

–Pruébala antes –dijo.

El chico se echó en la cama y se puso la almohada bajo la cabeza.

–¿Qué te parece? –dijo ella.

–Parece sólida –dijo él.

Ella se volvió sobre un costado y le puso una mano en la cara.

–Bésame –dijo.

–Levantémonos –dijo él.

–Bésame –dijo ella.

Cerró los ojos. Lo abrazó.

Él dijo:

–Veré si hay alguien en la casa.

Pero se sentó y se quedó donde estaba, haciendo como que miraba la televisión.

A derecha e izquierda de la calle, las casas se iluminaron.

–¿No sería divertido si...? –dijo la chica, y sonrió abiertamente y dejó la frase a medias.

El chico rió, pero sin ningún motivo especial. Sin ningún motivo especial, asimismo, encendió la lámpara de la mesilla.

La chica se quitó de encima un mosquito, y el chico se levantó y se metió la camisa en los pantalones.

–Voy a ver si hay alguien en la casa –dijo–. No creo que

haya nadie. Si hay alguien, preguntaré cuánto piden por las cosas.

–Pidan lo que pidan, ofrece diez dólares menos. Es una buena táctica –dijo ella–. Además, deben de estar desesperados o algo así.

–Es un televisor muy bueno –dijo el chico.

–Pregúntales cuánto –dijo la chica.

El hombre se acercaba por la acera con una gran bolsa de supermercado. Traía bocadillos, cerveza, whisky. Vio el coche en el camino de entrada y a la chica en la cama. Vio el televisor encendido y al chico en el porche.

–Hola –le dijo el hombre a la chica–. Ya has visto la cama. Perfecto.

–Hola –dijo la chica, y se levantó–. La estaba probando. –Dio unos golpecitos a la cama–. Es una cama estupenda.

–Es una buena cama –dijo el hombre, y puso la bolsa en el suelo y sacó la cerveza y el whisky.

–Pensábamos que no había nadie –dijo el chico–. Nos interesa la cama, y quizás el televisor. Puede que también el escritorio. ¿Cuánto quiere por la cama?

–Pensaba en cincuenta dólares –dijo el hombre.

–¿La dejaría en cuarenta? –preguntó la chica.

–La dejo en cuarenta.

Cogió un vaso de la caja de cartón. Le quitó la envoltura de periódico. Rompió el precinto del whisky.

–¿Y el televisor? –dijo el chico.

–Veinticinco.

–¿Lo dejaría en quince? –dijo ella.

–Está bien, quince. Lo dejo en quince –dijo el hombre.

La chica miró al chico.

–Eh, chicos, tomad un trago –dijo el hombre–. Hay vasos en esa caja. Me voy a sentar. Me voy a sentar en el sofá.

El hombre se sentó en el sofá, se acomodó sobre el respaldo y miró al chico y a la chica.

El chico sacó dos vasos y sirvió dos whiskys.

–Ya basta –dijo la chica–. El mío lo quiero con agua.

Acercó una silla y se sentó a la mesa de la cocina.

–Hay agua en aquel grifo –dijo el hombre–. Abre aquel grifo.

El chico volvió con el whisky con agua. Se aclaró la garganta y se sentó a la mesa de la cocina. Sonrió. Pero no bebió de su vaso.

El hombre miró la televisión. Apuró su whisky y empezó el segundo. Alargó la mano y encendió la lámpara de pie. Precisamente entonces el cigarrillo le resbaló de los dedos y fue a caer entre los cojines.

La chica se levantó y le ayudó a encontrarlo.

–Bueno, ¿qué quieres que nos llevemos? –le dijo el chico a la chica.

Sacó el talonario y se lo llevó a los labios, como si pensara.

–Quiero el escritorio –dijo la chica–. ¿Cuánto es el escritorio?

El hombre, ante lo absurdo de la pregunta, hizo un movimiento con la mano.

–Di una cantidad –dijo.

Los chicos estaban sentados a la mesa. El hombre los miró. A la luz de la lámpara, creyó ver algo en sus caras. Algo agradable o desagradable. ¿Quién podía saberlo?

–Voy a apagar la televisión y a poner un disco –dijo el hombre–. También vendo el tocadiscos. Barato. ¿Cuánto me dais por él?

Se sirvió más whisky y abrió una cerveza.

–Lo vendo todo –dijo.

La chica alargó el vaso y el hombre le sirvió whisky.

–Gracias –dijo la chica–. Muy amable.

–Se te sube a la cabeza –dijo el chico–. Se me está subiendo a la cabeza. –Alzó el vaso y lo agitó.

El hombre acabó su whisky y se sirvió otro. Luego encontró la caja de los discos.

–Elige algo –le dijo a la chica, y le tendió los discos.

El chico extendía el cheque.

–Éste –dijo la chica eligiendo uno, uno cualquiera, porque no conocía los nombres de las tapas. Se levantó de la mesa y se volvió a sentar. No quería estar sentada y quieta todo el tiempo.

–Estoy poniendo el importe –dijo el chico.

–Claro –dijo el hombre.

Bebieron. Escucharon el disco. Luego el hombre puso otro.

¿Por qué no bailáis?, decidió decir; y lo hizo:

–Eh, chicos, ¿por qué no bailáis?

–No, no –dijo el chico.

–Venga –dijo el hombre–. Es mi jardín. Podéis bailar si os apetece.

Abrazados, con los cuerpos muy juntos, el chico y la chica se deslizaban de un lado a otro por el firme de la entrada. Bailaban. Cuando se acabó el disco, bailaron con el siguiente, y cuando se acabó éste el chico dijo:

–Estoy borracho.

Y la chica dijo:

–No estás borracho.

–Sí, estoy borracho.

El hombre dio la vuelta al disco, y el chico dijo:

–Lo estoy.

–Baila conmigo –le dijo la chica al chico, y luego al hombre; y cuando vio que el hombre se levantaba, avanzó hacia él con los brazos abiertos.

–Esa gente de allí. Están mirándonos –dijo la chica.

–No pasa nada –dijo el hombre–. Es mi casa.

–Que miren –dijo la chica.

–Eso es –dijo el hombre–. Creían haberlo visto todo en esta casa. Pero no habían visto esto, ¿eh?

Sintió el aliento de la chica en el cuello.

–Espero que te guste la cama.

La chica cerró los ojos; luego los abrió. Pegó la cara contra el hombro del hombre. Y atrajo su cuerpo hacia sí.

–Debes de estar desesperado o algo parecido –dijo.

Semanas después, la chica explicó:

–El tipo era de edad mediana. Todas sus cosas estaban por allí, en el jardín. No miento. Estábamos trompas y nos pusimos a bailar. En la entrada de los coches. Oh, Dios. No os riáis. Nos puso discos. Mirad este tocadiscos. El viejo nos lo regaló. Y todos esos discos de mierda. ¿Habéis visto esta mierda?

Siguió hablando. Se lo contó a todo el mundo. Tenía muchos más detalles que contar, e intentaba que se hablara de ello largo y tendido. Al cabo de un rato dejó de intentarlo.

Título de la edición original:

What We Talk About When We Talk About Love

Edición en formato digital: mayo de 2013

© Raymond Carver, 1974, 1976, 1978, 1980, 1981

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1993

Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-2787-3

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es



LA CASA DE CHEF

Aquel verano Wes alquiló una casa amueblada al norte de Eureka a un alcohólico rehabilitado llamado Chef. Luego me llamó para pedirme que olvidara lo que estuviese haciendo y que me fuese allí a vivir con él. Me dijo que no bebía. Yo ya sabía qué era eso de no beber. Pero él no aceptaba negativas. Volvió a llamar y dijo: Edna, desde la ventana delantera se ve el mar. En el aire se huele la sal. Me fijé en cómo hablaba. No arrastraba las palabras. Le dije que me lo pensaría. Y lo hice. Una semana después volvió a llamar preguntándome si iba. Contesté que lo seguía pensando. Empezaremos de nuevo, dijo él. Si voy para allá, quiero que hagas algo por mí, le dije. Lo que sea, contestó Wes. Quiero que intentes ser el Wes que conocí antes. El Wes de siempre. El Wes con quien me casé. Wes empezó a llorar, pero lo interpreté como una señal de sus buenas intenciones. Así que le dije, de acuerdo, iré.

Había dejado a su amiga, o ella le había abandonado a él, ni lo sé ni me importa. Cuando me decidí a irme con Wes, tuve que decirle adiós a mi amigo. Mi amigo me dijo que estaba cometiendo un error. No me hagas esto. ¿Qué pasará con nosotros? Tengo que hacerlo por el bien de

Wes, le dije. Está intentando dejar de beber. Ya recordarás lo que es eso. Lo recuerdo, pero no quiero que vayas, contestó mi amigo. Iré a pasar el verano. Luego, ya veremos. Volveré, le dije. ¿Y qué pasa conmigo?, preguntó él. ¿Qué hay de *mi* bien? No vuelvas más.

Aquel verano bebimos café, gaseosa y toda clase de zumos de fruta. Eso es lo que bebimos durante todo el verano. Me encontré deseando que el verano no terminase nunca. Debí figurármelo, pero al cabo de un mes de estar con Wes en casa de Chef, volví a ponerme el anillo de boda. Hacía dos años que no lo llevaba. Desde la noche en que Wes estaba borracho y tiró el suyo a un huerto de melocotones.

Wes tenía algo de dinero, así que yo no tenía que trabajar. Y resultó que Chef nos dejaba la casa por casi nada. No teníamos teléfono. Pagábamos el gas y la luz y comprábamos de oferta en el supermercado. Un domingo por la tarde salió Wes a comprar una regadera y volvió con algo para mí. Me trajo un precioso ramo de margaritas y un sombrero de paja. Los martes por la tarde íbamos al cine. Otras noches iba Wes a lo que denominaba sus reuniones de secano. Chef lo recogía a la puerta en su coche y después lo traía a casa. Algunos días Wes y yo íbamos a pescar truchas en una de las lagunas que había cerca. Pescábamos desde la orilla, y nos pasábamos el día entero para atrapar unas pocas. Nos vendrán muy bien, decía yo, y por la noche las freía para cenar. A veces me quitaba el sombrero y me quedaba dormida sobre una manta, junto a la caña de pescar. Lo último que recordaba eran nubes que pasaban por encima hacia el valle central. Por la noche Wes solía tomarme en sus brazos y preguntarme si seguía siendo su chica.

Nuestros hijos mantenían sus distancias. Cherly vivía

con otra gente en una granja en Oregón. Cuidaba de un rebaño de cabras y vendía la leche. Tenía abejas y vendía tarros de miel. Tenía su propia vida, y yo no la culpaba. No le importaba lo más mínimo lo que su padre y yo hiciéramos con tal de que no la metiéramos en ello. Bobby estaba en Washington, trabajando en la siega del heno. Cuando se acabara la temporada, pensaba trabajar en la recolección de la manzana. Tenía novia y estaba ahorrando dinero. Yo escribía cartas y las firmaba: «Te quiere siempre.»

Una tarde estaba Wes en el jardín arrancando hierbas cuando Chef paró el coche delante de la casa. Yo estaba fregando en la pila. Miré y vi cómo se detenía el enorme coche de Chef. Yo veía el coche, la carretera de acceso y la autopista, y más allá, las dunas y el mar. Había nubes sobre el agua. Chef bajó del coche y se subió los pantalones de un tirón. Comprendí que pasaba algo. Wes dejó lo que estaba haciendo y se incorporó. Llevaba guantes y un sombrero de lona. Se quitó el sombrero y se secó el sudor con el dorso de la mano. Chef se acercó a Wes y le pasó el brazo por los hombros. Wes se quitó un guante. Salí a la puerta. Oí a Chef decir a Wes que sólo Dios sabía cómo lo sentía, pero que tenía que pedirnos que nos marcháramos a fin de mes. Wes se quitó el otro guante. ¿Y por qué, Chef? Chef dijo que su hija, Linda, la mujer que Wes solía llamar Linda la Gorda desde la época en que bebía, necesitaba un sitio para vivir, y el sitio era aquella casa. Chef le contó a Wes que el marido de Linda había salido a pescar con la barca hacía unas semanas y nadie había vuelto a saber de él desde entonces. Había perdido a su marido. Había perdido al padre de su hijo. Yo la puedo ayudar, me alegro de estar en disposición de hacerlo, dijo Chef. Lo siento, Wes, pero tendrás

que buscar otra casa. Luego Chef volvió a abrazar a Wes, se alzó los pantalones, subió a su enorme coche y se marchó.

Wes entró en casa. Dejó caer en la alfombra el sombrero y los guantes y se sentó en la butaca grande. La butaca de Chef, pensé. La alfombra de Chef, también. Wes estaba pálido. Serví dos tazas de café y le di una.

Está bien, dije. No te preocupes, Wes.

Me senté con el café en el sofá de Chef.

Linda la Gorda va a vivir aquí en lugar de nosotros, dijo Wes. Sostenía la taza, pero no bebía.

No te excites, Wes, le dije.

Su marido aparecerá en Ketchikan, dijo Wes. El marido de Linda la Gorda se ha largado, sencillamente. ¿Y quién podría reprochárselo?

Dijo Wes que, llegado el caso, él también se hundiría con su barca antes que pasar el resto de su vida con Linda la Gorda y su hijo. Entonces Wes dejó la taza en el suelo, junto a los guantes. Hasta ahora éste ha sido un hogar feliz, dijo.

Tendremos otra casa, le sugerí.

Como ésta, no, afirmó Wes. De todos modos, no sería lo mismo. Ésta ha sido una buena casa para nosotros. Esta casa alberga muchos recuerdos. Ahora Linda la Gorda y su hijo estarán aquí, dijo Wes. Cogió la taza y dio un sorbo.

La casa es de Chef, le recordé. Él hace lo que tiene que hacer.

Lo sé, repuso Wes. Pero no tiene por qué gustarme.

Wes tenía una curiosa expresión. Yo ya la conocía. No dejaba de pasarse la lengua por los labios. Se manoseaba la camisa por debajo del cinturón. Se levantó de la butaca y fue a la ventana. Permaneció en pie mirando al mar y a las nubes, que se iban extendiendo. Se daba golpecitos en la barbilla con los dedos, como si estuviera pensando algo. Y *estaba* pensando.

Tranquilo, Wes, le dije.

Ella quiere que esté tranquilo, dijo Wes. Siguió allí de pie.

Pero al cabo de un momento se acercó y se sentó junto a mí en el sofá. Cruzó las piernas y empezó a jugar con los botones de la camisa. Le cogí la mano. Empecé a hablar. Del verano. Pero lo hice como si fuese algo del pasado. Quizá de años atrás. En cualquier caso, como algo que hubiese terminado. Luego me puse a hablar de los chicos. Wes dijo que deseaba hacerlo todo de nuevo, y bien, esta vez.

Te quieren, le dije.

No, no me quieren, repuso.

Algún día entenderán las cosas, le animé

Quizá, dijo Wes. Pero entonces no importará.

No lo sabes.

Sé unas cuantas cosas, aseguró Wes, mirándome. Sé que me alegro de que hayas venido. No lo olvidaré.

Yo también me alegro. Estoy contenta de que encontraras esta casa.

Wes soltó un bufido. Luego se rió. Los dos reímos. Ese Chef, dijo Wes, sacudiendo la cabeza. Nos la ha hecho buena, el hijo de puta. Pero me alegro de que lleves el anillo. Me alegro de que hayamos pasado juntos este tiempo.

Entonces dije una cosa. Figúrate, sólo imagínate que nunca ha pasado nada. Suponte que ésta ha sido la primera vez. Supóntelo. Suponer no hace daño. Digamos que lo otro no ha sucedido jamás. ¿Sabes lo que quiero decir? ¿Entonces qué?

Wes me miró con fijeza. Entonces calculo que tendríamos que ser otras personas, si se diera el caso, dijo Wes. Distintas. Ya no puedo hacer esa clase de suposiciones. Nacimos para ser lo que somos. ¿Entiendes lo que quiero decir?

Le contesté que no había dejado algo bueno ni recorrido casi mil kilómetros para oírle hablar así.

Lo siento, pero no puedo hablar como alguien que no soy, dijo Wes. Yo no soy otro. Si lo fuese, con toda seguridad no estaría aquí. Si fuera otro, no sería yo. Pero soy como soy. ¿No lo entiendes?

Está bien, Wes, le dije. Me llevé su mano a la mejilla. Entonces, no sé, recordé cómo era cuando tenía diecinueve años, su aspecto cuando corría por el campo hacia donde estaba su padre, sentado en el tractor, con la mano sobre los ojos, viendo correr a Wes, hacia él. Nosotros acabábamos de llegar de California. Me bajé con Cheryl y Bobby y dije: ése es el abuelo. Pero no eran más que niños.

Wes seguía sentado junto a mí, dándose golpecitos en la barbilla, como si intentara decidir lo que haría a continuación. El padre de Wes había muerto y nuestros hijos habían crecido. Miré a Wes y luego el cuarto de Chef y las cosas de Chef. Tenemos que hacer algo, y rápido, pensé.

Cariño, dije. Wes, escúchame.

¿Qué quieres?, me dijo. Pero eso fue todo. Parecía haber llegado a una conclusión. Pero, una vez decidido, no tenía prisa. Se recostó en el sofá, cruzó las manos sobre el regazo y cerró los ojos. No dijo nada más. No tenía por qué hacerlo.

Pronuncié su nombre para mis adentros. Era fácil de decir, y estaba acostumbraba a repetirlo desde hacía mucho tiempo. Luego volví a decirlo. Esta vez en voz alta. Wes, dije.

Abrió los ojos. Pero no me miró. Simplemente se quedó sentado donde estaba y miró a la ventana. Linda la Gorda, dijo. Pero yo sabía que no se trataba de ella. No era nada. Sólo un nombre. Wes se levantó, echó las cortinas y el mar desapareció como por ensalmo. Fui a preparar la cena. Aún teníamos un poco de pescado en la nevera. No quedaba mucho más. Esta noche haremos limpieza, pensé, y ahí se acabará todo.

CONSERVACIÓN

El marido de Sandy llevaba tres meses instalado en el sofá, desde cuando lo despidieron. Aquel día, tres meses atrás, volvió a casa pálido y asustado, con todas las cosas del trabajo en una caja.

—Feliz día de San Valentín —dijo a Sandy.

En la mesa de la cocina puso una caja de bombones en forma de corazón y una botella de Jim Beam. Se quitó la gorra y la dejó también sobre la mesa.

—Hoy me han despedido. Oye, ¿qué va a ser de nosotros ahora?

Sandy y su marido se sentaron a la mesa, bebieron whisky y comieron bombones. Hablaron de lo que podía hacer él en lugar de poner techos en casas nuevas. Pero no se les ocurrió nada.

—Algo saldrá —aseguró Sandy.

Quería animarlo. Pero ella también estaba asustada. Finalmente, él dijo que lo consultaría con la almohada. Y lo hizo. Aquella noche se hizo la cama en el sofá, y allí fue donde durmió todas las noches desde entonces.

Al día siguiente de su despido había que ocuparse de las prestaciones de la Seguridad Social. Fue al centro, a la

oficina de empleo, a rellenar papeles y buscar otro trabajo. Pero no había empleos como el suyo ni de ningún otro tipo. Empezó a sudar mientras intentaba describir a Sandy la multitud de hombres y mujeres apiñados en la oficina. Aquella noche volvió a echarse en el sofá. Empezó a pasarse allí todo el tiempo, como si, pensaba ella, eso fuese lo que debía hacer ahora que ya no tenía trabajo. De cuando en cuando iba a hablar con alguien sobre una posibilidad de empleo, y cada dos semanas firmaba los papeles para recibir el subsidio de paro. Pero el resto del tiempo se quedaba en el sofá. «Es como si *viviese ahí*», pensaba Sandy. «*Vive* en el cuarto de estar.» De vez en cuando hojeaba revistas que ella traía de la tienda de ultramarinos; y muchas veces llegaba y lo encontraba mirando el grueso libro que le habían regalado a ella por inscribirse en un club del libro: una cosa que se titulaba *Misterios del pasado*. Sostenía el libro frente a la cara con las dos manos y la cabeza inclinada sobre las páginas, como si estuviera absorto en la lectura. Pero al cabo del rato observaba ella que no parecía adelantar nada; seguía por el mismo sitio: alrededor del capítulo segundo, calculaba. Sandy lo cogió una vez y lo abrió por donde él iba. Leyó algo acerca del descubrimiento de un hombre que había pasado dos mil años en una turbera de los Países Bajos. En una página venía una fotografía. El hombre tenía la frente velluda, pero en su rostro aparecía una expresión serena. Llevaba un gorro de cuero y yacía de lado. Las manos y los pies estaban reseco y consumidos, pero, por lo demás, el hombre no tenía un aspecto demasiado horroroso. Leyó un poco más y luego dejó el libro en el sitio de donde lo había cogido. Su marido lo dejaba al alcance de la mano, en la mesita que había delante del sofá. ¡El puñetero sofá! Por lo que a ella se refería, no quería ni volver a sentarse en él. Ni podía imagi-

nar que en el pasado se hubieran tumbado allí para hacer el amor.

Les llevaban el periódico a casa todos los días. Él lo leía desde la primera hasta la última página. Sandy observaba cómo lo leía todo, hasta las esquelas y la sección que indicaba la temperatura de las ciudades importantes, así como las noticias económicas que hablaban de fusiones y de tipos de interés. Por la mañana se levantaba antes que ella y utilizaba el cuarto de baño. Luego encendía la televisión y hacía café. Ella le encontraba animado y alegre a esa hora del día. Pero cuando se iba a trabajar, él ya se había acomodado en el sofá y la televisión estaba en marcha. La mayoría de las veces seguía funcionando cuando ella volvía por la tarde. Él estaba sentado en el sofá, o tumbado, vestido con la ropa que solía llevar al trabajo: vaqueros y camisa de franela. Pero a veces la televisión estaba apagada y él seguía sentado, con el libro en las manos.

—¿Cómo te ha ido? —preguntaba él cuando entraba Sandy.

—Muy bien. ¿Y a ti?

—Muy bien.

Siempre tenía una cafetera caliente para ella. En el cuarto de estar, ella se sentaba en la butaca grande mientras comentaban las incidencias de la jornada. Cogían las tazas y bebían café, como gente normal, pensaba Sandy.

Sandy seguía queriéndole, aunque era consciente de que las cosas estaban tomando un giro extraño. Daba gracias por tener trabajo, pero no sabía lo que iba a pasarles, a ellos o a cualquier otra persona en el mundo. En el trabajo tenía una amiga a la que confió una vez lo de su marido: lo de quedarse en el sofá todo el tiempo. Por lo que fuese, su amiga no pareció considerarlo algo raro, lo que a la vez sorprendió y deprimió a Sandy. Su amiga le contó lo de su tío

de Tennessee; cuando su tío cumplió los cuarenta, se metió en la cama y no se levantó más. Y lloraba mucho, al menos una vez al día. Le dijo a Sandy que tenía la impresión de que a su tío le asustaba hacerse viejo. Suponía que tal vez tuviese miedo de un ataque al corazón o algo así. Pero aquel hombre ya tenía sesenta y tres años y seguía respirando. Cuando Sandy oyó eso, se quedó de una pieza. Si aquella mujer decía la verdad, calculó, el hombre había estado en cama veintitrés años. El marido de Sandy sólo tenía treinta y uno. Treinta y uno y veintitrés suman cincuenta y cuatro. Y ella también andaría entonces por los cincuenta. ¡Dios mío!, nadie puede pasarse en la cama o en un sofá todo lo que le queda de vida. Si su marido estuviese mutilado o enfermo, o hubiese resultado herido en un accidente de coche, sería diferente. Eso podía entenderlo. Si se tratase de algo así, sabía que podría soportarlo. Entonces, si él se viera obligado a vivir en el sofá y ella tuviera que darle allí la comida, tal vez hasta llevarle la cuchara a la boca, eso habría tenido cierto encanto. Pero que su marido, un hombre joven y además sano, se aficionara al sofá de aquel modo y no quisiera levantarse salvo para ir al cuarto de baño o encender la televisión por la mañana y apagarla por la noche, eso era diferente. Le daba vergüenza; y, salvo aquella vez, no habló de ello con nadie. No le dijo nada más al respecto a su amiga, cuyo tío se había metido en la cama hacía veintitrés años y aún seguía allí, por lo que Sandy sabía.

Un día regresó a casa del trabajo a última hora de la tarde, estacionó el coche y entró por la puerta de la cocina. Oyó que la televisión estaba encendida en el cuarto de estar. La cafetera estaba en el fogón, a fuego lento. Desde donde estaba, con el bolso en la mano, podía mirar al

cuarto de estar y ver el respaldo del sofá y la pantalla de la televisión. Por la pantalla se movían siluetas. Los pies descalzos de su marido sobresalían por un extremo del sofá. Por el otro, apoyada en un cojín atravesado en el brazo del sofá, vio la cabeza. No se movía. Podía estar o no dormido, y podía o no haberla oído entrar. Pero decidió que daba lo mismo, de todos modos. Dejó el bolso en la mesa y fue al frigorífico a coger un yogur. Pero al abrir la puerta le vino un aire cálido y con olor a cerrado. No podía creer el desbarajuste que había dentro. El helado que había en el congelador se había derretido y había caído sobre las porciones de pescado y la ensalada de col. El helado había caído en la fuente del arroz y formaba un charco en la parte inferior de la nevera. Había helado por todas partes. Abrió la puerta del congelador. Sintió una bocanada de un olor asqueroso que le dio arcadas. El helado cubría la base del compartimiento y se adensaba en torno a un paquete de kilo de hamburguesas. Presionó el envoltorio de celofán que cubría la carne, y el dedo se le hundió en el paquete. Las chuletas de cerdo también se habían descongelado. Todo estaba descongelado, incluyendo otras porciones de pescado, un paquete de carne para asar y dos comidas chinas de Chef Sammy. Igual que las salchichas y la salsa casera para los espaguetis. Cerró la puerta del congelador y sacó de la nevera el cartón de yogur. Levantó la tapa y lo olió. Entonces fue cuando gritó a su marido.

—¿Qué pasa? —dijo él, incorporándose y mirando por encima del respaldo del sofá—. ¡Eh!, ¿qué ha ocurrido?

Se pasó la mano por el pelo un par de veces. Ella no estaba segura de si había estado durmiendo todo el tiempo o qué.

—Este puñetero frigorífico se ha estropeado —dijo Sandy—. Eso es lo que pasa.

Su marido se levantó del sofá y bajó el volumen de la televisión. Luego la apagó y se dirigió a la cocina.

—Déjame verlo. ¡Oye, es increíble!

—Míralo tú mismo. Todo se ha echado a perder.

Su marido miró en el interior de la nevera y en su rostro apareció una expresión muy grave. Luego husmeó en el congelador y vio cómo estaban las cosas.

—¿Y ahora qué? —preguntó.

Montones de cosas le pasaron a Sandy de pronto por la cabeza, pero no dijo nada.

—¡Maldita sea! —dijo él—. Las desgracias nunca vienen solas. Mira, esta nevera no puede tener más de diez años. Estaba casi nueva cuando la compramos. Mis padres tuvieron un frigorífico que les duró veinticinco años. Se lo regalaron a mi hermano cuando se casó. Funcionaba muy bien. Pero ¿qué es lo que pasa?

Se puso a mirar por el estrecho espacio que había entre la nevera y la pared.

—No lo entiendo —dijo, sacudiendo la cabeza—. Está enchufado.

Entonces agarró el frigorífico y lo movió de atrás hacia adelante. Apoyó el hombro contra él y lo retiró unos centímetros. Dentro, algo se cayó de un estante y se rompió.

—¡Mierda! —dijo.

Sandy se dio cuenta de que seguía teniendo el yogur en la mano. Fue al cubo de la basura, levantó la tapa y lo tiró.

—Tendré que freírlo todo esta noche —dijo.

Se imaginó ante el fogón, friendo la carne, poniendo las cosas en la sartén y en el horno.

—Necesitamos una nevera nueva —dijo.

Él no contestó. Echó otra mirada al congelador y movió la cabeza de un lado a otro.

Sandy pasó por delante de él y empezó a sacar cosas de los estantes y a ponerlas sobre la mesa. Él la ayudó. Sacó la carne del congelador y puso los paquetes encima de la mesa. Luego sacó lo demás y lo puso también sobre la mesa, en otro sitio. Después de quitarlo todo, cogió papel de cocina y la esponja de fregar los platos y empezó a limpiar el interior de la nevera.

—Nos hemos quedado sin freón —dijo él, dejando de limpiar—. Eso es lo que ha pasado. Ha habido un escape de freón. Ha ocurrido algo y el freón se ha salido. Ya lo he visto alguna vez en neveras de otra gente.

Ahora estaba tranquilo. Empezó a limpiar otra vez.

—Es el freón —repitió.

Sandy dejó lo que estaba haciendo y lo miró.

—Necesitamos otra nevera —insistió.

—Ya lo has dicho. ¿Y de dónde vamos a sacarla? No crecen en los árboles.

—Tenemos que conseguir una. ¿Es que no nos hace falta? Puede que no. A lo mejor podemos poner los artículos percederos en la ventana, como siguen haciendo en las ciudades dormitorio. O si no, podríamos comprar una de esas portátiles e ir por hielo todos los días.

Puso una lechuga y unos tomates sobre la mesa, junto a los paquetes de carne. Luego se sentó en un taburete y se llevó las manos a la cabeza.

—Vamos a comprar otra nevera —dijo su marido—. Pues claro. Nos hace falta una, ¿no? No podemos estar sin frigorífico. Pero la cuestión es dónde podemos conseguirlo y cuánto estamos en condiciones de pagar. Debe haber millones de aparatos usados en los anuncios de la prensa. Espera, voy a ver qué hay en el periódico. Soy un especialista en anuncios.

Ella se quitó las manos de la cara y lo miró.

—Sandy, en el periódico encontraremos una buena nevera de ocasión —prosiguió su marido—. La mayoría están hechas para durar toda la vida. Esa nuestra por Dios que no sé lo que le ha pasado. Es la segunda vez en la vida que veo que un frigorífico se va a la mierda por las buenas. —Y añadió, mirando de nuevo al frigorífico—: ¡Qué mala suerte!

—Trae el periódico —dijo ella—. A ver qué hay.

—No te preocupes —dijo él.

Salió de la cocina, fue a la mesita, rebuscó entre el montón de periódicos y volvió con los anuncios por palabras. Ella apartó a un lado los alimentos para que él pudiera extender las páginas. Él se sentó. Sandy miró el periódico y luego la comida descongelada.

—Tengo que freír las chuletas de cerdo esta noche —dijo—. Y las hamburguesas. Y también los filetes y el pescado. Sin olvidar la comida china.

—Esa mierda de freón —dijo él—. Apesta.

Empezaron a leer los anuncios por palabras. Él seguía con el dedo una columna y luego otra. Pasó rápidamente por la sección de OFERTAS DE EMPLEO. Sandy vio cruces junto a un par de ellas, pero no se fijó en lo que estaba señalado. Eso no tenía importancia. Había una columna titulada MATERIAL DE ACAMPADA. Entonces lo encontraron: ELECTRODOMÉSTICOS NUEVOS Y USADOS.

—Aquí —dijo ella, poniendo el dedo en el periódico. Su marido le retiró el dedo.

—Vamos a ver —dijo.

Ella volvió a poner el dedo donde antes.

—«Frigoríficos, hornillos, lavadoras, secadoras», etc. —dijo ella, leyendo los encabezamientos de los anuncios—. «Subasta pública.» ¿Qué es eso? Subasta pública.

Siguió leyendo.

—«Electrodomésticos a escoger, nuevos y de ocasión, todos los jueves por la noche.» Subasta a las siete. Es hoy. Hoy es jueves. La subasta es esta noche. Y ese sitio no queda muy lejos. Está en la calle Pine. He debido pasar por allí centenares de veces. Y tú también. Ya sabes dónde es. Al lado de Baskin-Robbins.

Su marido no dijo nada. Miraba fijamente el anuncio. Alzó la mano y se tiró del labio inferior con dos dedos.

—Subasta pública —repitió.

—Vamos. ¿Qué dices? Te vendrá bien salir, y a lo mejor encontramos una nevera. Dos pájaros de un tiro —dijo.

—En la vida he ido a una subasta. Y me parece que ahora no tengo ganas de ir a una.

—¡Venga! —dijo Sandy—. ¿Qué te pasa? Es divertido. Hace años que no voy a ninguna, desde que era niña. Iba con mi padre.

De pronto sintió grandes deseos de acudir a la subasta.

—Tu padre —dijo él.

—Sí, mi padre.

Miró a su marido, esperando que dijera algo más. Era lo mínimo. Pero no dijo nada.

—Las subastas son divertidas —dijo ella.

—Quizá sí, pero no quiero ir.

—También necesito una lámpara para la mesilla de noche —prosiguió Sandy—. Deben de tener.

—Mira, necesitamos muchas cosas. Pero yo no tengo trabajo, ¿recuerdas?

—Yo voy a ir a esa subasta —dijo ella—. Tanto si vienes como si no. Harías bien en venir. Pero me da igual. Por si quieres saberlo, me tiene sin cuidado. Pero yo voy.

—Te acompañaré. ¿Quién ha dicho que no iría?

La miró y luego apartó la vista. Cogió el periódico y leyó de nuevo el anuncio.

—No sé nada de subastas. Pero hay que probarlo todo. ¿Sabes de alguien que haya ido a una subasta a comprar una nevera?

—No —dijo ella—. Pero lo haremos de todos modos.

—De acuerdo.

—Bueno —dijo ella—. Pero sólo si te apetece ir de verdad.

Él asintió con la cabeza.

—Será mejor que empiece a guisar. Freiré ahora las chuletas de cerdo y cenaremos. Lo demás puede esperar. Después lo haré todo. Al volver de la subasta. Pero hay que darse prisa. El periódico dice que es a las siete en punto.

—A las siete —dijo él.

Se levantó de la mesa y se dirigió al cuarto de estar, donde se puso a mirar un momento por la ventana. Un coche pasó por la calle. Se llevó los dedos al labio. Ella lo vio sentarse en el sofá y coger el libro. Lo abrió por el sitio habitual. Pero enseguida lo dejó y se tumbó. Vio cómo reposaba la cabeza en el cojín colocado en el brazo del sofá. Se lo ajustó debajo de la cabeza y se puso las manos en la nuca. Luego se quedó quieto. Poco después vio cómo ponía los brazos a los costados.

Sandy dobló el periódico. Se levantó y fue al cuarto de estar sin hacer ruido. Miró por encima del respaldo del sofá. Tenía los ojos cerrados. Su pecho apenas se movía al respirar. Volvió a la cocina y puso una sartén en el fogón. Lo encendió y puso aceite en la sartén. Empezó a freír chuletas de cerdo. Había ido a subastas con su padre. Pero casi todas eran de animales de granja. Creía recordar que su padre siempre intentaba vender o comprar una ternera. A veces, se subastaba maquinaria agrícola o artículos domésticos. Pero sobre todo eran de ganado. Después, cuando su padre y su madre se divorciaron y ella se fue a vivir con su madre, su padre le escribió diciéndole que echaba

de menos su compañía en las subastas. En la última carta que le envió, cuando ella era adulta y vivía con su marido, le dijo que había comprado una preciosidad de coche en una subasta por doscientos dólares. Si ella hubiera estado allí, le decía, le habría comprado uno. Tres semanas después, por una llamada de teléfono que recibió en plena noche, se enteró de que había muerto. El coche que había comprado tenía un escape de monóxido de carbono que se filtraba por el suelo y que le causó un desmayo cuando estaba al volante. Vivía en el campo. El motor siguió funcionando hasta que se acabó la gasolina. Permaneció varios días en el coche hasta que alguien lo encontró.

Empezaba a salir humo de la sartén. Echó más aceite y conectó el extractor. Hacía veinte años que no iba a una subasta, y ahora se disponía a ir a una aquella misma noche. Pero antes tenía que freír la carne. Era mala suerte que se les hubiera estropeado el frigorífico, pero se sorprendió al ver que estaba impaciente por acudir a la subasta. Empezó a echar de menos a su padre. Y también a su madre, aunque los dos solían discutir a menudo antes de que ella conociese a su marido y se casara. De pie ante el fuego, dio vuelta a las chuletas y sintió la falta de su padre y de su madre.

Sin que desapareciera esa impresión, cogió un paño y quitó la sartén del fuego. El extractor aspiraba el humo que subía del fogón. Sin dejar la sartén se acercó a la puerta y miró al cuarto de estar. La sartén seguía humeante y gotas de grasa y de aceite saltaban por encima del borde. En la penumbra de la habitación, apenas distinguía la cabeza de su marido y sus pies descalzos.

—Ven —dijo ella—. Ya está listo.

—Muy bien —contestó él.

Vio cómo levantaba la cabeza por encima del brazo del sofá. Volvió a poner la sartén en el fogón y fue hacia el ar-

mario. Cogió dos platos y los colocó en la repisa. Con la espumadera sacó una chuleta y la puso en un plato. No parecía carne. Era como un omoplato corroído, o una herramienta para cavar. Pero ella sabía que era una chuleta de cerdo, y sacó la otra de la sartén y la puso en el otro plato.

Al cabo de un momento, su marido apareció en la cocina. Miró una vez más a la nevera, con la puerta abierta. Y luego se fijó en las chuletas de cerdo. Abrió la boca, pero no dijo nada. Ella esperó a que dijera algo, cualquier cosa, pero siguió callado. Puso sal y pimienta encima de la mesa.

—Siéntate —dijo, dándole un plato en el que yacían los restos de una chuleta de cerdo—. Quiero que te lo comas.

Él cogió el plato. Pero se quedó allí de pie, mirándolo. Entonces, ella se volvió para coger el suyo. Retiró el periódico y colocó los alimentos descongelados en el otro extremo de la mesa.

—Siéntate —dijo una vez más a su marido.

Él se pasó el plato de una mano a la otra. Pero permaneció en pie. Fue entonces cuando ella vio los charquitos de agua sobre la mesa. También lo oyó. Caía agua de la mesa al suelo de linóleo.

Bajó la cabeza y vio los pies descalzos de su marido. Miró aquellos pies junto a un charco de agua. Sabía que en la vida volvería a ver algo tan raro. Pero no sabía qué hacer. Pensó que lo mejor sería pintarse un poco los labios, coger el abrigo y marcharse a la subasta. Pero no podía apartar la vista de los pies de su marido. Dejó el plato en la mesa y se quedó mirando hasta que los pies salieron de la cocina y volvieron al cuarto de estar.

