

CATEDRAL. EL ARTE DE RAYMOND CARVER

A Raymond Carver se le ha etiquetado como se intenta etiquetar todo en una sociedad racionalista (que no racional): descomponiendo, sintetizando, analizando. Al final se llegó a la conclusión de que había que llamar lo suyo «realismo sucio». Y ¿por qué? Porque en algunos relatos vemos que el comportamiento de los sujetos es «real», es decir, nos suena conocido. Todos hemos visto a alguien hacer esas cosas o comportarse así (por supuesto nunca nos hemos visto a nosotros mismos, cosas del ego). Y sucio, porque al parecer ciertas proyecciones psicológicas que tienen consecuencias físicas es como mostrar la interioridad del sujeto, sus vísceras, lo que no debería mostrarse. Pero es que Carver no lo muestra, le pide al lector que lo encuentre entre un elenco de interpretaciones posibles; en realidad eso del «realismo sucio» es una conclusión simplista y sucia que alguien que quería imitar a Adorno se inventó y ahí se ha enquistado, limitando la visión del lector que se lo crea (ya que limitar lo que hace Carver es imposible).

Raymond Carver no suele meterse en el interior de sus personajes (y cuando lo hace, hay que echarse a temblar). Exige al lector, obliga a que descifre de alguna forma sus situaciones aparentemente surrealistas, carentes de emotividad, aderezadas con la maldición (para el lector) de la ambigüedad, la elipsis, la interpretación abierta. Por eso es peligroso aplicar epítetos malsonantes como el anterior, porque entonces nos quedaremos en la superficie de la narración (lo que a nosotros nos suena, nos gusta o nos disgusta, lo que a nosotros nos gustaría creer y ver), y siempre que leamos algo de Carver creeremos estar leyendo «realismo sucio», y no veremos que una narración de dos páginas entraña la historia de la socialización e integración forzosa del ser humano (*El padre*), que un vendedor que recoge el polvo con una aspiradora es un escritor encriptado que está mostrándonos una poética para que aprendamos en qué tiene que fijarse un escritor (*Recolectores*), que alguien que es extremadamente gordo no tiene por qué sentirse gordo, mientras quien lo ve solo como un saco de grasa acaba empatizando con él y viéndose como aquello en lo que ha convertido su vida: un saco de grasa (*Gordo*).

La prosa y la poesía de Raymond Carver tienen algo en común con toda la hornada de escritores norteamericanos del siglo XX que se desentiende de las grandes narraciones simbólicas y épicas que nos mostraban al héroe o la heroína tal y como lo necesitaban los Estados Unidos en ese momento. Durante todo el siglo XX las técnicas empleadas en literatura se adecúan a los avances en el estudio de la psicología y del subconsciente humano, a las técnicas cinematográficas y sus posibilidades narrativas. El *flashback*, la prospectiva, la elipsis y el desorden causal ya no son un síntoma de que el autor no sabe narrar o está algo chiflado, sino de que exige mucho más al lector de lo que se acostumbraba con el realismo y el naturalismo. El héroe pasa a convertirse en antihéroe (el Babbit de Sinclair Lewis, el Billy Pilgrim de Kurtz Vonnegut) en la mayoría de los casos, y cuando no es así, lo que priman son las historias «normales». No se habla ya de los devaneos de María Antonieta o de las hazañas de Amundsen.

CATEDRAL. EL ARTE DE RAYMOND CARVER

Se habla de gente corriente que va a su trabajo, tiene hijos y se separa, ve la televisión y sueña con las hazañas de esos que considera *mejores*. De esto hablan Tobías Wolfe, Richard Ford, Raymond Carver, Eudora Welty, Sallinger, Ernest Hemingway o Willa Cather. Lo que sucede es que cada escritor lleva aparejado un estilo, una voz narrativa poderosa y verosímil, unas técnicas que sustentan la historia y le dan fuerza, una ideología personal que salva o condena, daña levemente o mutila seriamente a sus criaturas.

El relato que reseñamos hoy, *Catedral*, proviene del libro del mismo nombre y es la última narración de un libro prodigioso, minimalista, lacónico con algo también de ateniense, atento siempre a los equilibrios dentro del desequilibrio que se narra y convincente hasta la médula hasta en aquellas narraciones en las que brota lo extraordinario y heroico desde la mediocridad asumida. El estilo de Carver, ya no puede sorprender a nadie, es un intento descarado de podar el lenguaje de emoción. Si en un momento dado vemos algo que alude a lo emocional, o simplemente es más expresivo que el resto del relato (como alguna exclamación o interrogación de las niñas pequeñas y la abuela en *El padre*), es que lo que está ocurriendo ahí, en ese momento y con esas palabras, es clave para entender el relato.

¿Cómo se poda la emoción de un texto? Desentendiéndote de las metáforas, símiles e imágenes salvo cuando el propio personaje hace uso de ellas. Así el estilo da una sensación de urgencia, de amenaza, de premura. Privándolo de adjetivos o reduciéndolos hasta mínimos insoportables. Cediendo la importancia de lo musical (Borges y Cortázar abrieron el camino) en el lenguaje a la intuición que coloca el adjetivo adecuado en el lugar adecuado y nunca sobrecarga las frases. Y después, claro, al sordo e interminable trabajo de la corrección, eliminación, sustitución. Quizá Carver va mucho más allá, porque al lado de estos dos monstruos que medían hasta estadísticamente sus adjetivos, lo suyo parece casi un prospecto farmacológico. El mismo Carver decía que debía existir una cierta tensión, un vago aire de amenaza inminente que diera al relato su atmósfera.

La intensidad y la tensión (de nuevo nos remitimos a Cortázar) se logran con trabajo. La significación depende de esa alianza misteriosa e inefable entre el autor y el tema que ha escogido, y en definitiva de su voz narrativa. La voz narrativa de Carver es significativa y más: hace reventar las costuras de cada historia que plantea con dimensiones que muy pocos han sido capaces de alcanzar.

El principio del relato nos muestra a alguien que habla de los sucesos de los últimos meses y horas en primera persona. El narrador protagonista y testigo es habitual en Raymond Carver, y lo es por una razón que veremos en seguida. Al parecer, un hombre ciego amigo de su mujer les va a hacer una visita. Esta visita no le hace mucha gracia, y en un tono que nos hace sospechar lo que el narrador lleva dentro cada vez que habla de los demás, aclara: «No tenían dinero, pero ella (su mujer) estaba enamorada de él, él de ella, etc.» Podemos pensar que es algo de lo que no le gusta hablar, porque siente celos de los ex de su pareja actual, pero también podemos pensar que habla despectivamente del amor.

Las descripciones de las situaciones que hace el narrador son escuetas, elusivas, se cortan en ciertos momentos que entendemos son delicados para el narrador. Pero siempre queda en el aire que se nos está contando la mitad de la mitad. Su mujer, casada con aquel hombre, encuentra trabajo con un ciego. El ciego ausculta su rostro, sus manos, sus brazos con las manos. Desde entonces, ella se puso a escribir poesía. «Escribía un poema o dos al año, siempre que le ocurría algo importante».

De nuevo la línea interpretativa está totalmente abierta: podemos pensar que al tipo ni le va ni le viene la poesía, cosa que confiesa, por eso lo cuenta con semejante desgana. Como hay tanta gente que minusvalora lo que hacen los demás porque es incapaz de entenderlo, podemos ser uno de estos perfectamente y pasar su comportamiento por *normal*. Pero que aluda a la importancia del suceso para que escribiera poesía, y lo haga con esa sequedad da a entender otras cosas.

Nos cuenta el narrador que el ciego y ella siguieron en contacto, se enviaban cintas magnetofónicas para escuchar la voz. Y ella se casó con el tipo del que estaba enamorada, que era militar. En la base militar se sintió deprimida e intentó suicidarse, pero el militar la rescató antes de que muriese.

«Su oficial —¿por qué iba a tener nombre? Era el amor de su infancia, qué más quieres— llegó y llamó a la ambulancia».

¿Quién es este tío que está hablando? ¿Qué clase de hombre tiene una relación de pareja y da más valor a que estuviera enamorada tiempo atrás que a que perdiera o salvase su vida? Carver, de forma magistral, nos va a dar un avance de lo que opina de él «el ciego», ya que su pareja grabó otra cinta en la que hablaban de él. Lo único que leemos es: «Por todo lo que me dices de él, solo puedo deducir...». Lllaman a la puerta y nos quedamos con las ganas de una segunda opinión del narrador. Pero él mismo, que nos da toda la información que necesitamos, hablando despectivamente de los demás, admite que tampoco quería saberlo.

El narrador hace un comentario hiriente y sarcástico sobre Robert (así se llama el amigo de su mujer), proponiendo llevarlo a la bolera. Pero hasta entonces no había hecho falta que Carver mostrara su palurdismo tan evidentemente, podíamos imaginar que es un imbécil integral al tomar la parte que él ha elegido (la ceguera) por el todo de la persona. Su pareja le pide que se esfuerce en hacerle la estancia agradable, ya que si él estuviese en la situación inversa, ella se esforzaría.

— Yo no tengo ningún amigo ciego.

— Tú no tienes amigos, y punto. Su mujer acaba de morir.

—¿Era negra su mujer?

Carver ya no oculta la estupidez del narrador, pero nos cuenta además que aglutina todos los defectos posibles en un ser humano, y mientras la mira sin ayudar a preparar la cena. Le cuenta cómo fue la boda y cómo murió. Él se imagina la boda como un evento solitario y triste, porque ¿quién iba a ir a una boda así? Dice sentir lástima por el ciego, pero entre su narración advertimos salpicaduras de envidia, precisamente donde más carga las tintas contra él. De alguna forma nos está diciendo que este Robert es especial: que cambió para siempre a su mujer y que su secretaria acabó casándose con él después de solo unos meses de trabajo. Intuímos que al narrador le escuecen demasiadas cosas.

Y más que le van a escocer. Porque cuando Robert se presenta y los ve salir del coche, sonrientes y felices, tilda de «increíble» la risa de su mujer. Además asegura que la ve radiante. Por segunda o tercera vez, vemos escrito «mi mujer». Pero no sabemos si podemos fiarnos del narrador en esto tampoco y si realmente están casados o es un apelativo más que le dedica a sus parejas.

Las preguntas que le hace el narrador a Robert son todas ambiguas y pueden pasar por sugerencias hirientes o por tópicos para salir del paso (sus pensamientos ya no son ambiguos, en un momento se dice que el ciego es *horrible*), pero cada una de las respuestas de Robert acentúa la sensación de que estamos ante un tipo especial que siempre va más allá de lo que se está hablando en lo que dice. Ante las réplicas de Robert, nuestro narrador tiene una nueva salida que pretende ser sarcástica:

—Ahí tiene el pan y la mantequilla. Y ahora recemos. Roguemos para que el teléfono no suene y la comida no esté fría.

Cuando el narrador se cansa de la conversación que mantienen Robert y su mujer, enciende la televisión. Un acto todavía más estúpido de lo aconsejable, pues su mujer se irrita y se aburre y les deja solos a los dos. Cuando baja, el narrador ha conseguido que Robert fume un porro y se sienta algo ido. Ella se duerme en el sofá y vamos viendo qué clase de relación tienen: todas las noches fuman petardos y ven la televisión. Ella se acuesta antes y quizá en otra habitación. De pronto el narrador nos hace la primera confesión: «Cuando me dormía, empezaba a soñar. A veces me despertaba con el corazón encogido». La única forma que tiene un tipo cerrado a la vida, a la cultura, al mundo, de acceder a su interior es soñar. Y los sueños le encogen el corazón.

La televisión se detiene en un programa sobre iglesias medievales. Una nueva declaración de grandeza espiritual dicha con palabras sencillas de Robert nos encoge el corazón, pero al narrador solo le interesa la forma en que un ciego se mueve o comporta ante la televisión. En un arrebato comunicativo, el narrador —a quien Robert llama «muchacho», porque es exactamente lo que es— intenta explicar a Robert lo que muestra la televisión.

La pregunta de Robert de si las pinturas que está viendo son frescos es contestada con la misma desidia de siempre: «Buena pregunta. No lo sé».

Entonces el muchacho contraataca preguntándole a Robert si conoce la diferencia entre una iglesia baptista y una catedral, si sabe cómo es una catedral. La respuesta de Robert es antológica, porque remite a una realidad existencial más profunda y verdadera del ser humano que a la catedral en sí. Nuevamente tenemos la sensación de que hay alguien que ve y alguien que no puede ver. Alguien que se cree un lector de situaciones humanas que está mentalmente ciego, y otro físicamente ciego, pero despierto.

Y llegamos al clímax. Robert le pide al narrador que describa una. Los balbuceos son cada vez más parecidos al habla inconexa y aturdida de un niño, pero de un niño sin imaginación. Robert le hace otra pregunta de calado, si cree en algo. El narrador sigue fijándose en los movimientos del ciego, contesta automáticamente. Se declara incapaz de describir la catedral, pero Robert le pide que la dibuje. Le pide que busque un papel de trazo grueso, y el narrador baja de la cocina con una bolsa de la compra que apesta a cáscaras de cebolla. A continuación intenta dibujar la catedral, con las manos de Robert guiando las suyas: «Ahora vamos a poner gente en la catedral, ¿qué es una catedral sin la gente? Ahora cierra los ojos».

Continúa dibujando con los ojos cerrados, y el narrador admite que no se parecía a nada de lo que hubiera hecho anteriormente en la vida. ¿Qué ha pasado aquí? Carver nos ha puesto ante los ojos dos eneatipos de persona: el que está marcado negativamente para vivir y el que marca positivamente a los demás. El proceso de dibujo en el relato es significativo, porque mientras a un niño se le conduce al principio del dibujo para que se centre en las líneas, al narrador se le conduce al final, como muestra de que por sí mismo era incapaz de imaginar nada.

La interpretación, como siempre en cada relato de Carver, queda abierta a si el narrador se abre a la vida y a la creatividad o sigue siendo el mismo cenutrio. Cuando comentamos este relato en las clases del taller, siempre hay división de opiniones. Es complejo que una vida plena de obliteración mental y desprecio por sí mismo y los demás cambie en tan solo unos trazos, aunque en la literatura todo es posible, pero la información que nos da Carver parece ir en otro sentido durante todo el relato, y el final no es una excepción.

Él mismo confiesa no abrir los ojos cuando Robert le pide que mire su obra terminada, señal de que considera lo que ha hecho (la primera vez que se permite usar la imaginación) una estupidez. Con los ojos cerrados, dice: «Es verdaderamente extraordinario». Lo que ya nos da una idea de que sigue en sus trece, pero lo que remata y destruye la posibilidad de cambio vital es:

«Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada».

Ciertamente se ha producido un cambio, pero el cambio tiene que ver con que ya es incapaz de ocultarse su desazón interna y lo mal que se siente. En este momento ya no puede desahogar su frustración en el ex marido de su pareja, la secretaria de Robert o el mismo Robert.

CATEDRAL. EL ARTE DE RAYMOND CARVER

Se ha quedado solo y no es una soledad agradable. Podemos pensar que es un principio para el personaje, hay motivos también, pero da la sensación de que es un final asumido.

Es el final del que envidia todo lo que no posee (el encanto de Robert, su capacidad para marcar, impresionar y hacer feliz a la gente) y por eso lo intenta destruir. Las experiencias nuevas no hacen mella en él, porque «no es algo que me interese saber». Nunca sabremos lo que dibujó el narrador sobre esa bolsa de la compra con aroma a cebolla, pero lo que sí sabemos es que importa más la intuición, el ánimo creativo, las ganas de aprender que el resultado final, algo que tampoco le interesa al dibujante ocasional que no ha aprendido nada.

RUBÉN MUÑOZ HERRANZ