



INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO

TRABAJO DE GRADO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

DEIVIS DUVÁN BOLÍVAR RANGEL

INTIMIDADES MONSTRUOSAS EN LA NARRATIVA DE RAYMOND CARVER

BOGOTÁ, 2019

DEDICATORIA

A mi madre, Fanny Rangel, por haber soportado con la fuerza de una columna de acero mis miedos respecto a las posibilidades de culminar esta maestría; y a mi mejor contertulia, Marcia Zumaqué, esa alma caribeña en cuya sabiduría y elocuencia siempre encuentro inspiración para ejercitar mi pluma literaria

AGRADECIMIENTOS

a Mario Samir Burgos Castañeda, por sus lecciones vitales de pragmatismo y por hacerme amar su ciudad; y a mi tutor, Alberto Bejarano, de cuya sensibilidad literaria aprendí mucho durante el ejercicio de escritura de esta monografía.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 27 de junio de 2019

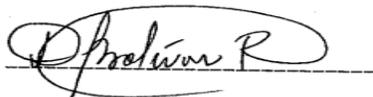
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo, DEIVIS DUVÁN BOLÍVAR RANGEL, identificado con C.C. No. 1045671706, autor del trabajo de grado titulado INTIMIDADES MONSTRUOSAS EN LA NARRATIVA DE RAYMOND CARVER, presentado en el año de 2019 como requisito para optar al título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo, para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



1045671706

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Bolívar Rangel	Deivis Duván

DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Bejarano	Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Intimidaciones monstruosas en la narrativa de Raymond Carver

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2019

NÚMERO DE PÁGINAS: 83

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (N/A):

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL

Realismo sucio

Disenso

Carver

extrañamiento

Monstruosidad

INGLÉS

Dirty realism

Disense

Carver

Strangement

Monstrosity

RESUMEN

Más allá de la supervivencia en nombre del éxito personal, del fracaso, del anonimato rural, de la dispersión psicológica en medio de situaciones adversas y de las desavenencias económicas que tanto señala la crítica literaria en la cuentística de Carver como reflejos miméticos de la vida tardo-moderna, la obra del autor norteamericano opera al interior de sus personajes una suerte de tensión, de desajuste y distanciamiento político, de suspensión del mecanismo de eso real sobre el cual estos seres imaginarios transitan.

Dicha experiencia tiene lugar en el plano de la intimidad, cual aparición monstruosa que les exige un careo frente a la sensibilidad rutinaria y oficial de sus vidas cotidianas, y que, extendiendo el análisis allende los márgenes propios del objeto literario en cuestión, describe un malestar cultural en medio del cual los personajes experimentan un extrañamiento respecto de aquella cartografía sensible propia de los tiempos posmodernos.

La idea de disenso como redistribución o desajuste de aquella sensibilidad que encarnan las ocupaciones y el recorte prefigurado de los tiempos y los espacios en la sociedad norteamericana de los setentas es lo que el presente trabajo tipifica como experiencia monstruosa para metaforizar la incomodidad del disenso político que detona al interior de las conciencias rebosadas de los personajes; y con ello, entablar un diálogo entre literatura y cultura desde los aportes que ofrece el arte literario cuando visibiliza algunos problemas culturales que no están enunciados en los discursos oficiales.

ABSTRACT

Beyond survival in the name of personal success, failure, rural anonymity, psychological dispersion amid adverse situations and the economic disagreements that both literary criticism points to in Carver's short story and mimic reflections of late life -modern, this research wants to remark that the work of the North American author operates inside his characters a kind of tension, mismatch and political distancing, suspension of the mechanism of that real on which these imaginary beings pass.

This experience takes place on the level of intimacy, a monstrous appearance that demands a confrontation with the routine and official sensitivity of their daily lives, and which, extending the analysis beyond the margins of the literary object in question, describes a discomfort cultural in which the characters experience a estrangement from that sensitive cartography typical of postmodern times.

The idea of dissent as redistribution or mismatch of that sensitivity embodied in the occupations and the prefigured cut of time and space in American society of the seventies is what this work typifies as a monstrous experience to metaphorize the discomfort of political dissent that it detonates inside the consciences overflowing with the characters; and with it, to initiate a dialogue between literature and culture from the contributions that literary art offers when it reveals some cultural problems that are not enunciated in official discourses.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: Raymond Carver: vida y contexto social, obra e influencias y lecturas comunes del ámbito crítico literario.	
1) Vida y contexto social.....	16
1.1. Nacimiento de la cultura de masas.....	17
1.2. El realismo sucio como un arte a la medida de las masas.....	20
1.3. El afianzamiento de las narrativas visuales en y con la cultura de masas. .	24
1.4. Prolegómenos históricos del cuento norteamericano del siglo XX.....	32
1.5. Lecturas comunes del ámbito crítico literario	35
CAPÍTULO 2: Tras el monstruo en la percepción del liberalismo norteamericano del siglo XX, o cómo el <i>realismo sucio</i> de Carver toma distancia del <i>sueño americano</i>.	
2.1.El sentido de ‘Distanciamiento’.....	39
2.2. Lo monstruoso en los márgenes de la modernidad	44
2.3. Lo monstruoso se normaliza y la normalidad se rarifica, o el giro cultural llamado liberación posmoderna.....	46
CAPÍTULO 3: La <i>intimidad</i> de los personajes de Carver: una experiencia monstruosa y de disenso político en el contexto de la liberalización posmoderna.	
3.1.Elementos espacio-temporales de la intimidad en los relatos de Carver.....	51
3.2.Menudo.....	52
3.3. Quienquiera que hubiera dormido en esta cama.....	61
3.4. El compartimiento.....	70
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	86

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo quiere proponer un diálogo entre literatura y cultura a partir de un conflicto existencial que está recreado en gran parte de los relatos de Raymond Carver. Dicho conflicto se define, en las páginas sucesivas, como una experiencia monstruosa que padecen los personajes del autor norteamericano en el plano de su intimidad, por el hecho de tener que enfrentar a puertas cerradas los estragos de un nuevo *ethos* generalizado que hace gala de la prosperidad económica basada en fórmulas individualistas; y que se ufana, sobre todo, de haber introducido en la cultura más dosis de libertad y autonomía, valores antaño restringidos por cuenta de los encuadramientos colectivos e institucionalizados propios de la modernidad dieciochesca: familia, religión, militancias políticas, identidad nacional, etc.

En lugar de todos esos centros gravitatorios que mucho antes de los cincuenta del siglo pasado vinculaban la vida de la ciudadanía a propósitos colectivos y a proyectos de largo aliento, el capitalismo en expansión de la posguerra consiguió masificar el consumo y convertir el aquí y el ahora (los placeres inmediatos) en el eje articulador por excelencia del bienestar social, implantado desde entonces como bandera distintiva de una cultura que se autoproclamaba libre, pero cuyas errancias en el ámbito privado hacían tambalear en ocasiones el edificio de la felicidad hedónica publicitada, como bien lo probarán las tensiones monstruosas que ocurren a menudo al interior de los relatos de Carver.

En ese desgarramiento que padecen sus personajes a nivel psicológico, Carver parece bosquejar un tipo de experiencia monstruosa que no reduce sus posibilidades interpretativas a las circunstancias más próximas del contexto social inmediato, sino que sugiere un malestar cultural en términos generales. Si bien “las historias de Carver podrían ser el diagnóstico de la sociedad californiana o de las personas que habitan los gastados países del bienestar de

Occidente; quizás la pretensión del escritor sea más profunda: llevar a cabo una radiografía del alma del hombre contemporáneo” (Aranguren 112).

Siguiendo ese enfoque, el primer apartado de este documento busca presentar el movimiento literario *realismo sucio* en diálogo con la vida, obra y lecturas de Raymond Carver, e ir desenmarañando el aporte de su narrativa según el propósito de la presente investigación: valga la reiteración, poner de manifiesto un conflicto existencial que aqueja a la atmósfera cultural contemporánea descrita en los tres relatos objeto de análisis, a saber, la experiencia monstruosa que supone padecer en la intimidad los estragos de un nuevo *ethos* generalizado y asumido como bandera distintiva de las nuevas democracias liberales (pero principalmente de Estados Unidos) a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Por consiguiente, en el primer capítulo se quiere destacar también el aporte de la presente lectura crítica con respecto a las que se han hecho de la obra de Carver, pues esta no cae en paralelismos obvios entre el paradigma posmoderno y los rasgos igualmente posmodernos detectados en la escritura del norteamericano: digresión, sinsentido, anti heroísmos, fragmentación de los ideales, reducción minimalista de adjetivos, socavamiento de las grandes elucubraciones morales que densificaban la prosa literaria en el siglo XIX, de las disyuntivas que motivaban soluciones heroicas en los personajes, etc.

Más allá de esos factores estructurales, la presente propuesta busca ahondar en el conflicto librado al interior de los personajes carverianos, pues estos se saben partícipes de una cultura que se ha dotado de nuevos principios vitales, que ha concebido un nuevo modelo de ordenamiento social, compuesto, generalmente, de los siguientes elementos constitutivos: amor libre, libertinaje sexual, nomadismo identitario, filiaciones pasajeras, etc. En otras palabras, el presente documento quiere enfatizar específicamente en cuánto prefieren callar estos personajes

y calarse el monstruo de ciertos reproches morales que asoman por aquellos intersticios que se abren camino en medio del nuevo hedonismo.

Antes que acumular una nota más al pie de esa interpretación sobre-comentada según la cual el adjetivo *sucio* que acompaña al movimiento realista hace justicia al tipo de experiencia que narra (vidas desposeídas y vulgares propias de una época etiquetada como posmodernidad), estas líneas pretenden más bien focalizar su atención en ese problema que complejiza la situación de hombres posmodernos característica de los personajes de Carver; es decir, en el hecho de que estos seres transmiten un mensaje revelador al lector no tanto porque fracasen en medio de circunstancias económicas precarias o naden en medio de las turbias aguas capitalistas intentando sobrevivir a manotazos de ahogado, sino porque se frustran al interior de un contexto que les exige la mejor pose de frescura, el mejor gesto y, sobre todo, altas dosis de bienestar. (Pieters 9)

Para el tiempo en que Carver produce sus relatos, los principios estructuradores de la modernidad precedente se han enrarecido, de modo que sus personajes encaran en la intimidad de sus vidas ingravidas la necesidad intermitente de anclarse a un sentido, y en ese ejercicio se saben extraños; se reconocen peregrinos. Es precisamente esa necesidad la que presenta la fisonomía de un monstruo, un monstruo moral que llega para percutir aquella nueva atmósfera de felicidad que se pregona de puertas hacia afuera, pero que supone una piedra en los zapatos nómadas de quienes la buscan sin sosiego y padecen sus efectos adversos en la soledad de la noche, en la intimidad de sus hogares, en el reclamo desautorizado de sus conciencias.

Siguiendo esa misma línea, el segundo capítulo anticipa los elementos conceptuales que movilizará la lectura crítica de los cuentos de Carver, los cuales están estrechamente relacionados con aquellos intersticios históricos o pliegues de la intimidad en los que la narrativa del norteamericano asoma precisamente para sugerir otros sentidos respecto de la percepción

oficializada del sueño americano; es decir, para problematizar un paradigma cultural desde la recurrencia ficcional a los conflictos humanos que en dicha atmosfera tuvieron (y aún siguen teniendo) lugar.

Para ello, en el segundo apartado se precisan las coordenadas teóricas dentro de las que se moverá el análisis aquí propuesto, antes de entrar a revisar propiamente los aspectos formales y argumentales de la obra que posibilitan un diálogo entre literatura y cultura a partir de los conceptos a los que el corpus mismo abre sus posibilidades interpretativas.

En ese sentido, el segundo capítulo contextualiza los conceptos *distanciamiento* y *monstruosidad* en el marco de los objetivos de la presente investigación, señalando la acepción que tendrán estos términos durante la interpretación de los tres relatos en el tercer y último apartado. Para ello, se consideran de vital importancia las lecturas *El reparto de lo sensible*, *El hilo perdido* y *Política de la literatura*, de Jacques Rancière, con el fin de precisar lo que se entiende por distanciamiento en este trabajo, y reafirmar que los personajes del norteamericano, más que servir de correlatos de una época signada por la búsqueda desenfrenada de bienestar económico, proponen más bien una política del disenso respecto del ordenamiento social en medio del cual actúan, específicamente cuando confrontan a solas los rastros de una sensibilidad moral que luce enrarecida para el tiempo en que ellos mismos están definiendo su bienestar personal desde las nuevas lógicas liberales que los enmarcan. Dicha confrontación arroja fogonazos intermitentes de luz sobre sus opacas vidas, y deja en suspenso, por momentos, el mecanismo de la realidad liberal, del que ellos mismos son un engranaje.

Ahondando en la misma idea que desplegará el segundo capítulo, la narrativa de Carver, interpelada desde el carácter político que Rancière le atribuye a la literatura, no solo hace visible lo que la gran literatura clásica desechó o utilizó sólo como parte del decorado de las vidas nobles o almas de oro; es decir, lo que hasta finales del siglo XIX había permanecido en las

sombras; sino que opera una política del disenso en la medida en que sus personajes, una vez puestos bajos los reflectores de un escenario antaño repudiable, no entran del todo en una relación de analogía global con las ocupaciones, distribución de las identidades y recortes espacio-temporales propios de la época en la que estos actúan.

De los personajes de Carver, como se enfatizará también en el segundo capítulo, cabe esperar (y así lo ha considerado gran parte de la crítica) que no tengan el menor asomo de conciencia respecto de la corriente vertiginosa que los arrastra por el camino exclusivo de la supervivencia, y por ello es lugar común juzgarlos como seres adscritos a una sensibilidad formalmente tenida por tosca dentro del reparto de lo sensible que operaba el capitalismo de consumo en el imaginario cultural de los años setenta.

Sin embargo, desde el mismo momento en que los personajes del norteamericano enfrentan lo que se anuncia en sus vidas (y también en el lector) como decisivo, y al mismo tiempo rehúyen la posibilidad de construcción de un sentido por parecerles ésta una exigencia moral demasiado monstruosa y anacrónica, la literatura de Carver redistribuye los recortes políticos entre lo visible y lo invisible, pues “la política comienza precisamente cuando ese hecho imposible vuelve en razón, cuando *esos y esas* que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común, y no son solo animales furiosos o adoloridos” (Rancière, Política de la literatura 16).

Y aunque la experiencia monstruosa a la que se ven abocados los personajes de Carver no sea determinante en el rumbo que finalmente adoptan los desenlaces, y hasta pueda juzgarse de efímera en el curso disperso de las historias que la despliegan, sí constituye una erosión reveladora de los cauces por donde fluye la vida tardo-moderna; y es en esa medida como el realismo de Carver no cae en una mera valoración de lo semejante, sino en la destrucción de los

marcos dentro de los cuales eso real funciona o pretende funcionar en obediencia a las cartografías oficiales que han configurado las prácticas sociales de la época en cuestión.

Hasta este punto, el segundo capítulo deja claro entonces que el monstruo que asoma intermitentemente en la intimidad de los personajes encarna una política del disenso en el entendido Rancieriano de la expresión; y para ampliar aún más esta interpretación, se incorporan también al diálogo entre literatura y cultura las voces subsidiarias de los filósofos Lipovetsky y Bauman, autores desde cuyos diagnósticos se va enmarcando el tipo de experiencia monstruosa propia de la posmodernidad, cuyo nuevo modelo de pureza margina la moral, el sentido y el sosiego emocional de los individuos; y celebra, en cambio, el nomadismo, la caza incesante de identidades, de experiencias y la participación incuestionada del consumidor en el ciclo vertiginoso del capitalismo de consumo emergente.

Los dos pensadores en mención, según la crítica internacional, han contribuido significativamente a la evaluación profunda de lo que significó el giro cultural mejor conocido en el ámbito académico como posmodernidad o modernidad tardía, de ahí que resulten ambos referencias obligadas al momento de valorar la experiencia histórica de la contemporaneidad, y asimismo cómo esta se manifiesta en los diferentes ámbitos de la sociedad hacia principios de los años sesenta, transformando aquellas lógicas de socialización e identidades en bloque que configuraban el espacio de lo sensible y de lo decible antes de los años sesenta, las mismas lógicas que se les presentan ahora con un aire de monstruosidad absurda a los personajes de Carver, pero cuyo extrañamiento hace posible cuestionar por momentos su propio presente.

Una vez contextualizados el autor, la obra y el marco teórico al que el corpus se abre, finalmente el tercer capítulo aborda los tres relatos respectivos, acercando las historias y las obsesiones de sus protagonistas al tipo de experiencia monstruosa previamente definida en el segundo capítulo, y enfatizando en los elementos argumentales de los que tiende a echar mano

el autor para construir el espacio de lo íntimo monstruoso dentro de sus relatos, tales como la noche, el insomnio y la dilación del tiempo narrativo a partir de las alusiones aleatorias por parte de la conciencia que va evocando los sucesos respectivos de cada historia.

Tal como lo mencionó Rancière líneas más arriba, en dos de los relatos objeto de análisis, las acciones (o más exactamente el enfrentamiento de los monstruos respectivos) tienen lugar en la intimidad de la noche; es decir, en el tiempo en que los personajes deberían estar reponiendo fuerzas para adherirse nuevamente a sus rutinas laborales desgastantes, y no concediéndose a sí mismos la oportunidad de desajustar su propia experiencia de sujetos posmodernos supuestamente felices e irreflexivos que hacen del presente el único eje temporal existente.

De manera que en el análisis detallado de los elementos que constituyen la intimidad de los personajes en el tercer capítulo, se va reiterando una vez más el hecho de que Carver, a través de su narrativa, pone a funcionar una política del disenso cada vez que sus personajes deciden enfrentar a puertas cerradas el monstruo que los desacomoda de su zona de confort, que tensa las cadenas de su libertad hedónica y subvierte en esa medida el orden sensible de una época oficialmente emancipada –se supone- de viejas ataduras y moralidades constrictivas.

CAPÍTULO I

RAYMOND CARVER: VIDA Y CONTEXTO; OBRA E INFLUENCIAS; Y LECTURAS COMUNES DEL ÁMBITO CRÍTICO LITERARIO

I. VIDA Y CONTEXTO SOCIAL

La vida del escritor Raymond Carver, nacido el 25 de mayo de 1939 en Klatskanie, Oregon, al igual que la de muchos babyboomers contemporáneos de él, supone el anverso irónico respecto del entusiasmo económico que por los años cuarenta atravesaba de punta a punta, cual viento de esperanza, a los Estados Unidos de Norteamérica; entusiasmo que hunde sus raíces en las políticas progresistas de los años ochenta del siglo XIX impulsadas por Reagan.

A los años cuarenta, más exactamente iniciado el cuarenta y tres, se les denomina el periodo boom posguerra, y a este último se le reconoce como época de desarrollo industrial, que registra por vez primera la masificación de los productos de consumo, antaño reservados a una minoría burguesa que los presumía a efectos de distinción social y de mimetización nobiliaria, y cuya oferta estaba restringida debido a la poca sofisticación de los sistemas productivos prefordianos. (Lipovetsky, Artes de consumo de masas y capitalismo artístico).

Hacia los años cincuenta, y luego de todo un proceso masificador de los bienes de consumo durante el periodo denominado posguerra, el equipamiento de artefactos domésticos se instituyó en la cultura de masas bajo la lógica del exceso, cual premisa *non plus ultra* del bienestar personal y hogareño. Y esto tuvo lugar gracias al refinamiento de los complejos industriales al servicio de la manufactura, lo cual originó la famosa economía fordiana, basada en la producción seriada y sistemática, como bien lo prueba el hecho de que el ensamblaje de

autos hacia principios de los cuarenta, por ejemplo, multiplicó su cifra respecto de finales del XIX, cuando a duras penas circulaba en territorio francés un carro por cada mil habitantes (Lipovetsky, La felicidad paradójica).

1.1.NACIMIENTO DE LA CULTURA DE MASAS

Estos objetos de consumo, antaño reservados a una minoría burguesa que se rodeaba de ellos a efectos de distinción clasista y en nombre del lujo por el lujo, pasaron a convertirse en productos masivos altamente demandados por un notable poder adquisitivo en aumento al interior de la clase media trabajadora. En otras palabras, estos se volvieron objetos de deseo por parte de los que ahora también podían asistir (con su respectiva invitación en mano: el dinero) a la fiesta capitalista del gasto hedónico. De modo que la clase obrera se abasteció, en adelante, de los beneficios que aportaban los más diversos aparatos en circulación expansiva: carros, televisores, neveras, hornos, estufas, lavadoras, aspiradoras y un largo etcétera al alcance de todos; o de casi todos.

No obstante, la adquisición de este nuevo poder económico se consigue al precio de la tranquilidad de quienes llegan a poseerlo en mínimas proporciones, pues el camino de la supervivencia plantea grandes sacrificios que, paradójicamente, contrastan a todas luces con el ideal de libertad tan soñado en el contexto del abastecimiento de bienes. Es decir,

la clase obrera es ahora más libre de movimiento y puede acceder a algo más que el plato de comida, hay un poco más de holgura, pero a cambio de un gran esfuerzo en trabajos alienantes, serviles y repetitivos, limpiando, sirviendo, caminando kilómetros para atender en un restaurant de comida rápida. Es un periodo en que las ideas de progreso y un mejor futuro se hallan insatisfechas, ya que las verdades de la ciencia, las humanidades, los sistemas políticos totalitarios

y los proyectos colectivos están siendo fuertemente cuestionados y descartados.
(Rojas 4)

Pues bien; Carver pertenece precisamente al auge de esa clase trabajadora que sobrevive en medio del agite laboral y las extenuantes jornadas productivas, propias de una sociedad que busca incrementar sus ingresos financieros y que va cargada de sueños y promesas; que va a toda prisa hacia lo que se supone es la prosperidad y la libertad soñadas por la sociedad norteamericana de esa época en su conjunto, con lo cual se solidifica una cultura de masas que venía anunciándose desde finales del XIX mediante la industrialización y la división sofisticada de la mano de obra.

En el marco de ese convulsionado contexto, diversas fuentes del periodismo cultural han descrito la vida de Raymond Carver como un eterno peregrinaje entre el alcohol y los trabajos esporádicos antes de su reconocimiento como autor; como una pequeña muestra biográfica, en últimas, de aquella estela de dolor que dejan en el alma del hombre contemporáneo promedio las nuevas lógicas liberales del bienestar personal. Se cuenta que su padre trabajaba en un aserradero y él cambiaba de empleo con mucha frecuencia para poder responder por los hijos de su primer matrimonio precoz, que tuvo lugar a sus escasos veinte años.

De tal manera que, volcados en exceso a la supervivencia económica, ya para los años sesenta y setenta, la cultura norteamericana (y en general el mundo occidental) comienza a desestimar entonces todos aquellos referentes metafísicos que no aportaran directamente a la consecución de una vida ‘digna’ en el entendido capitalista del término. Esto es, a dejar en un segundo plano a la razón misma, que para entonces, como bien lo mencionó Adorno en su *Dialéctica de la ilustración* mientras se refería al nacimiento de lo que él denominó *industrias culturales*, comenzó a sonar cada vez más a palabrería inútil entre los idólatras de los hechos

medibles, cuantificables y demostrables; entre los acólitos del nuevo Dios: el dinero, los placeres de la carne y el ludismo espectacular como fuente de experiencias estrictamente sensoriales, provisto éste último desde la oferta artística pop emergente: el cine, la literatura de folletín, el cómic y la publicidad (61).

Es decir, “el capitalismo de consumo contribuye notablemente a destruir la gravedad del sentido y las concepciones historicistas en beneficio de los placeres de la distracción, la frivolidad de los signos y los referentes lúdicos” (Lipovetsky, *De la ligereza* 224). En la escena artística, por ejemplo, declinan las expresiones vanguardistas, entendidas como frentes contestatarios y críticos de un sistema capitalista considerado autómatas y empobrecedor de los espíritus que aspiraban a ser libres e insurrectos; y surgen, en reemplazo, nuevas manifestaciones que convierten el placer de los sentidos y la experiencia lúdica del consumo artístico en el objeto estético por excelencia de las nuevas producciones, juzgadas de ligeras y carentes de contenido genuino por parte de los artistas de la vieja escuela, quienes alguna vez “vieron en el arte una actividad cultural suprema que estaba llamada a revelar lo absoluto” (Lipovetsky, *De la ligereza* 226) y que en esa medida se presentaban a sí mismos como auto-marginados de la esfera de la moda y su espíritu comercial.

A ese mismo respecto, Sábato comenta lo siguiente en *El escritor y sus fantasmas*:

En su ensayo *L'ère du Soupçon*, Nathalie Sarraute nos dice que bajo el triple determinismo: el hambre, el sexo y la clase, en ese hombre moderno aplastado por una civilización mecánica había hecho crisis lo psicológico. Se había superado así el tiempo en que Proust imaginaba que se podía llegar al fondo de la verdad, pues todos sabíamos ahora que no había nada que pudiese calificarse de ese modo” (52).

1.2. UN ARTE A LA MEDIDA DE LAS MASAS

Como se puede ver, para esta época declinan las pretensiones clasicistas y románticas dentro del arte; o sea, flaquean las oposiciones radicales contra un sistema capitalista considerado hasta hacía pocos decenios el blanco crítico de los dardos vanguardistas, consagrados estos últimos, como se sabe, a la elevación del espíritu por sobre la frivolidad de los signos de una cotidianidad automatizada. Es decir, “el objetivo ya no es en modo alguno la elevación espiritual del individuo ni la realización de la esencia del arte, sino un consumo continuo de productos culturales capaces de proporcionar placer, crear sueños, causar una satisfacción inmediata para todos” (Lipovetsky, *Artes de consumo de masas y capitalismo artístico* 58), o como bien lo menciona Jesus Pieters, señalando esa misma característica dentro de la obra del escritor norteamericano en particular,

lo gravitante es sustantivo en los cuentos carverianos; todo su mundo se encuentra atado al suelo. Cualquier brote de elevación del registro; por tímido que sea, es boicoteado por una intervención gravitante. Una fuerza profundamente terrenal se transfigura en contrapeso y regresa al suelo cualquier destello de sentimentalismo, contemplación o grandilocuencia, como si personajes y narrador estuvieran asediados constantemente por una voz que les susurra al oído *Sin heroísmos, por favor.* (9)

Relacionando ese análisis con la cultura contemporánea general, Lipovetsky ofrece un diagnóstico bastante amplio cuando asegura que el proyecto de la modernidad tardía podría resumirse como la búsqueda de una existencia cada vez más ligera y despojada de todo aquello que bloquee el goce inmediato o el despliegue del placer sensorial. Así lo menciona cuando declara, a propósito de figuras como Warhol, quien confesaba gustosamente no ocultar ninguna

intención trascendente detrás de sus propuestas, ni ser el portavoz de mensaje redentor alguno, que “el mundo de la radicalidad vanguardista ha sido reemplazado por el reinado del espectáculo por el espectáculo, lo insólito por lo insólito, el kitsch, el mestizaje de lo exquisito y lo adocenado. Un universo en el que cualquier cosa puede exhibirse, una esfera deslastrada de todo ideal superior” (Lipovetsky, De la ligereza 216).

Es decir, el hecho de querer convertir las vivencias y las preocupaciones de las masas en experiencias estéticas igualmente válidas como objetos de arte; y difundirlas con fines de exclusivo entretenimiento dentro del menú capitalista (que por supuesto perseguía dividendos), terminó por difuminar poco a poco la brecha entre alta y baja cultura, propia del arte decimonónico y vanguardista, pues “la cultura de la modernidad líquida (o de la posmodernidad) ya para entonces no tenía un ‘populacho’ que ilustrar y ennoblecer, sino clientes que seducir” (Bauman, Algunas notas sobre las peregrinaciones históricas del concepto de 'cultura' 21). Y esto lo hacía al compás de las imparable ofertas de consumo impulsadas por un capitalismo en expansión que comenzaba a invadir predios antiguamente reservados sólo a quienes performaban su difamación desde supuestas orillas no comerciales; o sea, el arte.

Una anécdota para ejemplificar el debilitamiento de aquella jerarquía que desdeñaba las producciones hechas a imagen y semejanza de las masas, es la que se cuenta a propósito de la formación literaria de quien fuera uno de los denominados realistas sucios por parte de la revista *Granta*:

En un prólogo de “Pregúntale al Polvo”, Charles Bukowski introduce a John Fante de la siguiente manera: “Yo era joven, pasaba hambre, bebía, quería ser escritor.

Casi todos los libros que leía pertenecían a la Biblioteca Municipal del Centro de Los Ángeles, pero nada de cuanto me caía en las manos tenía que ver conmigo, con las calles, ni con las personas que me rodeaban.

Pero cierto día cogí un libro, lo abrí y se produjo un descubrimiento. Pasé unos minutos hojeándolo. Y, entonces, a semejanza del hombre que ha encontrado oro en los basureros municipales, me llevé el libro a una mesa (...)

Sí, Fante tuvo sobre mí un efecto poderoso (Bermejo).

Incluso, la etiqueta misma de esta nueva generación de escritores fue objeto de chiste entre sus mismos representantes, y supuso, según lo confesara años más tarde el editor de la revista *Granta*, Bill Buford, y el propio Richard Ford, una estrategia de mercadeo para impulsar un nuevo producto editorial desde la previsión, demarcación y conquista de un público en particular, a saber, la gran masa.

Es decir, por esa época el arte literario mismo comienza a desembarazarse de grandilocuencias y a convertir en materia de su creación a todo un grupo social hasta entonces ninguneado y considerado reo autómatas de las nuevas lógicas del consumo por parte del arte de culto, sin que ello signifique, no obstante, que la etiqueta en mención agote sus posibilidades semánticas en una apuesta estrictamente comercial, pues el calificativo sucio que acompaña a la prosa realista de la época, también hace justicia al estilo, la voz, la focalización y los argumentos propios de esa narrativa.

Parejo a este hecho, cabe anotar también que Dios, el matrimonio y la vida familiar, entendidos como núcleos constitutivos de lo social, empiezan a perder protagonismo en el nuevo ordenamiento y asimismo su trascendencia simbólica en el imaginario cultural. En consecuencia, comienzan a declinar también aquellos relatos políticos que en el siglo XIX

vincularon la fe ciudadana hacia un mejor futuro colectivo, sentimiento propio del nacimiento de los estados modernos occidentales.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el individuo, entendido estrictamente como cuerpo diligente y desestructurado, se deslinda de todo proyecto moral comunitario y se embarca en la búsqueda de placeres inmediatos, cuyos ciclos de perdurabilidad, además, son cada vez más acortados por parte de una oferta y una demanda imparables y tan nómadas como el sujeto mismo que las inspira; mejor dicho, por una economía cuya inspiración era el vertedero de basura.

Es decir, durante la época en que Carver escribió sus relatos, la felicidad ya no está por venir, no es una aspiración a largo plazo ni un estado dependiente de conquistas espirituales densas, ni mucho menos dependiente de sacrificios desgarradores, sino más bien un sentimiento efímero que se renueva cada día bajo la lógica de un mercado cambiante y lúdico, y entre otras cosas débil y hostil, a causa de la crisis petrolífera que había dejado la guerra de Vietnam hacia principios de los sesenta en el territorio norteamericano.

Valga recalcar, además, como prueba del desgaste de las ideologías políticas durante el tiempo referenciado (que por cierto ya habían dejado un saldo de desilusiones en la franja de países occidentales luego de las dos recientes guerras mundiales), que por la misma época que Estados Unidos se fue en ristre contra el estado vietnamita, emergió un movimiento juvenil opositor de aquel proceder belicista. Este hacía eco de mayo del 68 francés en territorio norteamericano, y abogaba por la paz mediante consignas libertarias tales como *hagamos el amor y no la guerra*; y, sobre todo, reivindicaba el valor del cuerpo como instancia igualmente importante en el auto-reconocimiento de nosotros mismos como seres humanos, aduciendo, en la práctica, la insubordinación respecto de la moral del castigo y el tabú a través del uso de drogas, en especial del cannabis.

En este panorama, lo profano se inserta en los círculos que hasta entonces habían permanecido impenetrables; una suerte de nihilismo contestatario comienza a tomarse la vocería, desplazando paulatinamente de la escena histórica a la familia, al matrimonio, a Dios como idea absolutista, entre otros referentes culturales. No es casual que, en este contexto de transacciones ligeras y valoración de la vida en función de sus dividendos y su liberalización respecto de las tradiciones, surja todo un frente discursivo que abogaba por *el aquí y el ahora* como fuente de una vida placentera, libre y feliz, incluso en saberes como la pedagogía y la psicología.

1.3. EL AFIANZAMIENTO DEL CINE, LA IMAGEN Y LAS NARRATIVAS VISUALES CON Y EN LA CULTURA DE MASAS

Tal como lo menciona Vattimo en su obra *El fin de la modernidad* y también en el ensayo introductorio de su compilación titulada *En torno a la posmodernidad*, de entre los aspectos más cruciales a destacar a la hora de enmarcar la posmodernidad y sus rasgos genealógicos característicos, se encuentra la llegada invasiva de los medios masivos de comunicación en los países industrializados.

A comienzo de los sesenta, la cultura experimenta un vuelco generalizado hacia la imagen, la radio, las narrativas visuales y el lenguaje periodístico de rápida digestión que ofrecen las revistas, lo cual tiene mucho que ver con las nuevas búsquedas personales descritas líneas más arriba. El papel que desempeñó el advenimiento de estos nuevos canales, según Vattimo, no fue otro que el de evidenciar en la escena de lo público aquellas voces hasta entonces silenciadas o ensombrecidas por patrones culturales estandarizados que las presentaban como mundo aparte, y con las que se suponía, además, el arte con mayúscula de ninguna manera debía emparentar.

En consecuencia, la contribución más significativa en ese sentido fue la disolución de cualquier punto de referencia que se autoproclamara criterio omnicomprensivo de la cultura, entendida hasta ese momento como una línea de tiempo forjada exclusivamente a imagen y semejanza de los referentes artísticos alusivos a la burguesía occidental, fuera de los cuales no había experiencia estética genuina o meritoria ni espíritus dignos de ser contados.

Por cuenta de este fenómeno, sobrevino una suerte de reivindicación e inscripción revanchista de los perdedores en los avatares de la historia, en la que, en adelante, comenzaron a caber diversidad de voces, las cuales terminaban saturando a las pretendidas versiones oficiales del pasado y el presente de muchas otras aristas que imposibilitaban recorrer linealmente la historia, y que sugerían, por el contrario, una recomposición rizomática de los acontecimientos sociales en el marco de una pugna inextinguible por el poder; o sea, una redistribución del reparto de lo sensible en términos rancierianos.

En ese contexto, lo anónimo devino moda; el margen, centro; lo menor, protagonismo mediático; lo mínimo, decoro encomiable; el bricolaje inclasificable, unidad sustancial; el nomadismo identitario, paradigma cultural. En otras palabras, la inscripción reivindicatoria de los perdedores (y también de los monstruos) en los avatares de la historia, en respuesta de la octava tesis Benjaminiana, se empezó a recibir con júbilo dentro de la oferta artística que auspiciaba la industria cultural naciente, y también, por supuesto, entre los simpatizantes de los emergentes estudios culturales impulsados hacia los cincuenta por Raymond Williams, los cuales dignificaban aquellas expresiones estéticas marginales, haciendo caso omiso de la vieja distinción entre arte de masas y Gran arte.

Es precisamente en ese momento donde se configura o cabe ubicar una línea narrativa que más tarde Bill Buford bautizaría como *Realismo sucio*, heredero legítimo del realismo decimonónico, en tanto que su sobrecargo prosaico con detalles ínfimos supone una subversión

de la verosimilitud orgánica aristotélica enfocada en las acciones; es en ese momento donde cabe destacar la propuesta de un tipo de literatura que elevaba a experiencia estética la vida del norteamericano promedio, del ciudadano de a pie en medio de su dura supervivencia y sus búsquedas fragmentarias; en medio de sus rutinas nómadas, sin que por ello pudiera calificársele de menos meritoria que la literatura precedente, más exactamente la gran novela occidental. Una literatura que, lo mismo que la fotografía emergente, fijaba su atención en esas vidas anónimas en las que la Historia con mayúsculas no malbarataba ni tinta ni esfuerzos, y que en esa medida poseía una dimensión política digna de resaltarse en el único sentido que cabe entender el término política según Rancière: el disenso o el desacuerdo¹.

Tiene el *Realismo sucio* el mérito de producir el mismo efecto que le atribuye Rancière al realismo decimonónico, por cuanto aquel se inscribe también en una estética del disenso respecto de las maneras de hacer y sentir y de las viejas distinciones entre almas de oro y almas de hierro, reconfigurando así cualquier distribución estamental de roles y trastocando el orden de la sensibilidad incluso en los personajes más sombríos de los que se ocupa. Es precisamente allí donde radica la apuesta política de los relatos carverianos, pues

Esta nueva capacidad de cualquiera para vivir cualquier vida arruina el modelo que vinculaba la organicidad del relato a la separación entre hombres activos y hombres pasivos, almas de élite y almas vulgares. Produce ese real nuevo, hecho

¹ Rancière destaca el mérito de las artes filmicas y su promoción estética de las vidas anónimas, rasgo que heredan, según él, del realismo literario decimonónico, y el cual las hace acreedoras del estatuto de arte como tal hacia mitad del siglo XX más allá del propósito práctico de la cámara como objeto mecánico. Como mérito ejemplar de la fotografía, el filósofo destaca en ese sentido a *La pescadora de New Haven*, y ratifica que estas apuestas artísticas reconfiguran el espacio de lo sensible y se emancipan de jerarquías de representación análogas a las maneras de hacer y de sentir condicionadas a priori en el reparto de lo sensible, encontrando justamente en ese distanciamiento su dimensión política y su extrañamiento respecto de los saberes constituidos, e inspirando al nuevo paradigma crítico investigativo de las ciencias humanas y sociales, al que Rancière presenta de hecho como deudor de una herencia esencialmente literaria, citando como ejemplo concreto los objetos de análisis recientes en los que se interesa la historia erudita: los apuntes, la historia de los modos de vida, de las masas y de los ciclos de vida material.

de la destrucción misma del antiguo 'creíble', ese real que ya no es un campo de operación para los héroes aristocráticos de las grandes acciones o de los sentimientos exquisitos, sino el entrelazamiento de una multiplicidad de experiencias individuales, el tejido vivido de un mundo en el que ya no es posible distinguir entre las grandes almas que piensan, sienten, sueñan y actúan, y los individuos encerrados en la repetición de la vida desnuda. (Rancière, El barómetro de Madame Aubain 26)

Ahora bien, ubicando este efecto propio del realismo en el contexto de mediados del siglo XX, puede decirse que su intensidad crece gracias a que encuentra en los lenguajes emergentes de la cultura visual apuestas homónimas vinculadas con la democratización de las posibilidades de decir y de sentir de quienes antes no tenían parte en el reparto de lo sensible o solo se presentaban como parte del decorado narrativo de las grandes obras. Es aquí donde el cine, sobretodo, juega un papel importante en la recomposición de la oferta literaria de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en Estados Unidos (Capote) y Francia (Robe Grillet), según lo menciona Ernesto Sábato.

El escritor argentino enfatiza en la economía intencional del lenguaje por parte de los nuevos narradores; en especial los de cuento corto, como una aproximación consciente a un producto mucho más apetecible por las masas, como lo era en efecto el cine, en la medida en que suponía un menor esfuerzo por parte del espectador casi analfabeta y al mismo tiempo una proyección seductora de los sueños del montón. Por aquella época,

el cine, arte nuevo y pleno de promesas, ofrecía técnicas vírgenes a esos novelistas repentinamente modestos; la sana simplicidad de la novela norteamericana ofrecía sangre joven a una literatura debilitada por el análisis y el bizantinismo, y el estilo, después de tanto retorcimiento psicológico, podía volver a una austera simplicidad clásica. (Sábato 52-53)

Ahora bien, al margen de si la preocupación de los nuevos escritores era o no consciente, era reprochable o encomiable, lo cierto es que la literatura y el cine, según coinciden muchos teóricos de historia del arte, comienzan a afectarse mutuamente por la época en mención y a hacer eco el uno en la otra, en tanto ambos registros centran su foco de atención preferencialmente en la cultura de masas, tienden un puente comunicativo entre experiencia estética y público popular, mediante la elaboración de una sintaxis cuyos signos no desbordaban la comprensión del consumidor desprevenido que nada (o poco) sabía de apuestas vanguardistas o experimentales en términos técnicos.

El propio Carver se empodera en esta nueva estética de lo anónimo (que aquí venimos identificando con la política del desacuerdo de Rancière) y la defiende: en varias entrevistas concedidas a los medios nacionales confiesa tranquilamente a quienes indagan sobre su poética no tener ningún haz bajo la manga, ni trucos ni escondrijos que puedan sumarle valor intencional a sus relatos o pisotear el entrecejo de sus lectores. Dice expresamente: “Odio los juegos. Al primer signo de juego o de truco en una narración, sea trivial o elaborado, cierro el libro. Los juegos literarios se han convertido últimamente en una pesada carga, que yo, sin embargo, puedo estibar fácilmente sólo con no prestarles la atención que reclaman” (Carver, *Escribir un cuento*). Así las cosas, el autor reconoce en él únicamente el talento de quien deviene sobre la realidad e intenta capturarla en su puro fluir para presentarla lo más humanamente posible o vital ante los ojos de sus lectores.

He ahí uno de los rasgos de la opción narrativa pos vanguardista en la que se inscribe el propio Carver, a saber,

La *legibilidad*, con la consecuente renuncia al experimentalismo exacerbado y entendido casi como un fin en sí mismo, que caracterizaba a los exponentes ‘más

duros' del vanguardismo. Esto implicará una nueva valoración de la comunicación con el público. El escritor posvanguardista (como lo es Carver) no puede esperar alcanzar y conmover a los devotos de James Michener e Irving Wallace —para no mencionar a la gran masa de no lectores adictos a la televisión. Pero debería esperar alcanzar y deleitar, al menos en ciertos momentos, más allá del círculo al que Mann llamaba los primeros cristianos: los devotos profesionales del arte culto. (García 9-10)

Siguiendo con el mismo desapego posmodernista hacia la experimentación técnica, en su ensayo titulado *Escribir un cuento* (2018), el norteamericano manifiesta abiertamente no comulgar en lo absoluto con la idea de John Barth de evitar la ligereza y la escritura *pop* mediante la incursión preferencial en la innovación formal; ni con la acusación que hace éste último sobre el decaimiento del interés, a mediados de los ochenta, hacia la experimentación del recurso verbal por parte de los nuevos estudiantes de literatura, 'técnicamente inferiores' a los que él recibía una década atrás en sus clases de narrativa. Al respecto, Carver se pronuncia en contra con la siguiente respuesta:

Debo confesar que me ataca un poco los nervios oír hablar de “innovaciones formales” en la narración. Muy a menudo, la “experimentación” no es más que un pretexto para la falta de imaginación, para la vacuidad absoluta. Muy a menudo no es más que una licencia que se toma el autor para alienar —y maltratar, incluso— a sus lectores. Esa escritura, con harta frecuencia, nos despoja de cualquier noticia acerca del mundo; se limita a describir una desierta tierra de nadie, en la que pululan lagartos sobre algunas dunas, pero en la que no hay gente; una tierra sin habitar por algún ser humano reconocible; un lugar que quizá solo resulte interesante para un puñado de especializadísimos científicos. (Escribir un cuento)

Es decir, el autor se presenta a sí mismo, más bien, como una voz propia del tiempo que narra: nómada, fragmentada respecto de grandes ideales e incluso ansiosa, sobre todo cuando revela al comienzo del mismo ensayo que nunca se vio llevando a feliz término un proyecto de novela, por cuanto este registro narrativo en particular, en especial aquel que se extiende a más de trescientas páginas, siempre supuso dentro de su experiencia como lector un cuadro de desespero al que finalmente acababa renunciando:

Allá por la mitad de los sesenta empecé a notar los muchos problemas de concentración que me asaltaban ante las obras narrativas voluminosas. Durante un tiempo experimenté idéntica dificultad para leer tales obras como para escribirlas. Mi atención se despistaba; y decidí que no me hallaba en disposición de acometer la redacción de una novela. (Carver, Escribir un cuento)

Se observa entonces que Raymond Carver es una voz en la que se cristaliza la experiencia estética misma de lo que se siente ser un sujeto contemporáneo, atado completamente al suelo; inmerso en las nuevas lógicas de realización personal y en sus entramados nómadas; en la avalancha de supervivencia que por aquel tiempo arrastra a muchas vidas, incluida la de él mismo, las cuales parecen no tener el tiempo suficiente para detenerse a reflexionar demasiado sobre sí mismas y procuran exclusivamente dotarse de las condiciones mínimas vitales para salir bien librado en el contexto de las nuevas exigencias.

En uno de sus relatos, titulado *Menudo*, Carver hace alusión incluso a esa condición de ligereza propia de su tiempo a través de un diálogo que sostiene una pareja de amantes sobre el hábito lector: “¿Quién puede concentrarse en estos tiempos? -dice mientras remueve el café-. ¿Quién lee? ¿Tú lees? -Niego con la cabeza. Alguien leerá, supongo. Ahí están todos esos libros

en los escaparates de las librerías. Y ahí tienes todos esos clubes. Alguien tiene que leer –dice- ¿Quién? Yo no conozco a nadie que lea” (Carver, Tres rosas amarillas 71).

Es ese tipo de escritura el que pretende tipificar el adjetivo *sucio* que acompaña al sustantivo *Realismo*, una marca que pretende describir todo lo opuesto a cualquier asomo de heroísmo en el entendido clásico de la literatura y que, recordando la experiencia de Bukowski al leer Fante, encuentra oro en las vidas más opacas y desprovistas de cualquier destello moral deslumbrante.

De hecho, resulta curioso el aporte que a ese mismo respecto hace Manuel Broncano en su artículo *Sobre los orígenes del cuento norteamericano*, cuando menciona que el auge preferencial de este género por sobre todas las demás formas narrativas en territorio estadounidense le debe mucho precisamente al espíritu norteamericano mismo en el proceso de su consolidación, pues este último se caracterizó desde sus orígenes civiles por no tener mucho tiempo libre para la lectura de novelas o de historias continuadas en entregas sucesivas:

Tras la Guerra Civil, el pueblo norteamericano entró en una nueva etapa en la que la actividad económica febril que la revolución industrial de postguerra indujera comenzó a privarles de tiempo libre, y el resultado fue la decadencia de la novela publicada por entregas, en favor de relatos completos: La guerra había inquietado a América; había puesto en marcha enormes actividades que absorbían a los hombres e incluso a las mujeres, y convertían la lectura, si era que debía hacerse, algo para momentos intensos en lugar de para horas y días de ocio. La serie después de un tiempo comenzó a perder su agarre. Para 1888, Harper's Monthly podría anunciar como una de sus atracciones: "No hay historias continuadas". (t.p. 4)

Se observa entonces cómo algunos factores socioeconómicos (extraliterarios) asociados al auge del cuento norteamericano le van dando forma a un género que, para el caso particular del *Realismo sucio* hacia la segunda mitad del XX, elevará dichas experiencias a un registro estético de calidad, en cuyos orígenes vale la pena adentrarse un poco más en este preciso momento para delinear los rasgos generales del corpus aquí estudiado.

1.4. PROLEGÓMENOS HISTÓRICOS DEL CUENTO NORTEAMERICANO DEL SIGLO XX

A propósito del declive de las experiencias heroicas en el *Realismo sucio* de Carver, resulta llamativo que el nacimiento de este género narrativo en América del norte haya estado ligado precisamente a circunstancias más próximas al ámbito de las urgencias económicas y pragmáticas (propias de un país que buscaba su desarrollo y su identidad) que a propósitos exclusivamente estéticos.

A falta de una ley de Copyright que garantizara las regalías correspondientes a quienes escribieran literatura posterior al periodo independentista, hacia mediados del siglo XIX, según lo documenta Broncano, los editores preferían publicar novelas inglesas. Esto favoreció la circulación de anuarios, revistas, entre otras publicaciones periódicas; únicos canales mediante los cuales los escritores tenían la oportunidad de difundir sus creaciones cortas.

No fue hasta entrado el año 1891 cuando el mercado editorial logró regular sus publicaciones, de ahí que precisamente durante ese periodo hubieran saltado a la fama autores como “Hamlin Garland, Stephen Crane, Jack London, y otros muchos, algunos de los cuales alcanzaran reconocimiento internacional” (Broncano 60).

Sumado a ello, otro de los factores que señala Broncano como incidentes en la consolidación de un género narrativo que se considera americano por excelencia fue el periodo de crisis económica tras la caída de la bolsa en el famoso martes negro:

Durante la época de la Depresión, y como consecuencia de ella, las ventas de libros experimentaron una fuerte caída. Ello se traduciría en un aumento del número de revistas, más asequibles a los bolsillos empobrecidos de los millones de desocupados que buscaron llenar su tiempo libre, entre otras cosas, con el entretenimiento de la literatura, en la que hallaron un modo de escaparse de la cruda realidad cotidiana. Durante ese periodo proliferarían también las pequeñas revistas, la mayoría de ellas claramente políticas, que sirvieron de canal de publicación, no sólo de relatos de corte social y contestatario (realismo social), sino de todos aquellos que planteaban una revolución estética contra los gustos del público y las normas literarias establecidas, en la línea de Sherwood Anderson y Ernest Hemingway. (60)

Parejo a la proliferación masiva del cuento como género preferido de los editores y de los suplementos dominicales de los diarios, hacia finales del XIX y principios del XX surge todo una oleada crítica frente a lo que años anteriores ya Poe había señalado como una devaluación de la creación artística en favor de la rentabilidad del nuevo oficio, cultivado por escritores jóvenes que probaban suerte en la explotación del aclamado género a partir de recetarios impulsados por los mismos editores de las revistas en cuestión.

Hacia este periodo, el cuento comenzó a valorarse como un producto exclusivamente comercial y de consumo irreflexivo, que ofrecía al lector entretenimiento en su más estricto sentido, luego del cual no había más nada que hacer con la pieza sino desecharla para digerir otra. Es decir, el cuento detentaba un valor más comercial que propiamente artístico, con lo cual surgió el eco ruidoso de aquella vieja distinción moderna entre cuento comercial y cuento

artístico, que miraba con sospecha los trabajos masivamente demandados por los lectores del común.

Hasta aquí, parece ser que al realidad social con sus urgencias económicas impulsa el nacimiento de una forma narrativa que, hacia principios del XX, recuperará su estatus artístico gracias al maridaje entre el periodismo documentalista y la escritura de ficción, combinación que había sido ya explotada por autores de la talla de “Edgar Alan Poe, Bret Harte, William Dean Howells, Ambrose Bierce, Mark Twain y, sobre todo, Stephen Grane, quien sin duda demostró cómo el mismo material que sustenta una noticia de periódico puede servir de base para un buen relato” (Broncano 66).

La consolidación del lenguaje periodístico como fuente noticiosa de los acontecimientos de una sociedad en pleno florecimiento favorece a su vez el afianzamiento del relato corto, en la medida en que este último satisface el deseo de economía lingüística por parte del editor del periódico, como también el tiempo reservado a la ilustración personal por parte del lector ocupado promedio.

Se observa entonces que, llegado el siglo XX, el cuento encuentra un registro discursivo en el cual patenta de paso su compromiso social desde la recurrencia a la ficción, y con el cual comparte, además, aquellos rasgos que permanecerán insignes desde Hemingway hasta la llegada del Realismo sucio: velocidad, precisión, ahorro de adjetivos, protagonismo de lo a simple vista intrascendente, etc., características todas que conectan a la perfección, desde el entendido posmodernista de la literatura, con una clase media en aumento que va reconociendo los signos de su propia existencia urgida de soluciones pragmáticas en una prosa que, al igual que las vidas que refieren, hace de la cotidianidad en bruto (o inclusive ramplona) una experiencia estética placentera y valiosa.

Ahora bien, el hecho de que la precariedad económica, las vidas comunes y corrientes e incluso el despojo figuren como marcadores tendenciales dentro del Realismo sucio y en general dentro de los demás lenguajes artísticos que se ponen en marcha a partir de la invención de la cámara cinematográfica hacia principios del XX, y en particular dentro de la narrativa de Carver, no implica en términos críticos la equiparación exclusiva de este tipo de literatura con una suerte de registro testimonial de aquellos fracasados a los que el sueño americano terminó relegando o dejando por fuera. No cabe duda de que una interpretación semejante salta a la vista en la mente de cualquier lector dotado de sentido común que aborde un texto de Carver y de todos aquellos escritores incluidos dentro de la amplia nómina del Realismo sucio.

No obstante, más allá de confirmar en la escritura de Carver las características o tipicidades del hombre posmoderno desde la incertidumbre económica reinante y las urgencias pragmáticas que impregnan la vida del ciudadano de clase media y baja, vale la pena encontrar en su realismo más bien una política del disenso respecto de las maneras de hacer y sentir propias de una cultura; es decir, esa redistribución disonante respecto del lugar común y de las coordenadas sensibles que la cultura contemporánea le había asignado a la ciudadanía de aquel entonces, cual cartografía determinante de sus maneras de hacer y de andar. Si bien se espera que los personajes de Carver patenten una sensibilidad histórica hecha de culto al hedonismo, al nomadismo y al despojo moral, estos también son capaces (aunque desde el plano de su intimidad) de disentir precisamente de esa sensibilidad imperativa y naturalizada en su contexto social.

1.5.LECTURAS COMUNES DEL ÁMBITO CRÍTICO LITERARIO

Más allá de que en los personajes de Carver, como también en la estructura narrativa misma que los presenta, se adviertan los efectos de una cultura que vive merced a la resolución

de un presente, el cual se percibe más como fogonazos aleatorios que como sucesión lineal de acontecimientos proyectados (sobre todo en términos económicos), habría que detenerse a examinar también los momentos en los que la psicología de los personajes se agrieta, o en los que sus silencios dejan asomar un descontento moral monstruoso no meramente atribuible al ritmo acelerado de su supervivencia, sino a un distanciamiento vacilante y temeroso respecto de las maneras de hacer y sentir que ya se han vuelto oficiales en la cultura y a las cuales estos deben vincularse sin el más mínimo reparo, conforme a los parámetros que definen la ‘nueva normalidad’.

De ahí que enfatizar en el despojo económico y la marginalidad como aspectos exclusivos de una comprensión supuestamente mucho más cercana a lo que significa el *Realismo sucio* de Carver suponga la valoración del realismo de este autor en los términos miméticos en los que precisamente Rancière no dimensiona el mérito de la escritura realista que inspiró al *Régimen estético* de las artes (y del que Carver es un destacado heredero, por supuesto): como si su narrativa fuera la mera valorización de lo semejante y no más exactamente “la destrucción de los marcos secuenciales dentro de los cuales la realidad funciona” (Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* 37).

En el caso particular de Carver, la suspensión del mecanismo de lo real ocurre cuando la mirada del narrador se adentra tanto en los puntos infinitesimales que sostienen dicha realidad que termina descubriendo ante la mirada del lector aquellos cabos sueltos donde el mecano exhibe sus averías más sospechosas. Cuando la literatura de Carver enfoca demasiado cerca los pensamientos de sus personajes asoma un monstruo moral que deja en suspenso aquel entramado descriptivo que da cuenta de la precariedad económica, pues esta hace parte más bien de las circunstancias que a simple vista definen el *modus vivendi* de los marginados, mas no una

condición que arroje demasiadas luces sobre el sentir de los hombres contemporáneos respecto de sus perturbadas siquis.

No obstante, la atención de quienes suelen comentar la obra del norteamericano recae mayormente sobre el fracaso, más que sobre la frustración que experimentan estas vidas en medio de los parámetros de normalidad que la cultura contemporánea ha tenido a bien implantar como garantes inobjetables de libertad y autonomía. Sin embargo, sobre ese conflicto nacido de un sentimiento tímido de inadecuación por parte de los personajes poco se comenta cuando se relaciona la narrativa de Carver con el contexto de la posmodernidad.

Lo que comúnmente termina siendo objetivo de discusión en la mayoría de análisis referidos a la relación entre literatura de Carver y sociedad es la marginalidad económica de los personajes y sus vidas plagadas de dificultades por cuenta de los trabajos alienantes a los que deben asistir o a la insatisfacción proveniente de la imposibilidad de estos de alcanzar mayor calidad de vida en el entramado consumista que los absorbe.

Una tesis reciente sobre la obra de Carver escrita por una joven chilena, por ejemplo, traza de antemano una ruta comparativa en la que su autora se propone confirmar los elementos característicos de la posmodernidad teorizados por renombrados filósofos contemporáneos en tres relatos representativos de la poética del norteamericano (Rojas), ejercicio que hace entrar a la obra de Carver en “una relación de analogía global con las ocupaciones políticas y sociales” (Ranciere 35) propias de la época en la cual sus historias se desarrollan; pero que no se detiene en lo absoluto a detectar si hay acaso una suerte de inversión de ese reparto de lo sensible en algunas actuaciones discordantes de los personajes respecto de aquel sentir generalizado que define lo que comúnmente se entiende por posmoderno.

Si bien es cierto que los relatos de Carver revelan de entrada que en Norteamérica no se es tan rico ni tan feliz como lo hacen ver los discursos oficializados del sueño americano, no

menos cierto es el hecho de que este asunto no agota en sí mismo lo que Carver tiene para decirnos a propósito del hombre contemporáneo y sus búsquedas existenciales desde las sombras que se ciernen sobre los privilegios selectivos de la riqueza.

Es desde estas orillas antaño invisibles (por no ser oficialmente aceptadas dentro del panorama artístico), donde la literatura de Carver reproduce imágenes del otro lado del Estados Unidos rico, exitoso y opulento; donde su narrativa emprende una política del disenso en términos rancierianos, pero esto lo hace (valga la reiteración) más desde la puesta en escena de un conflicto que revela un malestar en la cultura contemporánea en general, y no de una ciudadanía con tales o cuales problemas específicos de índole económico o remitibles a su conciencia o urbana o rural.

Lo que trata de poner sobre la mesa la presente investigación es precisamente aquella experiencia monstruosa que acecha la intimidad de los personajes y que hay que saber encontrar en las omisiones, en los silencios (no tanto en sus condiciones económicas) y en todo eso que las vidas narradas por Carver prefieren mantener oculto, velado; y para ello, vale la pena precisar a continuación las características de ese distanciamiento monstruoso que casi siempre está latente en las historias del norteamericano, saber qué tipo de experiencia es y cuáles son las circunstancias histórico-culturales en las que se enmarca dicha experiencia reveladora, pues no basta el mérito de visibilizar las vidas anónimas que quedaban por fuera en las grandes novelas heroicas, sino que una vez puestas ahí bajo los reflectores, estas vidas no se pliegan pasivamente a las cartografías sensibles a las que pretenden inscribirlas los relatos oficiales.

CAPÍTULO 2.

CÓMO EL *REALISMO SUCIO* DE CARVER TOMA DISTANCIA DEL *SUEÑO AMERICANO*

Sea mediante el cine, la radio, la televisión, la moda o a través de su avanzada tecnología, América se ha promocionado a sí misma como una hermosa y glamurosa mujer, rica e inquieta, que puede colmar los sueños de cualquier mortal dispuesto a lanzarse a sus redes. Y presume de su esbelta figura con imágenes como las de La estatua de la Libertad, Central Park, La Séptima Avenida, La Casa Blanca de Washington o las cálidas playas de California. Pero, justo cuando estamos a punto de sucumbir a sus encantos, aparece Raymond Carver para desmentirlo todo. Carver nos chiva que no tiene nada de guapa; que tan sólo es una impostora, una artificial muñeca de plástico, con el pelo teñido y las caderas celulíticas; una maliciosa y frívola mujerzuela que no cumple nada de lo que promete. Sus libros nos conducen hasta la cocina de la realidad, donde se amontonan en el suelo todos sus trapos sucios. (Rodríguez parr 1)

2.1. EL SENTIDO DE *DISTANCIAMIENTO*

En el contexto del presente análisis, se entiende por distanciamiento lo que Jacques Rancière denomina reconfiguración de lo sensible, lo cual acontece dentro de un régimen estético de las artes que YA no es político por la manera como refiera las habituales estructuras ideológicas y sociales de X o Y cultura; o sea, por la manera como mimetice ese texto espectral que a menudo se autoerige realidad o mundo en sí mismo, y que nunca se reconoce como otra de las tantas trasposiciones sígnicas que efectúa el hombre sobre los hechos en su afán por adecuar la realidad a sus mecanismos de defensa, a sus necesidades vitales y a su deseo de dominio mientras cuenta La historia oficial.

Todo lo contrario: Rancière se refiere más bien a la distancia que las diferentes expresiones artísticas asumen en relación con aquellos encadenamientos racionales que enrutan y han enrutado masivamente a través de los siglos las percepciones, los modos de ser, los modos

de sentir, de producir; o que (dicho como aparece en *El reparto de lo sensible*) funcionan en la sociedad como esos imperativos apriorísticos de la sensibilidad humana y sus respectivas inclinaciones. Todo ello, a su vez, constituye una cartografía de las distribuciones normativas sobre lo que cabe sentir y experimentar, que se perpetúa siglo tras siglo, pero que bien vale la pena redistribuir y repoblar para incursionar en el ejercicio de la política, la única política pensable según Rancière; a saber, la política del disenso.

Esto último, a propósito de la terminología empleada por el propio Rancière cuando ubica al ordenamiento prescriptivo de la poética clásica dentro de lo que él mismo denomina *régimen mimético de las artes*, tanto en la Grecia de Pericles como en la Francia de Luis XIV, épocas en las que, según el francés, los principios rectores de la producción literaria o las bellas letras “entraban en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales” (Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* 35), del reparto habitual de lo sensible, o funcionaban como “una especie de república en la que cada quien debía figurar según su estado” (*La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* 35).

Hecha la aclaración, y precisado lo que entiende el presente documento por distanciamiento, se destaca entonces la cuentística de Raymond Carver como una muestra digna de realismo precisamente en ese sentido: no porque haga las veces de correlato de tal o cual realidad en el entendido clásico anteriormente objetado, sino precisamente porque fisura o “destruye los marcos dentro de los cuales funciona eso real” (Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*) desde el plano de la intimidad, otorgándole voz a aquellos sujetos cuyos ruidos quejumbrosos son apenas audibles en la escena de lo público.

Raymond Carver no moviliza a través de sus personajes un discurso ni moralizante ni militante en el sentido politiquero o partidista del término, ni nos remite a una contracara de la

ideología imperante cual documentalista que pone sobre la mesa los puntos ciegos de su cultura desde los saberes locales o subyugados. Simplemente, y como lo dijera Bajtín refiriéndose a la obra de Dostoievski, el autor norteamericano “arranca trozos de realidad, y llevando su empirismo hasta el grado máximo, no deja que permanezcamos en el grato conocimiento de esta realidad, sino que asusta precisamente porque arranca, extrayendo todo aquello de la cadena regular de la realidad; trasladando estos trozos hacia sí mismo” (Bajtín 36).

La ausencia de identidades definitivas en el corpus narrativo del norteamericano, ya sea a partir del trabajo, de la condición económica, de las convicciones ideológicas (no parece incluso haber distinción semejante) o del nivel de vida de los personajes, dice mucho a ese último respecto.

Apartando esas etiquetas, lo que realmente ponen en juego todo el tiempo estos seres imaginados es un arrojito abrupto de afectos, de afecciones, de sensibilidad, de choques emocionales, de inmanencia sensorial. Y es justo allí donde al lector le toca dimensionarlos, en ese fluir incontenible de impresiones que es el devenir mismo hecho prosa, en el que estos seres despliegan sus miedos, sus fracasos, sus conquistas irrisorias y perecederas sin destinación alguna ni proyecto heroico; sus monstruos, en el caso particular de lo que se propone el presente análisis.

Más que pensar, los personajes de Carver sienten, padecen el flujo de sensaciones que se dispara en sus cuerpos con mayor intensidad y velocidad en ciertos momentos de las historias, más exactamente en esos puntos donde las tramas presagian soluciones espectrales que se esfuman antes de asumir siquiera una forma. Pero ni los personajes mismos saben cómo nombrar dichas sensaciones; es decir, se declaran impedidos para darles una forma y un sentido a dichos movimientos de su conciencia y de su inconsciente, les gana la dispersión; y en esa medida, resisten anticipar de sus propias bocas cualquier conclusión axiológica obvia en el lector, o

cualquier ruta ideológica transitable mediante la trasposición explicativa de discursos que describan a gran escala la atmosfera cultural de la época que habitan.

En esos silencios o miedos no racionalizados es donde se camufla el monstruo político de una cultura entera que -según los diagnósticos sociológicos de largo aliento realizados por sociólogos como Lipovetsky y Bauman al capitalismo de consumo de hace más de medio siglo- se regodeaba, de dientes para afuera, de haber obtenido más dosis de autonomía y haberse emancipado de los encuadramientos tradicionalistas; es decir, esto sucede en el pliegue de la intimidad, tras las puertas cerradas de una casa, un dormitorio, un automóvil, o hasta de una mente que se rehúsa a hablar y opta entonces por el monólogo neurótico, como suele suceder a menudo con los personajes meditados de Carver, quienes raras veces consiguen sellar las goteras de sus rebosadas conciencias buscando interlocutores en quienes vaciar sus temores.

Es por ello que lo que algunos críticos han considerado como pretensión infructífera de la narrativa contemporánea al querer parecerse al cine o al teatro, siendo supuestamente escuetos adrede por limitarse a merodear, cual cámara filmadora, solo la superficie de los cuerpos, sin penetrar sus respectivas psicologías a la manera Proust o Dostoievski, supone, por el contrario, una ventaja en la forma composicional, pues de esa forma la prosa se desembaraza de identidades discursivas y presenta a los personajes en sus avatares cotidianos antes de cualquier edición a manos del pensamiento o de cualquier hilo conductor: los ubica en los límites del inconsciente; en el azar de las asociaciones libres, en el movimiento primitivo de sus cuerpos (Deleuze y Guattari).

Justamente el hecho de poder comparar la técnica narrativa de Carver con el fotograma representa en él una desvinculación respecto de cualquier postura ideológica que pretenda ir juzgando lo que va contando. “Carver es tan imparcial, tan fiel a su técnica de fotograma, que

parece no tomar partido ante nada o ante nadie; y reniega de cualquier tipo de doctrina moralista” (Rodríguez).

Esto favorece un distanciamiento crítico respecto de lo que tiende a entenderse comúnmente por política (ejercicio o pugna del poder), como es el caso sobre el que se quiere llamar la atención en este apartado: por un lado la percepción de placer, libertad y éxito que los medios de comunicación y otros poderes más explícitos se encargaron de cultivar en el imaginario latinoamericano sobre Estados Unidos (todos asumen por los años sesenta y setenta que en ese pedazo de tierra se vive mejor, se come mejor y se decide mejor); pero por el otro, una manada de cuerpos sin sosiego que son a todas luces ciudadanos norteamericanos de las décadas de los setenta y ochenta, los cuales desbordan los contornos optimistas de dicha percepción con sus intimidades monstruosas vistas de cerca; con la lupa que sobre ellos instala la narrativa de Carver.

Es sobre ese cruce de realidades que sugiero una ampliación y enriquecimiento de la versión (ya por estos tiempos bastante desmitificada) más conocida del sueño americano (y de sus réplicas contemporáneas en formas constitucionales de neoliberalismo), entendido este desde la formalidad como camino al progreso, a la libertad de conciencias, a la plenitud económica irrestricta, etc. Y es desde el concepto de disenso (no perdiendo de vista el contexto de producción de Raymond Carver: una América bien vista a los ojos del mundo) que pretendo suscitar una reflexión en torno del monstruo que exhiben los cuentos del autor estadounidense, como una manera de intimación o de acercamiento microscópico a las vidas que se deben al trabajo, a la consecución de metas impensadas, pero que al mismo tiempo revelan con un simple reproche no exteriorizado, una pequeña obsesión, o una gran decepción que hace las veces de piedrita en sus zapatos, todo cuanto no se deja ver fácilmente a la luz del día ni bajo los

reflectores que alumbran un escritorio de oficina. ¿Pero qué tipo de monstruos serán estos? El siguiente punto responderá este interrogante.

2.2. LO MONSTRUOSO EN LOS MÁRGENES DE LA MODERNIDAD

Durante los siglos XVIII y XIX, lo monstruoso se identifica con aquello que desborda los límites fijados por los dispositivos disciplinarios modernos, entre los que destacan, principalmente, los discursos moralizadores de la higiene y de la psiquiatría (Lipovetsky), tenidos por garantes purificadores del orden civil. Ello se debe a que el proyecto político de los estados-nación se fundamentaba por entonces en la producción estratégica de identidad nacional y amor a la patria, valores burgueses que designaban un horizonte ético progresista, y a cuyas premisas debía adherirse el cuerpo ciudadano sin lugar a prórrogas.

Lo cierto es que tales cartografías de “lo normal” limitaban una comprensión más amplia respecto de lo que significaba ser humano; a saber, un individuo frágil ante la inmensidad del universo, vulnerable ante los propios instintos; cuanto más, un ser proclive a ciertas asociaciones mentales que terminaban volviendo añicos al tan venerado principio de realidad o coherencia (esmerado en la hipercorrección del cuerpo), ese que plantó su bandera cual cabecera distintiva de la civilización moderna y que habría de falsear, según Freud, las pulsiones latentes en el principio de placer.

En ese contexto de prohibiciones explícitas, la sexualidad, los instintos, la pereza, el placer de la carne, la no identidad, el deseo, el nomadismo, la falta de higiene corporal, entre muchos otros aspectos vitales que se ubican más del lado de la inmanencia biológica del hombre (Zoé, vida nuda), fueron decretados monstruos indómitos por acta de la razón moderna.

En su defecto, el amor legitimado por la religión, el matrimonio, la familia, la estabilidad emocional, laboral y la renuncia de sí mismo en nombre del bien común; o, mejor dicho, la

vinculación inapelable de los individuos a los ciclos naturalizados de producción propulsados por la burguesía creciente, se instituyeron como la norma a seguir. Por consiguiente, la desviación de esa regla suponía un atentado contra el orden, un gesto monstruoso sobre el que pesaban las condenas sociales y políticas; la exclusión y hasta el rótulo horroroso de anormal.

Quien no siguiera dichos patrones conductuales, se convertía inmediatamente en materia de vigilancia, o incluso presa del apetito antropófago de la cultura estándar, la cual, según Levi Strauss,

se encargaba de aniquilar a los extraños *devorándolos*, para transformarles después metabólicamente en un tejido indistinguible del propio. Según el antropólogo, esa era la estrategia de la *asimilación*: hacer semejante lo diferente; ahogar las distinciones culturales o lingüísticas. [...] La otra estrategia era *antropométrica*: vomitar a los extraños, desterrarlos fuera de los confines del mundo ordenado y prohibirles toda comunicación con quienes permanecían dentro. Ésta era la estrategia de la *exclusión*: encerrar a los extraños entre los muros visibles de los guetos o tras las prohibiciones invisibles. (Bauman, La posmodernidad y sus descontentos 28).

Eso, a grandes rasgos, vino a significar el contenido de lo monstruoso durante la modernidad. Ahora bien, ¿se mantuvo invariable esa tensión que designó la materia prima de lo monstruoso durante la modernidad? ¿O acaso la liberación posmoderna, que años más tarde presentaría la diferencia y las ‘impurezas’ como material igualmente humano, e incluso como objeto de celebración intercultural, supuso el fin de la posibilidad de seguir identificando un monstruo hacia la segunda mitad del siglo XX?, ¿hacia la época en que precisamente Carver narra una experiencia monstruosa en sus relatos?

2.3. LO MONSTRUOSO SE NORMALIZA Y LA NORMALIDAD SE RARIFICA, O EL GIRO CULTURAL LLAMADO LIBERACIÓN POSMODERNA

Para responder el último interrogante, es importante considerar que, según Bauman, la noción de lo monstruoso no incluye un contenido invariable en el tiempo. Es decir, su significado depende más bien del modelo de pureza que tenga a bien implantar el hombre conforme van variando sus prioridades sobre lo que desea proyectar de sí mismo.

Amparado en ese razonamiento, el autor considera, respecto de la cultura contemporánea, que la brújula que orientaba los principios innegociables de la vida moderna comenzó a tomar una dirección radicalmente opuesta, a señalar otros horizontes mucho más apetecibles: el de la libertad individual, la excesiva privatización de las iniciativas públicas estatales y la emancipación del mercado de aquellas trincheras nacionales que antaño moderaban su codicia, aspectos todos interrelacionados como piezas de un mismo mecano cuyo combustible era la búsqueda de placer, y cuya manivela era accionada por los nuevos mecanismos de las apuestas mercantiles sesenteras: renovación incesante de las ofertas, reducción excesiva de los ciclos de placer, culto estratégico a las complacencias efímeras bajo la lógica de lo siempre nuevo, radicalización del presente como único tiempo sensible, etc.

En palabras del sociólogo, la modernidad tardía, desde la segunda mitad del XX en adelante, “se propuso fundir los metales preciosos del orden limpio y de la limpieza ordenada directamente a partir del mineral del ansia humana, demasiado humana, por el placer, por un placer cada vez más placentero –un ansia en otro tiempo censurada por infame y condenada por autodestructiva– “ (Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos* 9). Y es por ello, hablando específicamente del movimiento literario que se corresponde con la época en que Carver escribe sus relatos, que “en el realismo sucio desaparece la confianza en la perfectibilidad del hombre,

en su capacidad de redención como camino para encontrar el lugar utópico” (Martínez 15), un lugar desprovisto de las esperanzas de antaño.

Es precisamente esa ruta de análisis la que nos ayuda a comprender que el sentido de lo monstruoso en la narrativa de Raymond Carver se corresponde con el contenido de la nueva experiencia cultural de que fueron depositarios y partícipes los sujetos contemporáneos de los años sesenta en adelante; o sea, ya para cuando se habían normalizado los aspectos vitales que antaño fueron considerados monstruosos ante los ojos de la modernidad, y cuando, a su vez, empezaron a resultar extrañas a los ojos de la cotidianidad hedonista estructuras sólidas como la moral del sacrificio, que en su momento fueron el criterio estándar para demarcar la zona límbica de lo monstruoso.

Que lo que antes hubiera sido la excepción monstruosa ahora pase a ser la regla normalizadora a partir de los años ochenta, es una conclusión a la que también Jameson parece adherirse cuando escribe a mediados de los ochenta:

si bien la joven generación de los sesenta se enfrentó al movimiento moderno, hasta entonces un movimiento opositor, como a un conjunto de clásicos muertos que ‘gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos’, hay que enfatizar que los propios rasgos ofensivos de este rechazo posmodernista (desde la oscuridad y la sexualidad explícita hasta las miserias psicológicas) ya no escandalizan a nadie, y no solamente son recibidos con total complacencia, sino que se han institucionalizado y están incorporados a la cultura pública u oficial de la sociedad occidental. (Jameson 35)

Por consiguiente, la excepción monstruosa pasa a ser en adelante la regla; y la regla de antaño, una completa *extrañeza* en las dinámicas de esta nueva cotidianidad construida a imagen y semejanza del deseo, sobre los escombros del deber vinculante recién derribado a martillazos.

Ahora bien, con este cambio de dirección en la cultura, producto del "alejamiento de las ideologías políticas, del hundimiento de las normas tradicionales, del culto al presente, de la promoción del hedonismo individual y del declive de los poderes intermedios (iglesia, familia) comenzaron a hacerse sentir los contrapuntos negativos de este desarraigo en las grandes estructuras colectivas de sentido –no hay liberación sin una forma nueva de dependencia- , solo que estos estaban bastante ocultos" (Lipovetsky, Los tiempos hipermodernos 62); es decir, eran una serie de efectos monstruosos que se padecían en la intimidad y bajo la lógica del disenso político teorizada por Rancière en *El reparto de lo sensible*, como se mostrará en el siguiente capítulo a propósito de los personajes de Carver.

Las consecuencias de este giro paradigmático, coadyuvado principalmente por un mercado expansionista, reconfiguran directamente, y en primera instancia (en tanto que potencia industrial frente el mundo), la gramática social norteamericana:

En Estados Unidos el paradigma de la comunidad es trasladado a la del individualismo exacerbado, y el nacimiento de la cultura desechable, del nacimiento de la clase media baja. La clase obrera es ahora más libre de movimiento y puede acceder a algo más que el plato de comida, hay ‘un poco más de holgura’, pero a cambio de un gran esfuerzo en trabajos alienantes, serviles y repetitivos, limpiando, sirviendo, caminando kilómetros para atender en un restaurante de comida rápida. Es un periodo en que las ideas de progreso y un mejor futuro se hallan insatisfechas, ya que las verdades que la ciencia, las humanidades, los sistemas políticos totalitarios, los proyectos colectivos están siendo fuertemente cuestionados y descartados. La realidad deshace los postulados positivos acerca del bienestar del hombre moderno. (Rojas 4)

Respecto del contexto descrito por Rojas, vale reiterar que los personajes de Carver ejercen el tipo de disenso al que se refiere Rancière cuando menciona que el mérito del realismo no se juzga por su valoración de lo semejante sino por la desarticulación que opera al interior de la relación de analogía global entre ocupaciones políticas y modos de ser literarios: aunque teorizados desde los signos oficiales de la contemporaneidad como sujetos pasivos de las lógicas consumistas liberales; como seres bajos que se dejan arrastrar sin objeción alguna por dicha corriente, en las historias que narra Carver, ellos se permiten desajustar un paradigma al que supuestamente deberían estar adheridos en tanto que supervivientes ramplones de una época y una clase social igualmente ramplona.

Es en ese gesto tímido e intermitente de insubordinación donde aparece el monstruo que acecha las vidas de estos personajes; es ese el punto en el que el disenso asume el matiz de una incomodidad, de una incongruencia frente al deber ser de la época, pues, recordando la inversión de la categoría de lo monstruoso ofrecida por Bauman, en el contexto de la modernidad tardía (específicamente por los años setenta), pretender sustraerse a todo lo que el mercado de consumo proponía no era visto con muy buenos ojos, y era percibido quizá como una solución quijotesca y anacrónica que incluso ponía en situación de desventaja al individuo que así lo deseara. En otras palabras, detenerse en la carrera nómada para plantar un hogar definitivo y sosegado suponía una contravención del paradigma de libertad recién conquistado, un gesto aguafiestas que renegaba del manjar urbano de la misma manera como renegaba la zorra de la fábula de Esopo de las uvas que no podía alcanzar, pues estaba claro que el reto era poder escalar las cumbres más altas de los nuevos modos de vida citadina que prometía el capitalismo inflacionario, y procurar la felicidad dentro de éste.

Así lo demandaba, sobre todo, la cultura consumista norteamericana de la que participan los personajes de Carver, en la medida en que prometía confort, libertinaje (amor libre),

desarraigo, entre otras opciones dentro de su economía en expansión. Y es precisamente dentro de este contexto convulsionado por la liberalización y privatización de los modos de vida donde el siguiente capítulo quiere ubicar los relatos de Carver, para descubrir el pliegue de la intimidad en sus historias: esos intersticios que agujeran el imaginario colectivo (generalmente entusiasta) de una cultura nómada, y entre cuyos agujeros asoma un monstruo que hace tambalear la percepción oficial de una época supuestamente signada, desde un formato panorámica, por el goce y la ligereza desculpabilizados.

CAPÍTULO 3.

LA INTIMIDAD DE LOS PERSONAJES DE CARVER: UNA EXPERIENCIA MONSTRUOSA Y DE DISEÑO POLÍTICO EN EL CONTEXTO DE LA LIBERALIZACIÓN POSMODERNA

...No creía en lo que veía, y siempre sospechaba que en cada persona la vida auténtica, la más interesante, transcurría bajo el manto del misterio, como bajo el manto de la noche.

(Chéjov 456)

3.1. ELEMENTOS ESPACIO-TEMPORALES DE LA INTIMIDAD EN LOS RELATOS DE CARVER

Varios son los elementos argumentales que pueden asociarse a la noción de intimidad dentro de la narrativa de Carver, en la medida en que estos figuran como recursos tendenciales a lo largo de su obra. Entre ellos, el presente apartado pretende discurrir esencialmente sobre tres: la noche, la vida de pareja a puertas cerradas y la introspección, toda vez que los tres fungen como los linderos de un secreto monstruoso que rehúye la luz pública.

Los dos primeros conformarían una suerte de intimidad que puede entenderse como espacial, física; pues están condicionados por factores objetivos pertenecientes a la atmósfera externa. El tercero, por su parte, constituye más bien una intimidad de orden psicológico, puesto que supone un giro brusco o una irrupción que dilata el tiempo de la narración desde los pensamientos del personaje; desde el nivel de sus conciencias.

Pues bien; dentro de los tres cuentos seleccionados para su respectivo análisis, estos tres elementos suelen presentarse de manera conjunta como características que potencian la noción

de monstruosidad. En otros de los relatos, solo convergen dos de ellos; y en el resto, solo figura uno.

No obstante, cabe señalar que la disparidad en cuanto a la participación de los tres elementos en mención es azarosa en los relatos, y no supone una regla a la hora de identificar lo que en el entendido del presente trabajo entraña una experiencia monstruosa del tipo que se especificó en el capítulo anterior, a saber, un conflicto que se libera en la cultura contemporánea emergente una vez se han sentado las bases del capitalismo de masas, con la consecuente incursión de la clase trabajadora en la escena pública, que busca desaforadamente éxito financiero, placer, insubordinación, distanciamiento voluntario de los encuadramientos colectivos y otros supuestos garantes de la felicidad posmoderna, pero que en su más recóndita intimidad pone en suspenso tales paradigmas, operando una política del disenso respecto de las maneras de hacer y de sentir propias de la época en la cual se inscriben.

Identificados esos tres elementos que generalmente incorpora la obra de Carver, comencemos a analizar entonces el tipo de experiencia monstruosa que se desata en los personajes de sus historias bien sea en medio de la noche, al interior de sus conciencias rebosadas o a puertas cerradas, mientras están en compañía de sus parejas.

3.2. MENUDO²

El protagonista-narrador de este relato es un esposo infiel. Éste pasa toda una noche en blanco dándose latigazos éticos por haber traicionado a su mujer con la esposa del vecino de enfrente, y se confiesa culpable delante de sí mismo en medio de un ejercicio introspectivo de

² Este relato hace parte del volumen originalmente titulado en inglés *Elephant and other stories*, publicado en 1988 en Great Britain. Años más tarde, editorial Anagrama traducirá el libro como *Tres rosas amarillas*, aludiendo preferencialmente al último cuento de la colección, un homenaje de Raymond Carver a quien fuera uno de sus maestros predilectos de la narrativa corta: Antón Chéjov.

memoria, hasta remontarse incluso hasta la época de su primera esposa, Molly. No obstante, al despuntar los primeros visos del alba, este sujeto corre desesperadamente a podar el césped de su terraza y el del matrimonio de la casa de al lado; y encima de todo, tiene los cojones para declararse feliz de dientes para afuera poco antes de finalizar el relato:

Amanece despacio, pero hay luz suficiente para lo que me dispongo a hacer. No lo pienso dos veces y me pongo a rastrillar. Rastrillo nuestro jardín palmo a palmo. Es importante que haga bien mi trabajo. Aprieto bien el rastrillo contra el césped y tiro con fuerza. El césped siente sin duda algo parecido a lo que sentimos nosotros cuando alguien nos tira del pelo. De cuando en cuando pasa un coche y aminora la marcha, pero yo no levanto la vista de mi trabajo. Sé lo que estarán pensando los conductores, pero se equivocan de medio a medio, no saben nada de nada. ¿Cómo van a saberlo? Me siento feliz rastrillando. (Carver, Tres rosas amarillas 88)

En la actitud del personaje narrador se advierte de entrada un conflicto entre aceptar su culpa y sobredimensionarla en un plano moral, por un lado; y declararse feliz a sabiendas de un secreto monstruoso que lo despedaza por dentro, por el otro. La tensión comienza cuando este sujeto se autoproclama responsable de las desventuras que acaecen sobre el matrimonio vecino (Amanda y Oliver Porter) y sobre su relación misma, pues, aunque su mujer Vicky desconoce el nombre de la amante, sabe que éste se ha estado acostando con otra: “la culpa de que las cosas estén como están en esa casa es mía”, reconoce el personaje narrador al inicio de la historia, poco después de contar que Oliver se ha marchado de su casa y le ha dado un ultimátum a Amanda.

En esta pieza narrativa, la culpa que sienten tanto Amanda como el protagonista encarna la figura del monstruo, un monstruo que los persigue y del que ambos huyen a menudo para seguir vinculados (aunque al precio de cierta incomodidad moral al interior de sus conciencias)

a los principios imperantes del amor descomplicado y nómada propio del tiempo y el tipo de sociedad en los que ellos están insertos. Así lo expresa con entera contundencia el recuerdo de un diálogo evocado por el narrador hacia la tercera página del relato:

Anteayer por la tarde, Amanda me decía:

-Ya no leo libros. ¿Quién tiene tiempo para leer libros? -fue al día siguiente de que Óliver se fuera, y estábamos en ese pequeño café de la zona industrial de la ciudad-. ¿Quién puede concentrarse en estos tiempos? -dice mientras remueve el café-. ¿Quién lee? ¿Tú lees? -Niego con la cabeza. Alguien leerá, supongo. Ahí están todos esos libros en los escaparates de las librerías. Y ahí tienes todos esos clubes. Alguien tiene que leer -dice- ¿Quién? Yo no conozco a nadie que lea. Eso dijo, sin venir a cuento. Porque no estábamos hablando de libros, sino de nuestras vidas. ¿Qué tenían que ver los libros con ellas? (Carver, Tres rosas amarillas 71)

La alusión a la desaparición de lectores y al desuso en que han caído los libros hecha por Amanda funciona como un elemento distractor dentro de la conversación en la que supuestamente ambos tendrían que haber estado agotando más bien el tema de su amorío furtivo, y pensando en buscarle una pronta solución a dicha situación. Pero también es una declaración, en términos más generales, respecto a la cultura irreflexiva de la que los personajes participan, la cual, a fuerza de celebrar el culto a la urgencia en detrimento de lo que merece un análisis exhaustivo, convierte cualquier asomo de autoconciencia en una experiencia anacrónica, extraña, difícil de reconocer, y de la que, por consiguiente, es mejor escabullirse o, en el peor de los casos, mantener encerrada tras las rejas de la intimidad.

Así como estos dos personajes admiten abiertamente no tener tiempo para leer o para detenerse sobre los contenidos que propone un libro, asimismo cabe pensar también que se

rehúsan a hacer lectura atenta de sus propias vidas, aun cuando estas atraviesen por episodios problemáticos que los invitan a tomar partido moral o a empoderarse de sus existencias en el momento oportuno. A esta invitación, sin embargo, los personajes del relato se acercan con miedo, reaccionan tarde, con evasivas, con recelo, con excusas, con un corazón dividido entre la urgencia de los que públicamente se declaran (o quieren declararse) devotos al hedonismo presentista y de los que al mismo tiempo extrañan en privado la posibilidad de dotar su vida de algún sentido, de otorgarle una dirección más sosegada que aquella ingravidez moral de moda que los disgrega.

Presa de ese vaivén entre escapar y aceptar su cuota de culpa, el personaje narrador de *Menudo* tipifica mediante esas evasiones recelosas la conducta sobre la que precisamente se detiene el sociólogo Bauman cuando analiza el *modus operandi* de las almas contemporáneas: este menciona que el hombre posmoderno promedio, aunque muchas veces tentado a fijar un sentido a su existencia, finalmente no se anima a contravenir la nueva regla que de cierta forma él mismo ha coadyuvado a instituir cuando reclamaba más dosis de libertad; y por ello se contenta con aplazar la tarea cada tanto. Dicha regla no es más que el nuevo modelo de pureza que sobreviene con la era del consumo y las libertades individuales, y que pone a estos nuevos sujetos una prueba como requisito de aceptación social, a saber: “ser capaz de dejarse seducir por la posibilidad infinita y por la renovación continua promovida por el mercado de consumo, de regocijarse de la oportunidad de adoptar y deshacerse de identidades, de dedicar la propia vida a la caza interminable de sensaciones cada vez más intensas y de experiencias aún más estimulantes, pues quienes no lo consigan, constituyen ‘la suciedad’ de la pureza posmoderna” (Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos* 24).

De hecho, padeciendo esa dualidad en medio del conflicto que lo aqueja, el protagonista de la historia llega incluso a desear poder ser indiferente a todo lo que en ese momento lo atormenta: "me gustaría ser como cualquier persona de este vecindario –alguien normal, sencillo, vulgar-, y subir al dormitorio, echarme en la cama y poder dormir". (p. 78). Se observa entonces que, para él, lo normal es no verse envuelto en ninguna clase de dilemas morales que le achaquen el ánimo o le impidan el sueño; es decir, la medida de lo normal se encuentra en la indiferencia respecto de todo aquello que exija autoexamen. Su voz etiqueta de anormal lo que está experimentando, pues lo normal sería, conforme a las premisas hedonistas de su tiempo, no detenerse demasiado sobre la vida y más bien limitarse a vivirla en un plano casi que impulsivo.

Así las cosas, lo que se observa en la manera de encarar los conflictos morales por parte de los personajes de Carver, en este caso la infidelidad de Amanda y el personaje-narrador, es una voluntad de aplazamiento infinito sobre lo que debería importarles y en efecto les importa. Es allí donde sus psiquis se fracturan, y entre cuyas grietas se cuela un monstruo moral que exige ser atendido así sea en el plano de la intimidad; del soliloquio, pero cuyos llamados operan, sin embargo, una política del disenso en el sentido rancieriano de la expresión, por cuanto consigue desajustar la experiencia de comodidad que refieren las versiones oficiales del liberalismo cuando se es norteamericano de clase media baja a plena luz del día.

Sobre tales asuntos, estos seres no se ocupan seriamente o se ocupan a medias, por temor a contrariar un ethos que ya ha germinado lo bastante en sus almas desaforadas y andariegas, más exactamente por temor a desmitificar la imagen de una supuesta liberalización admitiendo que tras ella palpitan todavía algunas añoranzas que a esas alturas lucen monstruosas, como la fidelidad, el amor duradero, la recurrencia a ideales trascendentales, una de las cuales es el destino, por ejemplo, idea en la que el protagonista confiesa haber creído cuando se enamoró de Molly, su primera esposa:

Cuando Molly y yo crecimos juntos ella era parte de mí y, por supuesto, yo parte de ella. Nos amábamos. Era nuestro destino. También yo lo creía entonces. Pero ahora ya no sé en qué creer. Ahora estoy inmerso en el vacío. Y he de seguir así. No existe ya destino. Solo hechos sucesivos a los que se les da el sentido que uno cree que tienen. Impulsos y yerros, como el más común de los mortales. (Carver, Tres rosas amarillas 77)

Son todas esas añoranzas monstruosas (anacrónicas) las que no dejan dormir al personaje, cuyo desespero se acrecienta con el paso de las horas en medio de la madrugada. Este se repite en reiteradas ocasiones que le encantaría poder dormir tranquilo: "Estoy como desquiciado de no dormir. Daría cualquier cosa, casi cualquier cosa, por poder conciliar el sueño, por dormir el sueño de los justos" (Carver, Tres rosas amarillas, 78).

En esa confesión, se puede constatar lo dicho por Bauman en el capítulo anterior a propósito de los hombres "libres" de la modernidad tardía, quienes se encuentran a sí mismos huérfanos de sentido, pero deciden callar, como decidió callar el personaje de esta historia la vez que Vicky le fue infiel. Este recuerda que esa vez también atravesó una crisis de sueño, y en lugar de enfrentarla, decidió meterse tres días en la cama y fingir que nada grave sucedía.

Ahora bien, aparte de recordar episodios que tienen que ver propiamente con su inestabilidad amorosa, el sentimiento de culpa le revuelve a este individuo otros hechos del pasado sobre los que siente que pudo haber actuado también con mayor contundencia, determinación y, sobre todo, en el momento oportuno. De modo que el relato desborda los contornos del episodio amoroso actual y dilata el tiempo presente en el que la voz narrativa va concatenando acontecimientos dispares.

En medio de esos sucesos frescos, pertenecientes al tiempo en el cual se ubica el narrador, que son los más recientes en la vida del protagonista, la voz decide recorrer también otros linderos más opacos de su memoria e intercalarlos aleatoriamente (y hasta con cierta espontaneidad caótica) en dicho presente. Es decir, la experiencia monstruosa se expande en el personaje, al jalonar, desde el sentimiento de culpa como epicentro de sus evocaciones, otros hechos que igualmente cristalizan la poca capacidad de actuación e indiferencia que asume cuando de conducir su existencia con el mayor de los voluntarismos se trata.

Así las cosas, la estructura del relato, en cuando a las mudas temporales que este va adoptando, puede pensarse en los siguientes términos:

1. evocación de la ruptura entre Amanda y Oliver por culpa de él estar acostándose a escondidas con Amanda;
2. remisión azarosa a las memorias conyugales con su primera esposa Molly a propósito de lo inestable que se siente emocionalmente en este punto de su vida sentimental;
3. regresión abrupta al presente que va relatando y que incluye de paso el recuerdo de un engaño hacia él por cuenta de Vicky y la muerte de su padre;
4. traslado repentino a la culpa que siente por haberse negado a regalarle una radio reloj que le había pedido su mamá por teléfono y mediante cartas pocos días antes de morir;
5. otra vez Molly;
6. de nuevo Vicky y su presente de infiel; y finalmente, cuando ya está a punto de amanecer,
7. la irrupción inesperada del matrimonio vecino (los Bexter), cuyo césped se pone a rastrillar más tensionado que gustoso, y de quienes sospecha, además, son más felices que él.

Ese movimiento deambulante de la conciencia por parte del personaje (sus múltiples divagaciones en función de la evaluación que está haciendo de sí mismo) se percibe en el nivel propiamente compositivo del relato; tal experiencia de lo monstruoso es transmisible al lector mediante el caos que supone andar interrumpiendo cada tanto el presente con el cual había arrancado en principio la historia; tales giros abruptos intensifican la sensación de sinsentido que expresa el narrador cuando va contando lo dispersa que ha sido últimamente su vida, porque así mismo se va fragmentando la narración en algunos puntos concretos; en ciertos caminos inesperados que vuelven trizas la posibilidad de una comprensión unitaria del texto.

Esa coincidencia entre el argumento de la historia y la forma estilística misma en que dicho argumento se va desplegando es lo que Terry Eagleton califica como atributo propio de la literariedad, en tanto que la fuerza referencial del argumento se ve intensificada por la disposición del verbo mismo que la sustenta, proponiendo una armonía que posibilita el goce estético del lector, quien recorre la historia a través de una disposición particular de los signos escogida por el autor. En el marco de este juicio, el teórico inglés sostiene que la literatura “es el tipo de escritura en la que el contenido y el lenguaje utilizado para expresarlo forman una unidad inseparable. El lenguaje forma parte de la realidad o la experiencia en lugar de ser un simple vehículo para transmitirlos” (15).

Esta tendencia es un marcador significativo en la narrativa de Carver, pues la forma de su prosa transmite la angustia misma de los personajes o de la voz narrativa implicada en la historia. De hecho, el término que le da título al relato parece no venir a cuento tampoco, parece ser otro de esos datos que refuerzan el comportamiento mismo de la narración respecto al sinsentido que cuestiona el personaje en su vida. Menudo es una especie de sopa latina hecha a base de vísceras de res, y el personaje menciona esta preparación cuando recuerda que, mientras superaba su primera ruptura con Molly, asistió a una fiesta en casa de un amigo artista llamado

Alfredo, y este le ofreció el menú para aliviarle las náuseas que empezó a sentir en la cocina, producto de la ingesta excesiva de alcohol durante la celebración. O sea, la mención de este suceso aleatorio satura aún más la sensación de padecer una vida dispersa en el personaje narrador.

Sin embargo, frente a esa sensación de fractura, el personaje se declara impedido para comunicarlo, para dejarlo salir a la escena pública. Es decir, decide padecer el monstruo de la culpa moral (y del anhelo por fijarle a su vida un sentido) en el plano de la intimidad, mantenerlo oculto bajo el manto de su insomnio, pues al fin y al cabo resulta más fácil (recordemos las palabras de este individuo líneas más arriba) ser normal, indiferente, sencillo y hasta vulgar; ser, en suma, todo lo que precisamente su contexto espacio-temporal ha logrado convertir para aquel entonces en la premisa de la prosperidad y la libertad desculpabilizados.

Bajo esa atmósfera aparentemente tranquila y despreocupada en la que los personajes de Carver actúan (y que es sin duda la Norteamérica de los 80's), se cuecen, sin embargo, una serie de experiencias monstruosas que desde el plano de la intimidad de quienes las padecen disienten los principios de un hedonismo vinculante hecho a imagen y semejanza del capitalismo de consumo; esto es, reconfiguran en silencio el trazado del reparto de una sensibilidad formalmente inscrita en la lógica del nomadismo identitario, el peregrinaje y el desarraigo.

¿Qué sentido tiene acaso revelar al mundo que no me siento a gusto con mi dispersión sentimental?, pareciera preguntarse el personaje cuando se permite reconocer, a esa hora de la madrugada, “siento ganas de salir al jardín y de ponerme a gritar: - ¡Nada vale la pena! Y me gustaría que todo el mundo pudiera oírlo" (78). Pero claro, le *gustaría*, como una posibilidad remota que no llegará.

Tal es la presencia del monstruo que encara a solas el personaje de *Menudo*, dentro de los límites de su rebotada conciencia, que no para de derramar recuerdos en una multiplicidad

de planos que se superponen violentamente durante toda una noche de insomnio, noche que termina con un amanecer en la que el protagonista se adhiere nuevamente a esa sucesión de acontecimientos infinitesimales que componen su cotidianidad monótona, nómada, irreflexiva, indiferente a aquellos asuntos que vuelven a adquirir una dimensión monstruosa cuando se apagan las luces, esa rutina desesperada que nadie se atreve a comunicar por temor a mostrarse infeliz delante del otro, y de la que el protagonista de este relato, personalmente, quiere pensar que algunos salen más ilesos, como el matrimonio Bexter, por ejemplo, dos adultos maduros a quienes encuentra plenos en su convivencia en comparación con su propia intimidad acechada por monstruos inoportunos.

Por último, el lector de Menudo tiene la sensación de que la tensión intermedia del relato y el asomo de un monstruo como el remordimiento y la necesidad de dotar su vida de algún sentido en el personaje terminaron siendo una suerte de represa momentánea, fugaz; pues este individuo, al iniciar el próximo día, deja que la corriente de una vida fragmentada e irreflexiva de la que tanto se quejó durante la madrugada entera siga su mismo curso, y que lo arrastre de paso a ninguna parte; quizá hasta la puerta de la casa de Amanda para definir de una vez por todas su situación. Quién sabe. El final queda abierto. Solo menciona que él mira a ambos lados de la carretera luego de ver cómo se marcha el señor Bexter en su auto, y entonces atraviesa la calle.

3.3. QUIENQUIERA QUE HUBIERA DORMIDO EN ESTA CAMA

El mismo *modus operandi* por parte de los personajes de Carver se percibe en *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama*: una llamada telefónica equivocada se cuela a las tres de la madrugada en la habitación de una pareja de casados, provocándoles insomnio. En

medio de su desvelo, él y ella comienzan a intercambiar situaciones hipotéticas fatalistas: ambos se suponen enfermos terminales conectados a una máquina.

A partir de ese hecho imaginado, empiezan a bucear en dilemas y cavilaciones morales referidas a la continuidad o no continuidad artificial de sus vidas, dependientes, en cada caso, del consentimiento del otro. Pero todas estas reflexiones que sacuden fuertemente sus sensibilidades morales se ven interrumpidas de un tajo cuando se descubren la mañana encima. Entonces recuerdan que deben volver a reanudar sus rutinas laborales:

Mira el reloj despertador y dice: –Santo cielo. Será mejor que nos demos prisa. Nos levantamos y empezamos a vestirnos. En cierto modo todo es como cualquier otra mañana, solo que hacemos las cosas más de prisa. Tomamos café y zumo y panecillos. Hacemos comentarios sobre el tiempo; el cielo está nublado, amenazador. No volvemos a hablar de máquinas conectadas a personas, ni de enfermedades, ni de hospitales, ni de ese tipo de cosas. Le doy un beso y la dejo en el porche con el paraguas abierto, esperando a que pase su compañera para recogerla. Corro hasta mi coche. Arranco, dejo que el motor se caliente unos segundos, le digo adiós con la mano a Iris y me pongo en marcha. (Carver, Tres rosas amarillas 53)

Es claro en este pasaje cómo el monstruo asoma en el pliegue de la intimidad, pero luego los personajes vuelven a dejarlo oculto para vincularse nuevamente al juego de la productividad, de las búsquedas menos densas y confinadas a la supervivencia económica; a la vida inmediata, prioridades todas que se autoerigen en adelante premisas generosas de la existencia posmoderna en Norteamérica.

Justo en el momento en que los dos protagonistas de la historia se iban elevando sobre sus propias existencias, justo cuando empezaban a tomar distancia respecto de sí mismos y

trascendían el plano inmanente de sus vidas, el sol de la mañana parece gritarles, como en una toma escénica fallida o ejecutada por actores de pacotilla que debe eliminarse de tajo: ¡corte!

Es el mismo tipo de interrupción al que muchos críticos, entre ellos Jesús Pieters, se han referido en varias ocasiones como a esa voz que todo el tiempo les susurra a los personajes de Carver *Sin heroísmos, por favor*³, recordándoles que no intenten exceder la horma de una cultura hecha a imagen y semejanza de individuos perdidos, errantes y en lo absoluto trascendentes, como lo son ellos mismos; los cuales, en sus constantes amagues de hallarle un sentido a sus vivencias no hacen sino parodiar soluciones heroicas que desembocan en el peor y más absurdo de los silencios.

Dicho en otras palabras, la tal voz es un corte abrupto que prepara nuevamente a estos hombres y mujeres para sus agobiantes jornadas de trabajo y sus vínculos frágiles, un violento cierre de puertas en la cara a ese monstruo que se queda esperándolos (quizás) hasta que regresen otra vez a casa por la noche para volvérselos a meter en la cama y que se asusten por enésima vez al punto de no poder pegar los ojos.

Cualquier intento de trascender la cotidianidad consumista, que alienta a los personajes exclusivamente al abastecimiento de sus necesidades económicas y hedonistas, se ve frustrado por una regresión súbita a esa ‘zona de confort’ en la que todos ellos pregonan de dientes para afuera sentirse más holgados. Mejor dicho, esa fuerza que devuelve a los personajes de Carver a la fugacidad de una rutina automatizada e irreflexiva, “desprovista de horizonte de confianza

³ *Sin heroísmos, por favor (No Heroics, Please)*, cuya edición original data de 1991, es un recopilatorio de textos inéditos en España de Raymond Carver llevado a cabo por William Stull, crítico norteamericano que propuso a Tess Gallagher la posibilidad de reunir en un libro los textos que Carver había publicado en diferentes revistas y periódicos a lo largo de toda su carrera. El volumen recoge cinco de los primeros relatos de Carver, según se dice, de los tiempos en que estuvo en la universidad: “*Tiempos revueltos*”, “*El pelo*”, “*Los aficionados*”, “*Poseidón y compañía*” y “*Manzanas rojas y brillantes*”, única pieza en la que Carver explora las posibilidades narrativas de las corrientes experimentalistas que tanto éxito tuvieron en los setenta.

y de grandes concepciones históricas” (Lipovetsky, 2014, pág. 59), Jesús Pieters Fergusson (El sendero de lo mínimo) la define como una fuerza gravitatoria que hace de elemento

sustantivo en los cuentos carverianos; ya que todo su mundo se encuentra atado al suelo. Cualquier brote de elevación del registro, por tímido que sea, es boicoteado por una intervención gravitante. Una fuerza profundamente terrenal se transfigura en contrapeso y regresa al suelo cualquier destello de sentimentalismo, contemplación o grandilocuencia, como si personajes y narrador estuvieran asediados constantemente por una voz que les susurra al oído *‘no heroics, please’*. (9)

En esta pieza, al igual que en *Menudo*, existen alusiones a la anterior pareja de quien va narrando los sucesos, y ello explica que la llamada equivocada haya sido el factor desencadenante del insomnio, por cuanto removi6 los recuerdos de un pasado no muy lejano en la vida de Iris y Jack; más exactamente de cuando la ex de él los llamaba a altas horas de la noche a perturbarlos: "cuando Iris y yo empezamos a vivir juntos, mi ex mujer solía telefonar de madrugada para sermonearnos. Así que empezamos a desconectar el teléfono antes de acostarnos" (Carver, 34).

Planteado ese detalle, la noche de los dos personajes comienza entonces a adquirir la misma dimensión monstruosa que en el relato anterior, toda vez que los fantasmas de ex parecen recordarles a estos sujetos cuán frágiles han sido hasta ese momento sus vínculos afectivos y sus búsquedas amorosas. De hecho, el personaje-narrador comienza a hacer asociaciones entre su ex mujer y la actual: recuerda que también Carol solía sobresaltarse cuando soñaba, e intentaba buscarles significado a sus sueños, del mismo modo como lo hace Iris.

Ahora bien, refiriéndose a los sueños de Iris, Jack pone de manifiesto el sentimiento de incomodidad que lo invade cuando esta le cuenta lo que había estado soñando antes de que los

despertara la llamada equivocada y se entera de que él no ha aparecido por ningún lado de la historia, pero en cambio sí ha hecho acto de presencia el ex de Iris (Jerry), con quien incluso (le cuenta Iris esa noche) bailaba en medio de una fiesta. Jack cuenta también que alguna vez sorprendió a Iris sujetándole la mano y llamándolo Earl. Al día siguiente la interrogó sobre quién era ese hombre que mencionaba insistentemente mientras dormía, pero Iris se sonrojó y negó conocer a alguien con ese nombre.

La inseguridad que asoma en los pequeños reclamos que le hace Jack a Iris cuando esta última termina de contarle su extraño sueño deja ver en el personaje un sentimiento de vulnerabilidad frente al vínculo amoroso que ha establecido con Iris, frente a las posibles (y habituales) fisuras por donde bien podría estar fugándose el bienestar que le proporciona su relación actual, grietas de las que él mismo, por supuesto, ya tiene suficiente experiencia y conocimiento, y que además están a la orden del día en las dinámicas que plantea su tiempo.

Sintiéndose agobiado por el monstruo de la inseguridad frente a lo que podría ser otra relación no duradera, Jack cuestiona lo que acaba de contarle Iris:

- ¿Por qué me cuentas eso?

-Era un sueño, cariño -me dice.

-Pues no me gusta en absoluto. Se supone que estás aquí durmiendo a mi lado y lo que haces es soñar con no sé qué perros, fiestas y ex maridos. No me hace ninguna gracia que bailes con él en sueños. ¿A qué diablos viene eso? ¿Qué te parecería si te contara que me he pasado la noche bailando en sueños con Carol? ¿Te gustaría? (Carver 41).

Sin embargo, Iris se muestra paciente al responderle que no tiene por qué ponerse así tratándose solo de un sueño, y Jack asume un cambio de actitud no muy convencido todavía de no tener motivos para darle color a un simple sueño. La voz narrativa se habla a sí misma

tratando de convencerse de que efectivamente no le importa que Iris haya estado bailando en sueños con Jerry, pero al mismo tiempo se confiesa dudosa: "le rozo con los dedos el brazo para darle a entender que no pasa nada, que no me importa. Y no me importa, supongo". (Carver 41)

Es justamente ese suponer por parte de Jack lo que pone de presente el monstruo que padecen él y su esposa en el plano de la intimidad, pues evadirse de comunicar lo que asusta a sus respectivas conciencias supone en ambos una limitación temerosa a la hora de expulsar todo eso que pudiera hacer tambalear sus rutinas generalmente irreflexivas. Cuanto más, esa imposibilidad, dubitación o timidez por parte de los personajes a la hora de desnudarse completamente delante de un mundo que los insta a parecer felices es el sentimiento que orienta todo el tiempo las confesiones que se van haciendo mutuamente Iris y Jack una vez llegados (no saben ellos mismos ni cómo) al incómodo tema de las enfermedades terminales.

Este par de individuos no terminan de disponerse a la apertura con el otro mientras se confiesan entre dientes temerle en serio a la vida y a la muerte, saberse aves de paso que olvidan a menudo ese pequeño detalle para tener que recordarlo preciso casi a las cinco de la mañana y durante toda una noche de insomnio. O sea, aun cuando su conciencia les está demandando empoderamiento expresivo sobre aquellas percepciones fatalistas, ellos se siguen aferrando al silencio como esa trinchera que puede mantener al monstruo oculto, lejos de la vista del otro, con el fin de que no peligre el mecano de sus rutinas automatizadas y que se produzca el menor ruido posible.

Tal actitud es descrita por Jesús Pieters como 'anemia reflexiva' en los personajes de Carver: una actitud pasiva que convierte a estos seres en otro de los elementos que son arrastrados por el caudal de lo real, y que hace sentir los relatos del norteamericano como flujo inmanente de lo real, cuyos materiales difícilmente pueden remitirse a una conciencia que los cohesione y los valore dentro de la narración misma, y por tanto parecieran permanecer en un

ámbito gobernado por la dispersión y el sinsentido, merced al deseo de comprenderlos por parte del lector.

Tal parece que la negativa por parte de los personajes de Carver a establecer un flujo continuo e intercambiable entre sus adentros y el afuera que los estimula roza los límites del absurdo, al punto que Pieters considera que, si se diera "un paso más en el retraimiento, la narrativa Carveriana se trocaría pura sucesión de silencios" (10).

El retraimiento de que habla Pieters se presenta en *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama* bajo la forma de la confesión tímida. Con ocasión de estar fumando, Iris le pide a Jack que abra las ventanas, pues la habitación ya se ha llenado demasiado de humo y no les haría bien respirar ese aire. Acto seguido, ella le confiesa a Jack que últimamente siente que le palpita una vena en la frente, que en su familia hay un largo expediente de muertes causadas por embolias, y que lo mejor sería que dejaran el maldito tabaco antes de que sea tarde. Por su parte, Jack le confiesa a Iris que a veces se le acelera el corazón sin ningún motivo, y que siente mayor agitación que antes al caminar distancias medianas.

No obstante, hasta ese momento, ambos habían guardado silencio con respecto a esas molestias, y se explican mutuamente que no habían querido mencionarlo por no preocupar al otro. Jack a Iris: "-nunca te lo he contado porque no quería asustarte –digo (p.44). Iris a Jack: "pero cuando tengo esos dolores de cabeza no te digo nada. No quiero preocuparte" (p.48).

Como se puede observar, optar por el silencio se convierte en el vicio por excelencia de los personajes de Carver, en la única salida que encuentran para evadir la experiencia monstruosa que conlleva plegarse como calcomanías a un afuera que va a toda velocidad y relega la introspección. Asimismo, el conflicto entre entregarse a elucubraciones de largo alcance que arruinan el sueño y vivir la vida con el mínimo de miedos y kilos espirituales

posibles se constata también en el deseo reiterado de dormir por parte de Jack. Este pensamiento se inserta repetidamente en medio de la narración cual estribillo de una canción:

-Mejor que nos durmamos –digo yo- (35). Lo único que quiero es volver a dormirme (36). Luego más vale que pensemos en dormir (38). Y luego intentaremos dormir un poco (42), etc.

Es decir, si en *Menudo* el personaje-narrador deseó en cierto punto del relato parecerse a los vecinos de su cuadra y verse sumido en una pretendida e incuestionada normalidad que él juzgaba vulgar, en este cuento Jack parece expresar también el mismo anhelo cada vez que mira el reloj y se malhaya de no estar durmiendo plácidamente, o más exactamente al reconocer que el tipo de conversación que está sosteniendo con su esposa no podría caber en ningún otro espacio de su cotidianidad descubierta; o sea, a plena luz del día: "Estoy echado en la cama, contemplando el techo, pensando que este tipo de conversación sólo puede tener lugar a las cinco de la madrugada" (Carver 43).

Así las cosas, la noche aparece también en este relato como ese intersticio silencioso por donde se cuele la experiencia monstruosa que implica para estos sujetos ser libres, autónomos y nómadas en la vida y en el amor. Es la noche esa atmósfera donde el silencio cede un lugar (aunque mísero) a la palabra; donde Jack e Iris se dan la oportunidad (aunque a puertas cerradas) de permitirse un careo (aunque fugaz) con el monstruo que se mete en sus camas para recordarles cuán infelices los presenta sus conciencias atiborradas de miedos insolubles, aunque más tarde vuelvan a hacer de cuenta que nada ha pasado, que el flujo de sus vidas se mantiene invariable.

El efecto paradójico que tiene sobre sus vidas el hecho de saberse libres y emancipados de centros morales gravitatorios, es de hecho un signo sobre el cual se detiene Lipovetsky en su análisis del hombre contemporáneo, cuando asegura que la vulnerabilidad psicológica y la desestabilización del YO posmoderno obedece en gran medida a "la pulverización de los

antiguos sistemas de defensa y encuadramiento de los individuos, los cuales le permitían afrontar los infortunios de su existencia”; por lo que el filósofo francés concluye que “cuanto más socialmente móvil (nómada) es el individuo posmoderno, más agotamiento y averías subjetivas manifiesta; cuanto más libre e intensa quiere su vida, más se recrudecen en él las expresiones del dolor de vivir” (Lipovetsky, Los tiempos hipermodernos 88-89).

Tal padecimiento se expresa en el comportamiento miedoso que muestran Iris y Jack a lo largo de todo el relato frente a la posibilidad de morir conectados a una máquina, y frente a las implicaciones morales, por supuesto, que un hecho semejante conlleva. Ya fuera de la cama y vestidos para asumir de nuevo sus rutinas laborales, sin embargo, nadie allá afuera creería, viéndolos correr hacia sus puestos de trabajo, que ese par estuvo merodeando toda la noche los bordes de la vida y de la muerte, asomándose a su insondable sentido; y el no creerlo radica en el hecho de que ambos entran, en la escena de lo público, en esa distribución apriorística de roles que les asigna la cartografía hedonista de las libertades individuales y el bienestar consumista, compuesta de sensibilidades adormecidas y autómatas que viven en función de un presente, el cual restringe el avistamiento de cualquier horizonte ético más allá de las urgencias económicas inmediatas que acosan la existencia.

El disenso que opera la escritura de Carver respecto de dichas distribuciones radica precisamente en dotar a los personajes, aunque por breves momentos, de voces que la cultura a la cual ellos mismos están inscritos no autoriza públicamente, sino en los pliegues de la intimidad, ese espacio estrecho donde cualquier desajuste a la normalidad psicológica a la que se han vinculado los norteamericanos de clase trabajadora hacia los años ochenta termina adoptando la fisonomía de un monstruo, de una rareza que no cabe dentro del nuevo ordenamiento social circunscrito al aquí y al ahora.

En esa tensión particular que experimenta Iris y Jack, al igual que el personaje narrador del primer cuento analizado, se revela un disenso político a partir del cuestionamiento (aunque vago) de aquellos principios libertarios que no terminan de convencer a la ciudadanía que los practica sin mucha conciencia en sus rutinas irreflexivas.

Iris y Jack son, por decirlo en términos filosóficos, la expresión de un malestar contemporáneo que se oculta con el objetivo de conservar esa dosis diaria de normalidad que permite a sus acólitos cierto margen de holgura al precio de intimidades monstruosas y una sensibilidad sedada por el exceso de trabajo y las demandas del consumo.

3.4. EL COMPARTIMIENTO

Desde sus primeras líneas, este relato anuncia un hecho que promete (amaga con) convertirse en la acción más significativa o quizá cargada de un contenido experiencial excepcional en la vida del protagonista; o, por decirlo de alguna manera, su fuerza de empuje: un hombre de cuarenta y tantos años, llamado Myers, va recorriendo Francia en tren para visitar a un hijo que no ve desde hace ocho años: “no se habían llamado por teléfono durante todo ese tiempo y ni siquiera se habían enviado una postal desde que Myers y la madre del chico se separaron y el muchacho se fue a vivir con ella” (Carver, Catedral 53).

Así presentado, el asunto se asume como relevante de entrada, como la brújula que en adelante parece encauzar un proyecto importante; además porque el narrador contextualiza de inmediato al lector en cuán especial puede ser esa visita luego de que Myers se separara de la madre de su hijo posterior a una riña doméstica en medio de la cual aquel agredió físicamente al entonces muchacho.

Los recuerdos más agrios sobre aquel episodio de violencia, que fue el detonante del divorcio, acechan la mente del personaje mientras va viajando. Incluso, hay un asomo de

evaluación retrospectiva de esta serie de acciones que desencadenaron aquella ruptura por parte de Myers, como si intentara hacer un balance de cuán perjudicial pudo haber sido para su hijo y su mujer aquel comportamiento agresor. Pero esto no pasa de ser solo un intento, un impulso tímido que se ve frustrado cuando Myers, mientras va pensando todas esas cosas horribles, de pronto sacude la cabeza como si le hubiera sucedido a otro, y entonces el curso de la narración enfoca otros detalles de su presente que van desdibujando poco a poco lo que en principio se anunció como el núcleo constitutivo de un asunto por resolverse.

Es precisamente en esos giros repentinos donde adquiere validez ese juicio de un crítico que dice “los personajes de Carver, más que fracasar, se frustran”. Y se frustran porque temen encarar los monstruos de índole moral que asoman en un presente signado, en apariencia, por el nomadismo y la ausencia de anclaje a un sentido; sea este familiar, afectivo o identitario. Se frustran, como Myers, porque se rehúsan a ajustar cuentas con una añoranza recóndita (y por eso mismo motivo monstruosa) de pertenecer de una vez por todas a un lugar y ponerles fin a sus peregrinajes, de atender con toda la seriedad del caso sus existencias constantemente aplazadas.

A propósito de esta vacilación que encarna en Myers una experiencia monstruosa, pues intenta cubrir con detalles marginales aquello que se le presenta (y que él mismo ha dimensionado) importante en un momento de su vida, vale la pena recordar el diagnóstico que ofrece Bauman cuando tipifica la conducta nómada de los hombres contemporáneos:

vivir perpetuamente con el ‘problema de la identidad’ sin resolver constituye la condición general de los hombres y mujeres contemporáneos en nuestro tipo de sociedad. Cabría decir que estos hombres y mujeres sufren de una carencia crónica de recursos con los cuales construir una identidad verdaderamente sólida y duradera, darle anclaje y detener su deriva” (37).

Tal es la ansiedad que invade a Myers mientras avanza hacia el encuentro de su hijo, a quien además le lleva un regalo. En su conciencia deambulan las posibles preguntas que intercambiarían una vez se dieran la mano en la estación, y tales ensayos anticipatorios de su encuentro, en el plano de la conciencia del personaje, le conceden protagonismo al asunto, un poco como si el narrador fuera anunciando que algo inminente está a punto de ocurrir, algo que habrá de impactar en algún sentido la vida de Myers.

Sin embargo, en el transcurso del viaje sucede lo que hasta este momento se ha venido señalando como un recurso tendencial en la narrativa de Carver: los indicios de que algo estaba a punto de resolverse en la vida de quien emprende la decisión de empoderarse de su existencia mediante el ajuste de cuentas con sus propios temores y con un pasado que lo asusta a punta de reproches morales languidecen; cuanto más, quedan sepultados bajo aquellas nimiedades rutinarias a las que los personajes de Carver terminan aferrándose a manera de técnica evasiva para esquivar al monstruo que ruge tras las rejas de una supuesta vida holgada y libre de cargas.

Esta actitud en Myers, según Bauman, es típica del hombre que ha sucumbido a las nuevas demandas de bienestar individual propias de la sociedad contemporánea de principios de los sesenta, y que le huye receloso (aunque vacilante) a la idea de un sentido definitivo para su existencia, como si se tratase acaso de una suerte de nostalgia por parte de los sujetos contemporáneos por encontrar un hogar y habitarlo de una vez por todas, antes que seguir en un peregrinaje identitario sin fin, y merced a la incertidumbre, la aventura, la ingravidez moral. En ese sentido, el sociólogo polaco afirma que

un número en constante aumento de hombres y mujeres posmodernos, aunque ni mucho menos inmunes al miedo de verse perdidos y tantísimas veces arrastrados por periódicas oleadas de 'nostalgia de un hogar', encuentra la indeterminación de

su situación lo suficientemente atractiva como para contrarrestar la angustia de la incertidumbre. Se deleitan en la búsqueda de experiencias nuevas y aún no experimentadas, se dejan seducir de buen agrado por las (imparables) ofertas de aventura y, en general, prefieren mantener todas las posibilidades abiertas antes que fijar cualquier tipo de compromiso. En este cambio de disposición, cuentan con la complicidad de un mercado enteramente organizado en torno a la demanda del consumidor, esencialmente interesado en mantener esa demanda perfectamente insatisfecha. (22-23)

Con la misma vacilación que le achaca Bauman al sujeto tardo-moderno procede Myers respecto de su decisión de retornar a los afectos familiares mediante la visita de su hijo. Es aquí donde Carver acude al sobrecargo de la prosa con detalles que el lector percibe accesorios, pero que son atraídos por la propia conciencia de quienes, como Myers, prefieren velar los sinsabores que comporta una vida irreflexiva, y entonces los invocan para interrumpir la voz de un monstruo que reclama mayor compromiso para con sus propias existencias sombrías, que en el caso particular de Myers, es un monstruo que le está sugiriendo recuperar los nexos rotos con su familia.

Una vez instalado el lector en la atmósfera de un posible encuentro, el relato deja en suspenso el evento que originó su marcha e incorpora a la trama una circunstancia marginal a la intencionalidad del personaje, quien hasta ese momento se percibe resuelto a finiquitar sus planes. Esa pequeña circunstancia termina abduciendo cualquier respuesta resolutiva por parte de Myers y enturbia su decisión.

Este movimiento repetido en muchos de los relatos de Carver es lo más parecido a la corta trayectoria que describe un lanzamiento fallido de cohete en el cielo, con su respectiva explosión al final. Es decir, los propulsores del asunto que en principio cohesiona el curso de la

narración acaban debilitados y sin la suficiente fuerza de empuje como para poder haber conducido la historia hacia el punto donde en principio ésta prometió dirigirse.

Lo que termina impactando la vida de Myers, o más exactamente el curso de sus afectos, que parecían tan nítidos e inconfundibles ante el lector en los primeros párrafos, es el robo del reloj que le llevaba a su hijo dentro del mismo vagón mientras éste se encontraba en el baño:

Alguien intentó abrir la puerta del lavabo. Myers terminó de remeterse la camisa. Se abrochó el cinturón. Luego abrió y, balanceándose con el movimiento del tren, volvió a su compartimiento. Al abrir la puerta, se dio cuenta enseguida de que le habían tocado el abrigo. Estaba en un asiento distinto. Tuvo la impresión de encontrarse en una situación ridícula, pero posiblemente seria. Al cogerlo, el corazón empezó a latirle deprisa. Metió la mano en el bolsillo interior y sacó el pasaporte. Se guardó la billetera en el bolsillo trasero del pantalón. De modo que seguía teniendo la cartera y el pasaporte. Pasó revista a los demás bolsillos del abrigo. Lo que le faltaba era el regalo que llevaba para el chico: un caro reloj de pulsera japonés que había comprado en una tienda de Roma. (Carver, Catedral 58)

El suceso anteriormente descrito desencadena en Myers una irritación tal que acaba desistiendo de la idea de bajarse en la estación correspondiente a pocos minutos de agotar el trayecto. Este suceso minúsculo mide su fuerza de impacto psicológico sobre la vida del personaje con respecto al itinerario que le había tomado a Myers muchos días y muchos planes anticipados, y que en razón de ello tendría que haber pesado más en la voluntad del personaje que cualquier eventualidad imprevista en su contra.

Pues bien, la disolución de la intención primaria del autor en este impase menor termina equiparando de golpe las proporciones de lo que pudo haber significado una decisión

trascendente en la vida de Myers con aquellas circunstancias banales propias de un tiempo signado por la ligereza como imperativo cultural. Y he ahí precisamente el acto encubridor de un monstruo que asustó tanto al personaje al punto que éste tuvo que darle la espalda mediante la apropiación intencional en demasía (estratégica) de una eventualidad que poco o nada tenía que ver con su deseo de reencontrarse con un hijo al que no veía desde hacía ocho años: un robo.

Se observa entonces que la experiencia monstruosa que padecen los personajes de Carver en el plano de su intimidad es el producto de una nostalgia intermitente que los aboca por momentos a una búsqueda de anclaje al interior de sus vidas ingravidas y vaciadas de contenido moral sólido. Esta particularidad traza una línea en común sobre los tres cuentos analizados: los tres, mediante el encaramiento de un monstruo que exige atención y apela al sentido de la existencia de los personajes (un monstruo para esa época enrarecido delante de los principios hedonistas del mercado de consumo que entran en vigencia en los setenta), operan una suerte de disenso político en el entendido rancieriano de la expresión, pues en el plano de la intimidad (bien sea en el monólogo interior o en el diálogo confesional de una pareja que no puede dormir por la noche) ocurre un desajuste ruidoso respecto del ser que cabría atribuirles, partiendo del reparto de lo sensible propio de la sociedad de masas, a estos personajes: irreflexivos, planos, monótonos, entre otros adjetivos alusivos a la gran masa trabajadora cuya voz no contraría en ningún momento los designios oficializados del deber ser posmoderno.

En esos breves momentos que se conceden los personajes de Carver para elevarse (aunque sea un poco) más allá del registro de la realidad inmediata que los engulle, cada uno de ellos rehúsa íntimamente a entrar en una relación de analogía global con las jerarquías, las ocupaciones y los trazos propios de aquella cartografía que los define en términos oficiales como seres autómatas e irreflexivos. Y he ahí precisamente el mérito de la narrativa realista en un sentido amplio según Rancière, pues esta subvierte el orden de la poética representativa al

asignar percepciones, sentimientos, pensamientos y acciones que no se corresponden necesariamente con el reparto de lo sensible dentro del cual participan esos individuos, sino que, muy por el contrario, desbordan los contornos de esas definiciones. (El barómetro de Madame Aubain).

En los breves espacios en los que Carver se detiene a referir el encuentro monstruoso entre sus personajes y aquellos reproches morales que reclaman de ellos la búsqueda de un sentido definitivo, el lector puede percibir, recordando el mérito que le atribuye Rancière al realismo literario, un gesto de extrañamiento en su escritura respecto de aquellos referentes culturales que describen a grandes rasgos la sensibilidad contemporánea; un distanciamiento respecto de aquellos signos libertarios y nómadas que supuestamente hacen legibles las almas contemporáneas.

El proceder de Myers en el cuento el Compartimiento es exactamente el mismo modus operandi que se registra en las dos piezas anteriormente analizadas: el personaje de *Menudo* finalmente se refugia con ansiedad neurótica en el aseo del jardín de su casa y de sus vecinos para no tener que seguir encarando las grietas que ha abierto su propia infidelidad al interior de su matrimonio; y en *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama*, por su parte, la pareja que se desvela escarbando respuestas en dilemas morales relacionados con su posible muerte levanta la represa que la noche había interpuesto en sus rutinas mecánicas para continuar dejándose arrastrar por el caudal violento de una vida privada de cualquier elevación por encima del registro de las urgencias económicas que los acecha.

Al igual que en los dos primeros relatos, en *El compartimiento*, Myers, su personaje central, se llena de motivos para esquivar eso que en primera instancia lo había impulsado a tomar el tren con destino a la ciudad en la que residía su hijo. El robo irrumpe en escena como un accidente bufón proveniente de esa cotidianidad insignificante en la que Myers (y parece que

casi todos los personajes de Carver) no termina de sentirse cómodo, pero en la que acaba refugiándose entre resignado y quejumbroso, por temor a tener que asumir una deuda cuantiosa con su propio pasado y rearmar de paso los contornos de su espiritualidad desdibujada por el materialismo exacerbado de un tiempo consumista; por cumplir con esa cuota de nomadismo emancipador que para el tiempo en el que habitan estos seres se había implantado cual marcador distintivo de las nuevas democracias liberales, sobre todo de aquellas que, como Estados Unidos, habían alcanzado altos índices de desarrollo industrial.

La irrupción de detalles como el del robo y la descripción de pasajeros, estaciones, posturas y diligencias menores propias del itinerario ferroviario, que se presentan marginales al asunto movilizador de la narración, parece ser un recurso tendencial en la poética de Carver. El lector que asiste al derroche de tales detalles ‘sueltos’ en *El compartimiento* es al mismo tiempo testigo, cuando menos lo cree, del protagonismo que dichas nimiedades van robándole poco a poco al asunto respecto del cual habían sido apenas ornatos parasitarios; un poco como si el caudal de la cotidianidad irreflexiva redoblara de golpe su fuerza luego de haber permanecido en suspenso por la atención que Myers quiso prestarle de momento a esos monstruos que cuestionan duramente su pasividad enfermiza ante la vida que lo arrastra en completa soledad y lejos de sus parientes.

En este punto se aprecia con nitidez el juicio que levanta Jesús Pieters sobre lo que él denomina una fuerza gravitatoria que jalona con cierta violencia a los personajes de Carver hacia la realidad terrenal, misma fuerza que casi no les permite a estos sujetos elevarse por encima de su propia condición de supervivientes en medio de las urgencias económicas que los golpea, pero cuya resistencia intermitente por parte de ellos revela la insatisfacción (la incomodidad existencial) a puertas cerradas (íntima) propia de un tiempo. Cuando dicha elevación amenaza con detener la marcha nómada de los personajes en sus búsquedas exclusivamente pragmáticas

aparece entonces la voz que les susurra al oído: *sin heroísmos, por favor*; aparece entonces la abstención y el asomo de heroísmo inicial se vuelve entonces una suerte de parodia.

Para el caso específico de *El compartimiento*, esa regresión súbita al hábitat del cual el protagonista de la historia parece haberse arrepentido de abandonar aun estando camino hacia el encuentro con su hijo, resulta sorprendente, en la medida en que los detalles aportados por el narrador hacia el comienzo del relato parecían integrarse a la perfección en la línea de afectos que inspiraron la decisión de Myers de desplazarse hasta Estrasburgo.

Luego de contar que dos meses atrás Myers había recibido una carta de su hijo en la que éste le contaba que estaba estudiando en la universidad de Estrasburgo, y que Myers le había enviado una respuesta donde le contaba que tenía pensado desde hacía rato hacer un pequeño viaje a Europa y finalizaba preguntándole en la carta si podría recibirlo en la estación de Estrasburgo, el narrador ahonda aún más en el terreno de las emociones expresadas por el personaje durante su recorrido por Europa, específicamente en el reconocimiento de su soledad:

Primero había ido a Roma. Pero después de las primeras horas que anduvo paseando solo por las calles, lamentó no haber ido en grupo. Se sentía solo. Fue a Venecia, ciudad que su mujer y él siempre habían pensado visitar. Pero Venecia fue una decepción. Vio a un manco comer calamares fritos, y por todas partes había edificios mugrientos y atacados por la humedad. Tomó el tren para Milán, donde se hospedó en un hotel de cuatro estrellas y pasó la velada viendo un partido de fútbol en un televisor Sony en color hasta que se acabó la emisión. Se levantó a la mañana siguiente y callejeó por la ciudad hasta la hora de ir a la estación. Había previsto que la escala en Estrasburgo fuese el punto culminante del viaje. (Carver, *Catedral* 57)

Presentado así, dicho peregrinaje en medio de las ciudades que Myers visita le ayudan al lector a dimensionar la significancia del encuentro próximo o tal vez hacerse a una idea de cuán especial puede llegar a ser tal propósito: el propio Myers manifiesta sentirse solo y hasta evoca a su mujer cuando llega a Venecia, y recuerda que ambos quisieron siempre turistar en esa ciudad durante sus años de matrimonio. Es decir, hasta este momento los detalles que aporta el narrador siguen encauzando el proyecto del reencuentro, a pesar de algunas evasivas mínimas de Myers simbolizadas en sus múltiples sacudidas de cabeza.

Ahora bien, hacia la mitad del relato, más exactamente desde que Myers sale del baño y se da cuenta de que le hace falta el reloj al volver a su asiento, comienzan a amontonarse sobre la voluntad quebradiza del personaje un montón de razones disonantes, que se perciben ajenas a la naturaleza misma del relato o a lo que fue su norte (si es que puede identificarse un norte en los relatos de Carver).

Entre la irritación producto del robo, la incomodidad misma de tantas horas de viaje en el tren y el temor de asumir la conexión con un pasado cuyos contornos se le ofrecen borrosos a su presente inmotivado, Myers resuelve que no se bajará, y que tal vez nunca quiso realmente forzar un reencuentro con su hijo. Los sentimientos que en principio habían animado su voluntad de acercarse nuevamente al muchacho, ahora se encontraban enlodados por la ira que lo invadió al saberse despojado del regalo que le llevaba, de modo que empieza a llenarse de razones para abortar su intención de desembarcar en la siguiente estación, entre las cuales sale a relucir la espina de que justamente su hijo había deteriorado la relación entre él y su esposa: “¿Por qué diablos, se preguntó Myers, había venido de tan lejos para ver a alguien que detestaba? No quería estrechar la mano de su hijo, la mano de su enemigo, ni darle una palmada en la espalda mientras charlaban de cosas sin importancia” (Carver, Catedral 60).

En este punto de la narración, el conflicto que había dado origen al argumento de la pieza pierde todo relieve y se ubica al nivel de los detalles fatuos que en algunos momentos bosquejan el tipo de experiencia del ciudadano promedio, igualado a los objetos y a las rutinas que lo rodean. En este instante, el monstruo vuelve a quedar sepultado tras una reacción momentánea para salir quién sabe en qué otra oportunidad; sin embargo, la experiencia que afronta Myers con respecto a un sino monstruoso lo ubica, aunque hubiese sido por un breve espacio, en el límite de su propia cotidianidad, límite luego del cual su conciencia le confirma que es posible entrever y añorar lo que su nuevo tiempo, no obstante, encuentra y juzga extraño; a saber, el deseo de detener la marcha y encontrar un punto de anclaje en medio de la incertidumbre que producen las nuevas lógicas de una vida de consumo.

Que a pocos minutos de llegar a su destino Myers haya abandonado su proyecto de visita supone, en términos más generales, una renuncia a detener su marcha por la vida, a finiquitar la búsqueda constante de sí mismo, la caza incesante de su propio yo; actitudes celebradas e incluso oficializadas por las lógicas consumistas de su tiempo, tras cuyos lentes aparece extraño, monstruoso, amenazante y hasta peligroso ahora cualquier asomo de deseo por plantar un hogar definitivo y detener la marcha nómada, como lo fue en su momento, en efecto, el deseo por parte de Myers de bajarse y estrechar la mano de su hijo.

Esta tensión entre la añoranza de dotar la vida de un sentido definitivo y la necesidad por excelencia contemporánea, según Bauman, de conquistar más y más predios de la libertad antaño restringida mediante la búsqueda imparable del yo es la que engendra el monstruo, y con él, la experiencia de un disenso político orquestado en susurros, y ubicado en el pliegue de la intimidad psicológica de Myers y de todos los personajes hasta ahora analizados.

La sola perturbación que genera en la psiquis del personaje el tener que vérselas con su pasado y con la madeja enrevesada de sus flojos lazos familiares, a la manera de quien merodea

receloso el borde de un gran precipicio, prueba que la narrativa de Carver reconfigura el espacio de la sensibilidad contemporánea patentado en la cartografía del afamado sueño americano y de la supuesta holgura del hombre contemporáneo, pues sus personajes no se limitan a servir de correlato mimético de todas aquellas experiencias vacías y veloces que cabría esperar de los espíritus que sobreviven al caos de la supervivencia económica impuesto por el capitalismo de nuevo cuño.

Cada uno de los personajes aquí abordados, sin ser héroes, se asoma sí a un tipo de experiencia que resulta ser disruptiva respecto del tipo de conflictos que se juzgan inmanentes a la vida posmoderna. Es decir, cada uno de ellos deja en suspenso el funcionamiento de eso real que se percibe por cuenta del sobrecargo prosaico que finalmente engulle a ese monstruo perturbador e inoportuno, el cual señala, en su margen fugaz de actuación, cuáles han de ser las grietas que corrompen el cuadro de la felicidad hedónica publicitada mediante la exaltación de una vida entrecomillas despreocupada como la que intentan publicitar los relatos oficiales del liberalismo norteamericano de la segunda mitad del siglo XX.

CONCLUSIONES

Gran parte del aporte de la narrativa de Carver, como bien pudo verse a lo largo del presente trabajo, se enmarca en una política del disenso respecto de aquellos discursos que caracterizan a grandes rasgos la gramática social posmoderna, lo cual se produce mediante una reconfiguración de la sensibilidad de aquellos seres que, se supone, serían incapaces de comunicar cualquier otro mensaje que no fuera del orden intrascendente del malestar económico que aquejaba por entonces al ciudadano promedio recién vinculado a las nuevas lógicas del capitalismo de consumo.

No obstante, tal como se pudo constatar en el presente documento, los personajes de Carver, más que fracasar o hacer del caos financiero el epicentro de sus elucubraciones, más bien se incomodan frente a la posibilidad intermitente (monstruosa) de anclar sus vidas a un sentido perdurable, más significativo y menos fugaz que todas aquellas exigencias cotidianas que les plantea un entorno convulsionado por el trabajo, por el culto al presente y al peregrinaje irreflexivo.

Es allí donde la poética de Carver parece fijar su mirada: en un malestar de orden cultural que agrieta la intimidad psicológica del hombre contemporáneo mientras éste pregona de dientes para afuera que todo cuanto quiere es vivir una vida más holgada, despreocupada y atenta a las posibilidades siempre huidizas del éxito financiero; que todo cuanto desea es hacer uso irrestricto de la dosis de libertad que él mismo reclamó cuando se sintió asfixiado en manos de la modernidad decimonónica. Tal cual lo pregona el personaje central de uno de los cuentos analizados, cuando se reprocha a sí mismo su poca habilidad para llevar una vida sin demasiadas introspecciones lacerantes e igual de plana que la de sus vecinos toscos, de quienes poco o nada

sabe, pero sospecha son más aptos que él para andar por la vida sin tener que cargar con culpas o memorias pesadas.

A esas ‘pequeñeces’ donde no suele penetrar el ojo de la ciencia historiográfica mientras parcela el tiempo humano, muchas veces tiene el poder de llegar con toda la lucidez del caso la literatura, cuando convierte la experiencia de lo más íntimo en una oportunidad para poner al descubierto asuntos que comunican, insospechadamente, desaciertos o efectos éticos adversos en la sensibilidad de una sociedad entera, como lo hace en particular el corpus cuentístico de Raymond Carver mediante el recurso de la noche, la soledad o el monólogo psicológico, y a cuyos alcances semánticos se refiere Aranguren en los siguientes términos: “Si bien las historias de Carver podrían ser el diagnóstico de la sociedad californiana o de las personas que habitan los gastados países del bienestar de Occidente; quizás la pretensión del escritor sea más profunda: llevar a cabo una radiografía del alma del hombre contemporáneo”.

La radiografía de una experiencia monstruosa que alude a la condición de insatisfacción de toda una sociedad ‘liberada’ de las cadenas de la modernidad precedente se traduce entonces en una oportunidad de crítica cultural para el lector que dimensiona el distanciamiento (en los términos que aquí se explicitaron desde Rancière) de la narrativa del norteamericano respecto de las maneras de hacer y sentir propias de los sujetos contemporáneos.

El disenso que opera la escritura de Carver respecto de dichas distribuciones radica precisamente en dotar a los personajes, aunque por breves momentos, de voces que la cultura a la cual ellos mismos están inscritos no autoriza públicamente, sino en los pliegues de la intimidad, ese espacio estrecho donde cualquier desajuste a la normalidad psicológica a la que se han vinculado los norteamericanos de clase trabajadora hacia los años ochenta termina adoptando la fisonomía de un monstruo, de una rareza que no cabe dentro del nuevo ordenamiento social circunscrito al aquí y al ahora.

Situar la mirada en el tiempo y el espacio que Carver vuelve a poblar mediante personajes que se dan la oportunidad de ejercer algún tipo de reflexión (aunque sea fugaz) sobre sus vidas pasivas y llevadas por la corriente de los imperativos hedonistas y consumistas propone una lectura que se desmarca de aquellas interpretaciones que se limitan a confirmar cuánta posmodernidad oficial comportan las historias del norteamericano, como si su corpus consistiera en un correlato en menor escala de todo cuanto ha enunciado la historia social a propósito de un tiempo conocido como modernidad tardía, adentrándose en los marcadores existenciales que definen la experiencia de aquel tiempo: digresión, fragmentación de ideales, secularización excesiva, caos, etc.

Sin embargo, juzgar la narrativa de Carver exclusivamente desde su potencial mimético respecto de las vidas opacas y menos brillosas de la posmodernidad (vidas desposeídas) desdibuja el efecto transgresor que producen sus personajes cuando se abocan al monstruo que les exige una mayor cuota de compromiso para con sus propias existencias, pues es en esos momentos en los que estos seres tienen el poder de poner en suspenso el mecanismo de lo real y desorganizar el reparto de lo sensible; adherirse a un registro no oficial de las ocupaciones que les competen en tanto que sujetos irreflexivos, aportando (aunque con cierto recelo) detalles que resultan disonantes a ellos mismos en medio de sus orientaciones por lo general banales.

Cuando los relatos de Carver son capaces de sugerir un efecto de insurrección tal en el lector, implícitamente la ficción reivindica su papel en el contexto de la cultura, pues se convierte en un material de acceso a problemáticas que no están siquiera enunciadas en los saberes constituidos bajo la licencia que otorga el distintivo 'ciencia'.

El propósito de la presente investigación fue precisamente dilucidar y poner en perspectiva el aporte que hace Carver mediante su literatura a la valoración de aquellos efectos íntimos (y por esa misma razón encubiertos durante la vida oficial que se vive de puertas hacia

afuera) que trajo para consigo el giro cultural mejor conocido en el ámbito académico como posmodernidad.

El énfasis del documento fue rescatar a través de la experiencia de lo ficcional todas aquellas críticas que inclusive escapan a la mirada panorámica de los diagnósticos sistemáticos provistos por las ciencias sociales.

En la valoración de un tiempo, de un espacio y de un momento cultural, como se mostró a partir del análisis de la narrativa de Carver, la literatura se revela entonces como un insumo imprescindible para comprender de una manera más rica la experiencia de lo humano hasta en sus lugares más recónditos y menos visitados por el ojo científico, ese que poco alude a la relación por ontonomasia que existe entre estética y política, relación que, como se mostró a lo largo de estas páginas a través de la experiencia monstruosa que padecen los personajes de Carver en su fuero íntimo, es susceptible de ofrecer siempre configuraciones inéditas en las que emerjan imágenes de un mundo que hasta entonces se creía inalterado u homogéneo en su sensibilidad histórica.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Valladolid: Trotta, 1994. Impreso.
- Aranguren, Javier. «Los cuentos de Carver: ¿son siempre cuentos de amor?» *Pensamiento y Cultura* (2001): 111-120. Digital.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Digital .
- Balza, Isabel. «Tras los monstruos de la biopolítica.» *Dilemata* (2013): 27-46.
- Bauman, Zygmunt. «Algunas notas sobre las peregrinaciones históricas del concepto de 'cultura'.» Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. 9-21. Libro.
- . *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001. Impreso .
- Bermejo, José. *Actually notes Magazine*. ¿Qué es el realismo sucio en la literatura? 30 de abril de 2019. Web <http://www.actuallynotes.com/realismo-sucio-html/>. 15 de marzo de 2019.
- Broncano, Manuel. *Sobre los orígenes del cuento norteamericano*. Artículo. Universidad de León, 2015. Web <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4829/Sobre%20los%20Or%C3%ADgenes%20del%20Cuento%20Norteamericano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Carver, Raymond. *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Catedral*. Barcelona: Anagrama, 1992. Impreso .
- . «Escribir un cuento.» 10 de enero de 2018. *The Clinic online*. Web. 12 de mayo de 2018.
- . *Tres rosas amarillas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Chéjov, Antón. «La dama del perrito.» Chéjov, Antón. *Cuentos imprescindibles*. Bogotá: Penguin Random House, 2017. 440-458. Impreso.
- Deleuze, Gilles. «La filosofía.» Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Madrid: Arenas, 2000. 23-52.
- Deleuze, Gilles, Michel Foucault y Slavoj Žižek. *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Deleuze, Guilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002. Digital .
- Eagleton, Terry. «Comienzos.» Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. Bogotá: Planeta, 2016. 13-58. Impreso.

- Foucault, Michel. «Derecho de muerte y poder sobre la vida.» Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I*. Madrid: Siglo XXI, 1992. 161-194.
- García, Carlos. «Posmodernidad y narrativa.» s.f. <http://www.celacp.org/pdf/art5.pdf>. Digital. 29 de abril de 2018.
- Jameson, Fredric. «La lógica cultural del capitalismo avanzado.» Jameson, Fredric. *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca, 2012. 31-38. Impreso .
- Lipovetsky, Gilles. «Artes de consumo de masas y capitalismo artístico.» Lipovetsky, Gilles. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Bogotá: Anagrama, 2015. 57-63. Impreso.
- . *De la ligereza*. Bogotá: Anagrama, 2016. Impreso.
- . *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- . *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- . *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama, 2014. Impreso .
- Martínez, Antonio. *El espacio del realismo sucio*. Universidad de Granada: Tesis doctoral , 2015. Digital.
- Montanaro, Pablo. «Raymond Carver: \La escritura: una luz cuyo resplandor es persistente y firme\.» *Diario Río Negro* 04 de abril de 2018. On line.
- Pieters, Jesús. «El sendero de lo mínimo.» Pieters, Jesús. *El silencio de lo real: sentido, comprensión e interpretación de la narrativa de Raymond Carver*. Caracas: Monte Ávila Ediciones latinoamérica, 2004. 7-32. Libro.
- Rancière, Jacques. «El barómetro de Madame Aubain.» Rancière, Jacques. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015. 17-35. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. Impreso
- . *La plabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. «Política de la literatura.» Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. 10-54. Impreso.
- Robayo, Margarita. *Las personas normales son muy raras*. Cartagena: Pluma de Mompo, 2012.
- Rodríguez, Francisco. *El periódico extremadura. El realismo pesimista de Raymond Carver*. 12 de noviembre de 2010. Web <http://blogs.elperiodicoextremadura.com/francisorodriguez/2010/11/12/el-realismo-pesimista->

de-raymond-carver/. 26 de junio de 2018. <<https://narrativabreve.com/2013/08/realismo-pesimista-raymond-carver.html>>.

Rojas, Mariela. *El sinsentido de la vida en el paradigma posmoderno. Análisis deconstructivo a tres cuentos de Raymond Carver*. Universidad de Chile: Tesis de maestría, 2015. Digital.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Impreso.

Tirado, Álvaro. «Los intensos años sesenta.» Tirado, Álvaro. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House, 2014. 19-44.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1987. Libro.

Vattimo, Gianni. «En torno a la posmodernidad.» Varios. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, 2000. 9-16.

Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Libro.