

LOS CUENTOS DE CARVER

¿SON SIEMPRE CUENTOS DE AMOR?

Javier Aranguren Echevarría
A Fernando Inciarte, in memoriam

Summary: Raymond Carver's stories are often desolating: they reflect how dissolved our society is, where everything seems essentially unstable. Anyway, this article's author asks if it would be possible to find a window to hope in these stories, that is, if we shouldn't always maintain firmly the magnitude of the human condition, in spite of the weakness of its concrete realizations. The answer, going on the search of love which goes through some of these stories, is affirmative.

Key words: Desolating stories, Dissolved society, Concrete realizations.

Résumé: Les histoires de Raymond Carver sont souvent empreinte de désolation : elles reflètent la dissolution de la société dans la laquelle nous vivons et où tout semble essentiellement instable.

L'auteur de cet article se demande néanmoins s'il ne serait pas possible de trouver une expression d'espoir dans ces histoires, c'est-à-dire si nous ne devrions pas toujours affirmer la grandeur de la condition humaine en dépit de la faiblesse de ses réalisations concrètes. La réponse, en référence à la quête de l'amour présente dans certaines de ces histoires, est affirmative.

Mots clés: Histoires désolantes, société dissoute, réalisations concrètes.

Raymond Carver¹ centra casi siempre la atención de su pluma en relaciones que ya no funcionan, que nunca han funcionado, que es casi seguro que no se podrán arreglar, descritas en voces de primera persona del singular de seres humanos –casi siempre varones– que han sido superados por las circunstancias, por el desamor o por la perspectiva centralizada que provoca su propio egoísmo, haciendo fracasar así el último proyecto que entramaba la posibilidad de felicidad en sus vidas: el amor. Los hombres de Carver están peleados con la vida, y con la mujer. Se refugian en el alcohol, en la mentira, en la excusa, en la mirada acelerada o incierta hacia un mundo que se derrumba y que, aparentemente, nada puede salvar. 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; pero quizás la pretensión del escritor sea más profunda: llevar a cabo una radiografía del alma del hombre contemporáneo.

La tesis que se quiere sostener en estas páginas es la siguiente: la mirada de Carver hacia el hombre, a pesar de ese revestimiento duro y descarnado, es una mirada que guarda en el fondo una luz de esperanza. Bien es verdad que tal luz resulta por momentos muy tenue, porque el autor no quiere dejar de dar cuenta del

mundo que lo rodea, un mundo pagano, caracterizado por el emotivismo, la ausencia de valores y la falta de orientación, dentro de un contexto cargado de *fatalidad*. Eso, que quizás podría tomarse como el origen de la burla amarga de tantos de sus cuentos, es, a fin de cuentas, la razón que hace de las obras de Carver una lectura recomendable: habla de lo que hay, levanta acta de su propia mediocridad.

¿QUIERES HACER EL FAVOR DE CALLARTE, POR FAVOR? LA NECESIDAD DE PERDONAR

El primero de los libros publicados muestra todavía un estilo en formación, que puede dar mucho más de sí. Se trata de cuentos especialmente breves (contiene 22 en apenas 235 páginas), de frases cortas (cortantes), casi desnudos de metáforas: se busca lo esencial, como si el ideal fuera escribir el silencio o hacer ver la carencia de épica propia de los pobladores de su obra. Se trata de narraciones que recuerdan esos jardines japoneses de arena, piedra y rastrillo.

Las historias son, por lo general, cerradas en sí mismas: la burla de una camarera burda, que se ríe de un gordo que parece feliz cuando come, aunque la vida de ella parece tan pegajosa como el tragar de su cliente (“Gordo”); la mezquina curiosidad fisgona de los Miller, aprovechando la ausencia y la confianza de sus vecinos, y la ilusión que produce escarbar en la miseria de los que se presentan como perfectos los llevan a un abrazo “como en contra del viento”, como si anunciara la condición frágil de su

1 Raymond Carver (1938-1988): *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1963, 1999), *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1974, 1997), *Catedral* (1981, 1997), *Tres rosas amarillas* (1988, 1997), *Si me necesitas llámame* (2001), todas editadas por Anagrama en Barcelona, y el libro de poemas *Bajo una luz marina*, por Visor Poesía, Madrid, 1996. Existe una selección de textos, *Short cuts (Vidas cruzadas)*, también en Anagrama, en la que se contienen los relatos en los que se basó el guión de la película de Robert Altman del mismo nombre.

misma unión (“Vecinos”). La fragilidad de las parejas, como la que se muestra en la historia del adolescente que se escapa del colegio fingiéndose enfermo para irse de pesca y que acaba interrumpiendo la constante pelea de sus padres (monótona, como el sonido de la tele), lo que hace de él otro Holden Caulfield, sin la posición social ni la dimensión lírica del protagonista de Salinger, aunque sí con todo su patetismo (“Nadie decía nada”).

Se suceden las historias al ritmo cansino de la tristeza que las puebla: jóvenes matrimonios que ríen si están *fumados*; infantiles recién divorciados que buscan planes nocturnos poco exigentes; desempleados; una pareja joven que se desvela en la noche y tiene miedo de la muerte; pequeñas infamias con amantes escondidas y con perros y con niños. Los cuentos de Carver se suceden. El desasosiego también. Los naufragos de sus relatos mueven a la piedad: parecen tan débiles que entendemos el amor que su creador les tiene. No son despreciables: sencillamente son poca cosa y –por ese motivo– despiertan la necesidad de cuidar de ellos, de llevarlos a más.

Este horizonte de piedad se concreta de modo magistral en la narración que cierra y da título al volumen (“¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”). Nos encontramos en ésta con el típico universo de Carver. Ralph es un hombre avisado por su padre de la dureza de la vida, con una juventud cargada de promesas, que deja de tener un objetivo claro en los años de universidad. Se trata de un hombre corriente que, tras la crisis alcohólica tan habitual en Carver, se redime por medio de un profesor (la verdad) y de una discípula (la belleza) que lo devuelven al camino del estudio. De ella –Marian– se enamora, los padres aprueban el compromiso, “la noche anterior a la boda se habían cogido de las manos y habían jurado preservar la emoción y el misterio del matrimonio hasta el final de sus vidas”: quizás Ralph ya no recordaba los consejos de su padre.

Carver es realista: ningún *siempre*, en esta sucesión temporal que todo lo gasta, dura demasiado tiempo. Trabajan juntos como profesores en Eureka, al norte de California. Se asientan allí: la mujer, la casa, dos hijos, las raíces. “Ralph tenía la sensación –sin haber pensado nunca en ello realmente– de que Marian y él se entendían perfectamente, o al menos tanto como cualquier pareja. Notaba, además, que se entendía a sí mismo: sabía de lo que era capaz y de lo que no; cuáles eran las metas a las que su mesurada valoración de sí mismo le permitía aspirar.” Vivía en la seguridad de un mundo interpretado, sin ser consciente de lo que Martha Nussbaum ha llamado “la fragilidad del bien”².

Van pasando los años. “Ambos se consideraban una pareja feliz, y en el firmamento de su matrimonio no había habido sino un solo nubarrón, y lejano ya en el tiempo: el próximo invierno haría dos años”. Aunque no habían vuelto a hablar de ello, a Ralph lo carcome la duda: ¿le había sido infiel su mujer? La *fragilidad*. La conversación –cuando ya están los niños dormidos– en la noche del domingo, en la cocina –escenario de los detalles intrascendentes del amor (ella plancha, el corrige pruebas, ella le llama “amor”)–, va tratando de desvelar el misterio: ha llegado el momento de hablar.

El recuerdo de la antigua noche sigue despierto en los dos, aflora a la primera sugerencia. Parece que la culpa no se borra con el paso de los días. Esta vez no hay violencia, no hay puñetazos como hace dos años. Marian va desgranando los acontecimientos: primero llega hasta el beso –de nuevo el alcohol y la noche son los desencadenantes del drama; también la debilidad–, más tarde tiene un impulso equivocado. Marian no quiere seguir hablando. Ralph promete que no se enfadará. Un cigarrillo encendido, la noche de hace dos años, la infideli-

2 NUSSBAUM, M. C., *La fragilidad del bien*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.

dad. “Ralph cerró los ojos. Sacudió la cabeza, trató de concebir otras posibilidades, otros desenlaces. Llegó a preguntarse si sería posible reconstruir aquella noche de dos años atrás”. Pero eso no es posible: en el universo trágico el tiempo es inmisericorde, no deja ni retroceder ni arreglar, y por eso impide el perdón, y la culpa permanece sin posibilidad de lavado. El pasado es pura necesidad: en él –como bien descubrió Nietzsche– no cabe ya lo libre. ¿Es éste el mundo de Carver? Sigamos su historia.

Ralph se marcha de casa. Se sumerge en la noche, desespera: “una colosal maldad tiraba del mundo, pensó, y sólo necesitaba una pequeña rampa, una pequeña brecha”. Mujeres ebrias, locales atestados, él mismo borracho, una confesión ante extraños, una paliza en el puerto. Nos recuerda a Edipo tras su caída: inocente y víctima, castigado por delitos que no ha cometido, incapaz de cambiar un destino que es ciego. Amanece. Las aves marinas lo despiertan en la acera del muelle. Ahora Ralph sería Ulises, el náufrago que decide volver a casa: a Ítaca, a Penélope. Pero ¿quién es Penélope sino la mujer que lo ha engañado?, ¿dónde está entonces su casa, si resulta que su convivencia se ha construido sobre una mentira, si ya no cabe confiar, si no es posible el descanso?

En casa todo estaba abierto. Las huellas de la desconsolada Marian las componen colillas, restos de prisas y de falta de sueño. ¿Debe Ralph marcharse?, ¿qué debe hacer? Los niños, las raíces, la felicidad prometida en aquel *para siempre* que quería tener vocación de palabra por encima del tiempo, más allá de la mentira y de la circunstancia: ¿qué queda de eso? “Oyó bullucio infantil. Al ver que los niños entraban en la cocina se incorporó y trató de sonreír”: el cuidado que exigen esas vidas que empiezan a desenvolverse, la conciencia de la realidad del rostro del Otro (Lévinas), que está diciendo “no matarás”, “no puedes dañar esa inocencia”, lo obligan a cambiar, a dejar de lado su dolor y la

posible justicia de su despego. Los niños, su *mirada*, es la primera puerta para que Ralph abandone su propio dolor: la realidad no es la “colosal maldad” en la que pensaba antes, aunque esté preñada de sufrimiento. Ese sufrimiento le descubre la realidad del Otro (en este caso, del hijo) como algo que merece cuidado, y de ese modo la huella del mal se trueca en posible redención. Además, está Marian: él no la quiere ver. Ella le insta. “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”, le grita Ralph desde el baño. Ella insiste: le habla con afecto. Y ese marido –desalentado porque sólo los amantes se encuentran capacitados para el dolor (la “última forma de amar”, dice Salinas)– termina por aceptar sus cuidados, “maravillado ante los imposibles cambios que sentía bullir en su interior”.

Y acaba el relato: si sufre, es porque ama; si ella no ha olvidado aquella noche, no es por lo emocionante que pudo tener su relación ilícita, sino por la herida que la mentira ha dejado en su alma. Y ella pide perdón y él –que, porque la ama, acepta a su mujer como un ser débil– la perdona. El perdón no es la aceptación resignada de lo fatal. Perdonar se convierte en la señal por excelencia de la actitud benevolente de quien entiende que la fragilidad del bien puede, tal vez, solventarse, pero no negando la traición del amado sino asumiéndola, cargando con ella. Vienen a la memoria las consideraciones de Spaemann: “tomar a un hombre perfectamente en serio significa destruirlo, pues ser tomados perfectamente en serio es algo que exige demasiado de nosotros”³.

PARECE UNA TONTERÍA. **EL PROBLEMA DEL SENTIDO**

Los cuentos de Carver, en su segundo volumen de relatos, a primera vista no parecen

3 SPAEMANN, R. *Felicidad y benevolencia*. Madrid: Rialp, 1991, pág. 273.

cuentos de amor. Los pueblan desencuentros. Tratan de “gente honrada, hombres de su casa, hombres que se ocupan de su trabajo. Tienen hijos e hijas que van al colegio con nuestro hijo”, y son tan monstruosos que se ven capaces de convivir con el cadáver de una muchacha, recogido del río para que no les estropee unas jornadas de pesca. Lo señalaba Hannah Arendt: el carácter monstruoso de la modernidad consiste en la *abstracción*⁴. Los hombres no son malos sino banales, incapaces de darse cuenta del carácter de novedad que tiene toda persona. Y así se entiende que un cadáver pescado en un río, el cuerpo desnudo de una joven, se reduzca al despojo de unos hechos de los que ellos, pescadores, no son culpables y que, por tanto, no les conciernen.

Tratan de mujeres tristes, de parejas maduras, que envejecen unidas, en el miedo, a la enfermedad y a la muerte. En los cuentos de Carver asistimos a la debilidad de personajes sin rumbo ni arraigo, descentrados, que se ven sorprendidos y arrastrados por las atrocidades que son capaces de cometer en un mundo inseguro, lastimero, agobiante, triste (cf. “Diles a las mujeres que nos vamos”). Algunos se preguntan *de qué hablamos cuando hablamos de amor* y llegan a proponer respuestas que sólo aparecen a condición de no saber si eso acerca de lo que tratan es realmente el amor, la nostalgia por un bien del que carecen o el fruto ciego de los vapores etílicos. Seres solitarios, ante los que debería caber la compasión, pero que a menudo se encontrarán con la burla vacía de la chica del primer cuento, quizá la más penosa de las criaturas que trajinan a lo largo de esas páginas (“¿Por qué no bailáis?”).

Gracias a Dios, Carver también conoce la piedad, pero en este segundo volumen apenas aparece: “El baño” es el título de una de las historias del libro. Una segunda versión, conside-

rablemente más larga, se publica en *Catedral* con un título distinto: “Parece una tontería”. Ann Weiss se acerca a un centro comercial para encargar una torta de chocolate en una pastelería. “El pastelero, que era un hombre mayor con cuello de toro, escuchó sin rechistar mientras ella le decía que el niño cumpliría ocho años el lunes siguiente. [...] No la interrumpió. Acababa de llegar al trabajo y se iba a pasar toda la noche junto al horno, de modo que no tenía una gran prisa”. De ese modo se enfrentan la ilusión y la rutina, la madre de su único hijo – Scotty – y el productor en serie de pasteles. Ella le da su nombre, su teléfono y se va disgustada. Hasta aquí todo es cotidiano, hasta el aburrimiento del uno y los enojos de la otra.

El lunes por la mañana, yendo Scotty al colegio, lo atropella un coche al cruzar distraídamamente un paso de cebra. El niño, aturdido, se levanta. El conductor, que ve que el niño parece ileso, se marcha. Scotty vuelve solo a su casa. Ann lo recibe. Scotty se tumba en el sofá, cierra los ojos y se queda inmóvil. Howard, el marido de Ann, se reúne con ella en el hospital. El doctor insiste en que no se trata de un coma. El niño queda ingresado. Howard vuelve a casa a darse un baño. Ann vigila junto a la cama: la fiesta de cumpleaños es suspendida.

Howard está nervioso en casa, deseando volver junto a su mujer e hijo. Suena el teléfono: alguien recuerda al otro extremo de la línea que tiene un pastel que no han recogido. Howard no entiende nada y cuelga de malos modos. Más llamadas, pero ya nadie habla. Vuelta al hospital. Scotty no despierta: fractura de cráneo y el conocido “estamos haciendo todo lo posible” con el que se reconocen las limitaciones del arte de curar que poseemos los humanos.

Se quedan solos. Los dos se revelan que han rezado desde que conocieron la noticia. Después de esta confesión, “por primera vez sintió Ann

4 Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1998.

que estaban juntos en aquella desgracia. [...] Se alegraba de ser su mujer". La primera vez que aparece en el universo de Carver la oración, y se siente la presencia de Dios, es en este ámbito de dolor, de sinsentido: Scotty no tiene la culpa de nada, Ann y Howard tampoco. El conductor que se marchó quizás nunca sepa lo que ha causado. El médico, las enfermeras, hacen su trabajo. Pero Scotty está que se muere, y es el hijo de Ann y Howard, y por él llegan a hacer lo que ya no sabían ni que fuera posible: rezar, elevarse a Dios, encontrar un poco de paz en el fluir de palabras. Podrían parecer motivos interesados; quizás lo sean, pero son estrictamente motivos humanos.

Por fin consigue Howard que Ann se marche un momento a casa: a descansar, a darse un baño, a limpiar su pena o su culpa, su dolor. Al salir del hospital, una familia negra espera sentada en una sala de visitas y Ann es confundida con una enfermera. Una mujer gorda, incorporándose, le pregunta si se trata de Franklin. Ella les dice que busca el ascensor. El marido de la mujer negra le cuenta que a Franklin –su hijo: tanto Ann como él se están moviendo siempre en el nivel de discurso de lo *personal*, no de la *totalidad*– le han dado un navajazo en una pelea, en una fiesta: "él sólo estaba mirando". Ellos también rezan. Ahora Ann sabe que no es la única madre que sufre, y quizás pueda sentir una cierta solidaridad con los padres de Franklin, aunque no se conozcan.

Llega a casa. Suena de nuevo el teléfono. Descuelga. Son las cinco de la mañana. "Se trata de Scotty", confirma una fría voz masculina. Se escuchan ruidos de fondo, máquinas. "¿Se ha olvidado de Scotty?", insiste la voz, y cuelga. Ann piensa que puede ser el conductor del coche. Cuando vuelve al hospital se dirige a la imagen de la hermana adolescente de Franklin, que aparece en su recuerdo, y cambia el contenido de su plegaria: "No tengas hijos. Por amor de Dios, no los tengas", pues Ann ya sabe que,

en este mundo cargado de contingencia, el amor –porque después de él viene su pérdida– es el umbral del verdadero sufrimiento. Recordamos los pensamientos de Ralph: "una colosal maldad tiraba del mundo...".

Al llegar al piso pregunta por el muchacho negro. Una enfermera le responde, mientras se cepilla el pelo, indiferente, que ha muerto. Entra en la habitación de su hijo. Esperan que lo operen, cuando de repente él abre los ojos: los mira, desvía la mirada, grita hasta que no le queda aire en los pulmones y expira.

"Un caso entre un millón", dicen los médicos; pero Ann y Howard vuelven solos a casa: ella no comprende nada, únicamente sabe que su hijo ha muerto. Cuando, sin tener idea de cómo hacerlo, intentan consolarse, suena de nuevo el teléfono. Silencio, ruido de máquinas al fondo. Cuelgan. Ella cae en la cuenta y, enfurecida, conmina a Howard a que la lleve a la galería comercial: "era el pastelero, ese cabrón".

La escena final resulta conmovedora. Se dirige el triste y joven matrimonio, de noche, hacia la pastelería. Está cerrada, pero hay luz y el sonido de una radio: alguien trabaja en ella. El pastelero de cuello de toro los recibe de malos modos: pregunta si quieren la torta aunque ya esté rancia. Ann sale de sí y el pastelero –no entiende lo que está pasando (el absurdo, que siempre aletea)– se hace con un rodillo, por si necesitara defenderse. Ann empieza a insultarlo, Howard media, y sólo entonces ella le cuenta al pastelero la causa de tanto desequilibrio: "Mi hijo ha muerto". Basta con eso para que se produzca un giro y el pastelero les ofrezca lo que tiene: asiento, un lugar para su desamparo.

Ann le dice que desea morir, pero él sabe que Ann no sabe lo que dice y despeja la mesa de cosas mientras les dirige la palabra, despacio, con delicadeza. Se sienta con ellos. Es un simple pastelero, y lo siente por Scotty y por la

actitud que él ha adoptado, y sigue pidiendo perdón. Y es que el pastelero sabe que su relación tangencial con la existencia ya pasada de Scotty no le obligaba a estar al tanto de la tragedia (el hombre no es capaz de demasiada realidad –T.S. Eliot–), aunque también es consciente de que le hubiera complacido estarlo. Reaparece así el sentimiento de solidaridad. El mismo que tuvo Ann hacia la familia de Franklin. El pastelero, además, tiene ocasión de demostrar su deseo de reparar, y recurre a uno de los *topoi* arcanos de lo humano: la comida. “Espero que prueben mis bollos calientes. Tienen que comer para conservar las fuerzas. En momentos como éste, comer *parece una tontería*, pero sienta bien”.

Y “sienta bien”, no sólo porque el matrimonio lleva tres días malviviendo junto a la cabecera de una cama de hospital, ni porque tengan hambre, sino porque, entre los remedios contra la tristeza, además de la contemplación de la verdad, del trato con Dios (poco más arriba se hablaba de *rezar*), junto con el llanto liberador y la risa que relaja, se debe hablar también de vino y de baños, de comida en común (origen y realización de toda fiesta) y –sobre todo– de compañía⁵. La actitud del pastelero resulta maravillosamente empática. Es la primera vez, en todo el relato, en que se abre una puerta frente al *sin sentido*: en la superficie de ese océano de locura quedan los hombres, seres capaces de *hacerse cargo* del fardo de los otros, y de arrimar el hombro y de compartir el peso. Y así estuvieron: “Hablaron hasta que el amanecer arrojó una luz pálida por las ventanas, y ni se les ocurría marcharse”.

Es cierto que el dolor, en sí mismo, no tiene sentido. Es cierto también que cabe encontrarle una salida por medio de la convicción cristiana de que el sufrimiento ya ha sido consumado y redimido. Pero, de todos modos, se hace

necesaria la presencia de testigos de esa consumación: de miradas que cambien al *extranjero* en *hermano*. Es necesario evitar la abstracción, los casos generales, la *totalidad*, y descubrir –siguiendo a Lévinas– el carácter infinito, de novedad radical e irreducible a conceptos, de *cada quién*: de Ann, Howard, Scotty, Marian, Ralph, e incluso de ese sucio y solitario pastelero de un centro comercial. Se demuestra, de ese modo, que es mentira que una “colosal maldad” tire del mundo: sí, el dolor habita con nosotros, pero también el amor, el descubrimiento del otro y –Carver lo apunta en la imagen del hogar que de modo instantáneo se forma entre el matrimonio y el pastelero– en la posibilidad de una trascendencia, de lo que San Agustín llamaba “un fin sin fin”. Así lo recoge en la frase que cierra el relato: “no se les ocurría marcharse de allí”.

Un último asunto. La mañana terminará llegando: la reunión acabará disuelta. Ann y Howard volverán a su casa y la descubrirán otra vez vacía (juguetes en el suelo, el armario de Scotty...). Es posible también que no vuelvan a ver jamás a aquel hombre. O que su matrimonio se hunda, o que engendren otro hijo que –sin sustituir a Scotty– llene de nuevo de vida su hogar. Eso ocurre siempre en las historias humanas: se dejan contar pero siguen; no nos pertenece todavía lo eterno. ¿Y qué? La generosidad del pastelero, la capacidad de Ann para descubrir lo que es una relación auténticamente humana, nos da pie para confiar en que el gran anhelo de felicidad que llevan los hombres no corresponda a una utopía.

TRES ROSAS AMARILLAS. LA NOSTALGIA DEL HOGAR

El cuarto volumen de Raymond Carver es, probablemente, el mejor de todos ellos. Más breve, si bien de relatos más largos (sólo son siete, en 158 páginas). La felicidad, la casa, el que la

5 Cf. DE AQUINO Santo Tomás. *Suma teológica*, I-II, cuestión 38.

quietud –¿la contemplación?– resulten actualmente imposibles pero estén siempre presentes en el horizonte del deseo, la consecución del amor y la estabilidad de las parejas, las heridas del alcohol: eso –junto con ciertas dosis de fatalismo– son los temas de los últimos relatos de Carver.

En “Intimidad”, el protagonista va a visitar a su exmujer, y parece que ésta lo desprecia. Pero lo hace porque no ha podido dejar de amarlo, porque la palabra de ella sí que era estable y se encontró con que su don no fue recibido, con que su amor acabó tirado por un capricho de su amado. La historia concluye con la nostalgia de la normalidad en el corazón del marido infiel, nostalgia de la casa encendida que espera, de los niños que realizan con sus juegos la plenificación de la entrega de amor que nunca se llevó a cabo. Quizás convenga recordar las palabras de Kundera que sirven de umbral del libro: “El hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive sólo una vida y no tiene modo de compararla con sus vidas precedentes ni de enmendarla en sus vidas posteriores”. Pero ¿acaso el escritor que protagoniza esta historia no enmienda su falta? Cae de rodillas y llora, agarrado al borde del vestido de la que fue su mujer. La oración, aunque esta vez sin trascendencia, vuelve a hacerse presente en las páginas de Carver. La conciencia de la culpa y la petición de perdón, también.

“El elefante” cambia la perspectiva: ahora se trata de un padre que pasa revista a toda la gente que depende económicamente de él, a cómo tiene que pedir prestado para poder sacarlos adelante, aunque esas personas (sus hijos, su madre, un hermano) no se lo agradecen ni siquiera una vez. En realidad es otro naufrago. Acuciado por la angustiada acumulación de cargas, piensa en quitarse de en medio, y que cada palo aguante su vela. Y entonces tiene un sueño en el que aparece él de niño con su padre, que “me sujetaba con fuerza. Los dos nos

aferrábamos el uno al otro. [...] No sé a dónde íbamos. Quizás a la tienda a comprar algo, o quizá al parque, donde me sentaría en un columpio y se pondría a columpiarme”. El *pasado* es la edad de la inocencia; el *presente* es una pesadilla; el *futuro* queda registrado como *posibilidad*: “el verano era la época en la que todos creían que iba a cambiar su suerte”, o como, muy tarde en otoño, “había muchos motivos para la esperanza”. Y decide quedarse y seguir pagando por los suyos. En esto se puede cifrar la idea central que une a los protagonistas de estas historias: para todos ellos lo único terrible es encontrarse solos: tener a alguien a quien amar, aunque no te lo agradezca, es la única manera de llegar a pensar que la vida merece ser vivida. El *elefante* no puede huir: lo necesitan. Es, esencialmente –existencialmente–, relacional. Los que carecen de lazos, de relaciones, son los auténticos fracasados.

Se repiten estos mismos motivos de un modo magistral en los otros dos cuentos. “Caballos en la niebla” describe justamente el momento de una separación: una mujer que se marcha de la casa de un hombre tan egoísta que no es capaz de entender en absoluto las razones de esa decisión. Cuando ya se encuentra solo, mira una foto de ella, joven, sonriendo. Evoca la felicidad pasada y reconoce que tanto ella como él eran felices entonces. La mujer perfecta, perdida por el sucederse de los días, de las rutinas, y por el progresivo encerramiento de él en un trabajo absorbente. Su confesión final no precisa comentario: “Podría decirse, por ejemplo, que tomar una esposa es dotarse de una historia. Y si ello es así, debo entender que yo estoy ahora fuera de la historia. Como los caballos y la niebla. O podría decirse que mi historia me ha dejado. O que he de seguir viviendo *sin historia*. O que la historia habrá de prescindir de mí en adelante, a menos que mi mujer me escriba cartas, o le cuente sus cosas a una amiga que lleve un diario. [...] Y es entonces cuando germina en mí la idea de que la autobiografía es la historia de

los pobres desdichados. Y de que estoy diciendo adiós a la historia. Adiós, amada mía”.

La autobiografía es la historia de los pobres desdichados: la persona se constituye con sentido en sus relaciones, en sus raíces, en su posibilidad de donación. En cambio, se marchita en el egoísmo, en la centralidad, en la ausencia de hogar. Un planeta de nómadas es un planeta de exiliados: la autobiografía es siempre del fracaso. La propia historia sólo adquiere sentido si nos la cuentan otros, si ante otros constituimos una trama *que merece la pena ser contada*. Persona, ha insistido Spaemann⁶, se dice siempre en plural. Y lo que parece una afirmación estrictamente teórica se plasma en las historias de desencuentros que nos ofrece Carver, historias que –casi siempre por vía negativa, purgando– son historias de amor.

En “Menudo” se plantea el mismo problema: un hombre, Huges, que no puede dormir, nos presenta su *pequeña circunstancia*. Vicky, su segunda esposa (a Molly, la primera, amor eterno de juventud, la había abandonado él sin ningún reparo), lo engaña, probablemente, con otro. Por eso, él la engaña a ella con Amanda, la vecina. Pero Oliver, el marido de Amanda, sospecha algo y le ha dado siete días a su mujer para que abandone la casa. Amanda tiene una hija pequeña, Beth. El señor Huges también *carga* con el mantenimiento de su madre. La vida de todos estos personajes –que no parecen malos, tan sólo mezquinos– se está derrumbando, y Huges, el narrador de lo que pasa, no sabe hacer nada por evitarlo: no tiene virtudes, no cuenta con recursos. Son demasiados nombres para la historia de una sola persona, demasiada complicación, y nuestro *héroe* se siente como si navegara en el vacío.

Aparece de nuevo la nostalgia del hogar: “Me gustaría ser como cualquier persona de este

vecindario –alguien normal, sencillo, vulgar–”, pero parece que ya no puede. De todos modos, lo intenta. Su vía de redención va a ser, esta vez, el servicio y el trabajo. Se hace con un rastrillo y empieza a recoger las hojas de su jardín. Cuando acaba con él se dirige hacia el de otros vecinos: los Baxter, un matrimonio mayor y pacífico. ¿Cómo reparar el daño causado? De nuevo, no lo sabe, pero va a tratar de hacerlo. Pena, culpa, carga, ¿redención? Por lo menos, anhelo de ésta. Los seres de Carver saben del pecado: no han cometido crímenes de masa, pero han engañado a Molly, a Vicky, a Amanda, a Beth, a Oliver, a sí mismos. Son “gente honrada, hombres de su casa, hombres que se ocupan de su trabajo”, y también hombres que dañan la convivencia, la vida de otros seres humanos sobre la tierra. Como nosotros, como todos.

Y en los Baxter se encarna la meta a la que todos estos personajes parecen aspirar. “En sus mejores momentos, el señor Baxter es un hombre honrado, corriente. Un tipo a quien nadie tomaría por alguien especial. Pero *es* especial. Para empezar, tiene en su haber toda una noche de sueño, y acaba de abrazar a su mujer antes de salir para el trabajo. Y se le espera en casa – antes incluso de que se haya marchado– al cabo de un determinado número de horas. En el gran fresco de los acontecimientos humanos su vuelta no será más que un acontecimiento ínfimo. Muy cierto. Pero un acontecimiento al fin y al cabo”.

Tener un lugar al cual volver, tener una casa: sin eso, la mentalidad de los pioneros pierde su horizonte de sentido. Sin la casa se desdibuja la tarea del héroe, porque se queda sin motivos para ejercer la valentía, la fortaleza. Sin Ítaca, sin Penélope, Ulises debería quedarse en los brazos de la diosa Calipso. Pero no puede hacerlo, y lo sabe. Y todo ser humano lo sabe también; y, por eso, los personajes de las historias de Carver viven en un desierto de desasosiego: porque les falta la calma de un hogar, de alguien estable con quien constituir una verda-

6 Cf. SPAEMANN, R. *Personas. Acerca de la distinción entre algo y alguien*. Pamplona: Eunsa, 2000.

dera historia, y no ese triste fracaso que son los solitarios monólogos interiores en que consisten estas páginas. Y como les falta la presencia de Otro que constituya una mirada en reciprocidad –y el Otro les es *naturalmente* debido (“nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en Ti”)– no pueden dejar de pretenderlo, pues así es la realidad del hombre: abierta al amor, al *para siempre*, a un uso de la voluntad que no consiste en pasiones y movimientos sino en las delicade-

zas contemplativas –cotidianas– que tanto se echan de menos en *Tres rosas amarillas*⁷.

Los cuentos de Carver *sí* son cuentos de amor, pero justamente porque desde ellos se vislumbra lo antinatural de todo desamor. Son personajes débiles, pero que buscan. Y buscan aquello que Isak Dinesen anunciaba a los cuatro vientos: un lugar desde el que se pueda decir, lleno de gozo, “estoy en donde debo estar”. ■

7 Cf. ARANGUREN, J. *Resistir en el bien. Razones de la virtud de la fortaleza en Santo Tomás de Aquino*. Pamplona: Eunsa, 2000.