
Jaime Priede es crítico literario en las revistas 'Letras Libres', 'Quimera', 'Cuadernos hispanoamericanos', 'Lateral' y 'Clarín'.

A continuación, reproducimos un capítulo del libro 'Dejad que baile el forastero' (Bartleby), una revisión de las biografías de distintos autores.

Así entiende Priede a Raymond Carver.

DISTANCIAS CORTAS

¿Quién lee cuentos, uno se pregunta, y me gusta pensar que los leen hombres y mujeres en salas de espera; que los leen en viajes aéreos transcontinentales en vez de ver películas vanales y vulgares para matar el tiempo; que los leen hombres y mujeres sagaces y bien informados quienes parecen sentir que la ficción narrativa bien puede contribuir a nuestra comprensión de unos y otros, y algunas veces, del confuso mundo que nos rodea. La novela, en toda su grandeza, exige, al menos, algún conocimiento de las unidades clásicas, que preservan ese lazo misterioso entre la estética y la moral; pero que esta antigüedad inexorable excluyera la novedad en nuestras formas de vida sería lamentable. Algunos conocemos esta novedad a través de *La guerra de las galaxias*, otros a través de la melancolía que sigue al error cometido por un jugador que no batea en las últimas entradas de un partido de béisbol. (...) En los cuentos de mis estimados colegas –y en algunos míos– encuentro esas casas de verano alquiladas, esos amores de una noche, y esos lazos extraviados que desconciertan la estética tradicional. No somos nómadas, pero –sin embargo– subsiste más que una insinuación en el espíritu de nuestro gran país, y el cuento es la literatura del nómada.

JOHN CHEEVER

“Un día muy feliz.

La niebla se levantó pronto, trabajé en el jardín.

Los colibrís se demoraban en las madre selvas.

No había cosa en la tierra que yo deseara poseer.
 Sabía que no merecía la pena que envidiase a nadie.
 Cualquier mal que hubiera sufrido, lo olvidé.
 Pensar que una vez fui el mismo hombre no me molestaba.
 En el cuerpo no sentía dolor.
 Cuando me estiré vi el mar azul y las velas.”

El poema se titula “Dádiva” y es de Czeslaw Milosz. Pero es Carver, Raymond Carver. Un afortunado que ha vivido dos vidas. Nace en Clatskanie, Oregón, 1938. Primer hijo de Cleve Raymond Carver y Ella Beatrice Casey. Detesta que todo el mundo le llame Raymond Carver “Junior”, excepto su padre, que le llama “Rana”. Se casa a los dieciséis años y poco después ya es padre de dos hijos. Empieza a beber sin control y a provocar broncas descomunales tanto en casa como en los bares. Va dando tumbos de un trabajo ocasional a otro. Su padre, socarrón, empieza a llamarle “Doc”.

Una mañana de 1956 se acerca en coche a la parte alta de Yakima, pequeña ciudad al este de Washington, para entregar un pedido de la farmacia en la que trabaja como repartidor. Mientras espera a la puerta que el anciano propietario de la casa busque su chequera, le llama la atención que haya tantos libros esparcidos por todas partes. Su mirada se posa en una revista sobre la mesa del comedor. Es la primera vez que ve *una de esas revistas de poca circulación*. Es un ejemplar de *Poetry*. El anciano introduce el cheque en ella: “Llévatela, hijo. A lo mejor un día escribes algo y no sabes adónde mandarlo”. Esa noche apenas duerme. Lee una y otra vez las cartas y los poemas de Ezra Pound, sus postulados, *lo que se debe y no se debe hacer al escribir*. El ejemplar incluye también análisis y

discusiones de los diversos movimientos poéticos del siglo. Percibe que esa noche su vida está dando un giro, que toma perspectiva, que remiten los latidos en la sien. *El mundo es una amenaza para muchos de los personajes de mis historias. La gente que elijo para escribir sobre ella siente una amenaza, y creo que la mayoría de la gente siente el mundo como un lugar amenazante. Saber contarlo, ése será el reto del nuevo día.*

En una secuencia de *La opinión pública*, Charles Chaplin representa la partida de un tren solamente con las sombras y las luces que se reflejan en el rostro de una muchacha en el andén. La elisión, utilizada por primera vez en esta secuencia, es el recurso narrativo más utilizado en el relato corto norteamericano. Faulkner, Dos Passos, Hemingway o Steinbeck exigen un lector vigilante, partícipe de la creación y dispuesto a reconstruir lo elidido. Tomaron el relevo autores como Saul Bellow, Tobias Wolff, Richard Ford y Raymond Carver. *Allá por la mitad de los sesenta empecé a notar muchos problemas de concentración que me asaltaban ante las obras narrativas voluminosas. Durante un tiempo experimenté idéntica dificultad para leer tales obras que para escribirlas. Mi atención se despistaba y decidí que no me hallaba en disposición de acometer la redacción de una novela.* Teoría del iceberg, la elisión de revelaciones para que la realidad gane espacios autónomos en la narración. Una vez más no es la reproducción de la realidad lo que cuenta sino su transformación, borrando los límites entre ésta y la ficción. El mecanismo mental de los escritores norteamericanos está más entrenado en la agudeza que en la abstracción, en la perspicacia, en la inminencia del aquí y el ahora. Richard Ford: “A los escritores norteamericanos no les interesa entender la vida en general, se conforman con entender la vida en particular”. Carver apuesta por entender

la suya en las distancias cortas del relato, pero pasarán veintiocho años antes de que envíe sus textos a la dirección postal de *Poetry* en Chicago. Ya formaba parte de la nómina de escritores norteamericanos agrupados bajo la etiqueta “dirty realism”, cuyo éxito se basa en un aire renovador a la hora de desvelar la realidad en fotogramas, sin añadidos que tiendan a modificarla, y un ir y venir de los personajes por lugares indeterminados, su forma de estar en ningún sitio, esa mezcla de aturdimiento y condescendencia. Comparte cartel con Richard Ford, Jayne Anne Phillips, Tobias Wolff y Joy Williams. Le hospitalizan cuatro veces por su adicción al alcohol. Su hígado ya no da más de sí.

Cuando comienza el mes de junio parece que siempre es jueves. Los motores del verano se ponen a punto en los hogares. Afuera, planean sin estruendo. Lento movimiento del blanco hacia el azul. Es el mejor momento del verano: por venir. El hábitat de los jueves.

El 2 de junio de 1977 Raymond Carver nace por segunda vez. Una propina: diez años más de vida. Toma su última copa cuando conoce a Tess Gallagher y, a partir de entonces, con gusto hubiera titulado todos sus poemas *Felicidad*. Viven juntos en Ridge House, Port Angeles, Washington, cerca del embarcadero. Le gusta escuchar emisoras musicales por la noche, leer párrafos sueltos de *Abel Martín*. No tienen televisión, no reciben periódicos. Se aficiona a la pesca, sigue de lejos los resultados del béisbol. Viven en la calma, una calma que, como la luz del embarcadero, activa la lucidez de su vida en común. Ecuánime lucidez, la calma, ensanchando cada instante en su duración. Vive su *propina* con una sola premisa inscrita en el mechero: AHORA. Usar diariamente las cosas

del mejor modo posible. *Es posible, en un poema o en una historia corta, escribir sobre objetos cotidianos utilizando un lenguaje coloquial y dotar a la vez a esos objetos —una silla, persianas, un tenedor, una piedra, un anillo— de un inmenso, incluso asombroso poder. Es posible escribir una línea de un aparentemente intrascendente diálogo y transmitir un escalofrío a lo largo de la columna vertebral del lector (el origen del placer estético, como diría Nabokov). Ésa es la clase de literatura que me interesa.*

Autor de un volumen de relatos titulado *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1976), el cambio vital que experimenta Carver a principios del verano de 1977 facilita una apertura de horizontes, desaparece el embudo de las obligaciones familiares que le atosigan. Su nueva vida en Port Angeles junto a Tess Gallagher le distancia de su pasado, le hace más receptivo y propicia su época más creativa. Invierte la propina en sus mejores libros: *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), *Catedral* (1983), *Bajo una luz marina* (1986) y *Un sendero nuevo a la cascada* (1989).

Escribe Gilles Deleuze respecto del cine de John Ford: “El afuera engloba al adentro, ambos se comunican y se avanza pasando de uno al otro en los dos sentidos (...) Se puede ir de un punto conocido a un punto desconocido (...) y lo esencial sigue siendo el englobante que los comprende a los dos”. Ese recorrido también será palpable en las historias cortas y poemas de Carver. La escritura como acto de descubrimiento. *Me gustaría decirles a mis amigos escritores cuál es la mejor manera de llegar a la cumbre. No debería ser tan difícil, y debe ser tanto o más honesto que encontrar un lugar agradable para vivir. Un punto desde el que desarrollar tus habilidades, tus talentos, si justificaciones ni excusas. Sin lamentaciones, sin necesidad de explicar-*

se. Se sienta a escribir una historia y la primera frase, la frase verídica que buscaba Hemingway, le da la pauta para seguir. Por ejemplo: *Él pasaba la aspiradora cuando sonó el teléfono.* Sabe que la historia se encuentra ahí, que esas palabras brotan de su esencia. Siente que con ese comienzo la historia puede crecer, hacerse literatura si le dedica el tiempo necesario. Y encuentra ese tiempo, a razón de doce o quince horas de trabajo. Después de esa frase brotan otras para complementarla. Utiliza un lenguaje lo más preciso posible para que los detalles se concreten y alcancen un significado. Que el correcto uso de las palabras puedan hacer sonar todas las notas, manifestar todos los registros. *Cuando me pongo a escribir, empiezo literalmente con una frase o una línea. Siempre necesito tener esa primera línea metida en la cabeza, se trate de un poema o un relato. Más tarde, todo puede cambiarse, pero esa línea se cambia muy pocas veces.* El impacto de sus relatos suele centrarse muchas veces en una sola imagen: un caballo en la niebla, un pavo real, una catedral, un cenicero... La imagen, como en un poema, organiza la historia, conduce las reacciones del lector hacia una serie de complejas asociaciones. *Siempre me ha parecido que la poesía en su efecto y en la manera en que se compone, se encuentra más cerca de un relato que el relato de una novela.* Carver alterna la poesía y el relato corto repasando muchas veces todo lo que escribe, volviendo atrás una y otra vez. Fascinado por el proceder de Flaubert, se convierte en un escritor de profundas exigencias estéticas. Disfruta revisando y depurando su trabajo.

Sobre su escritorio, pegadas en la pared, se van acumulando fichas de tres por cinco:

El esmero es la única convicción moral del escritor, Ezra Pound.

Y súbitamente todo empezó a aclarársele, Antón Chéjov.

Ningún hierro puede despedazar tan fuertemente el corazón como un punto puesto en el lugar que le corresponde, Isaac Babel.

Carver muestra una capacidad insólita para dejar las cosas al filo, prendidas con alfileres como las fichas en la pared de su escritorio. Su método parece descuidado pero está medido al milímetro. Afirma Richard Ford tras preparar su *Antología del cuento norteamericano*: “No tengo dudas de que escribir relatos cortos es algo que muy poco pueden hacer bien. No conozco la razón. Puede que sea más difícil de lo que parece y los relatos redondos no sean más que pequeños milagros”. Muchos de los relatos de Carver lo son, pequeños milagros. La primera piedra, muy pequeña, de un derrumbe o una transformación. Lenguaje dilatándose en actos. Pasa la vida como en los cuadros de Hopper, al filo de un hueco. La tentativa bergsoniana de arrancar del tiempo cronológico la duración real y concreta en la que el pasado quede ligado al presente. Historias en las que alguien *es* y *está* sin saber qué ha sido de él o qué le ha llevado hasta *ahí*. Alguien que se queda en pijama, con un tapón de cera en el oído, ante el televisor, discorde su tiempo con el de los demás; alguien que ahueca las manos bajo la luz blanca de la cocina para que le llegue ese bramido como de viento que ruga dentro de una concha marina; alguien que recuerda el principio de un fin, la semilla de una pérdida; el muchacho que hace novillos y se queda por la noche con un pescado en la mano a la luz de porche... Son de Kentucky, de Alabama, de Oregón, vete a saber. Parecen de ninguna parte. Se quedan sin saber qué hacer, clavados. Aunque a veces uno pisa el acelerador y sale

a todo gas en un coche de segunda mano con el motor truca-
do. Como el protagonista de *El elefante*, el que quería irse a
Australia.

Pero es a Rusia adonde quieren ir Ray y Tess. En septiem-
bre de 1987 le diagnostican un cáncer de pulmón. Cuatro
meses después el cáncer se manifiesta como tumor cerebral.
Renuncia por dos veces a que el bisturí le abra el cerebro.
Siete semanas de radioterapia y de nuevo, a principios de
junio, los tumores vuelven a aparecer en los pulmones.
Durante ese mes de junio desayunan leyendo a Chéjov. Tess
lee en voz alta. Ray vuelve a leer ese fragmento la misma
tarde. Descubren a otro Chéjov dentro de Chéjov, como si
avanzara hacia ellos entre los cuchillos de untar la mantequi-
lla. Tess lo pasa a máquina y Ray lo incluye en *Un sendero
nuevo a la cascada*, su último libro de poemas. No reciben visi-
tas, no se lo cuentan a nadie. Pero conducen hasta Reno y se
casan. Una capilla con un enorme corazón en la ventana
rodeado de pequeñas bombillas doradas y un letrero que
dice: SE HABLA ESPAÑOL. Una jornada alegre y vacía. La sensa-
ción en bruto de vivir una vida sin engaños. A la vuelta, se
dan prisa por terminar el libro en que Carver incluye a
Milosz y Chéjov. Quieren terminar a tiempo de realizar un
viaje a Rusia para visitar la tumba de Chéjov. Pero no hubo
tiempo. O sí. Con Ray en el lecho de muerte, la cama de
ambos, Tess le promete realizar ese viaje por los dos. *Estaré
allí antes que tú. Ahora viajo más de prisa*, le contesta con una
sonrisa.

Carver realiza una reconstrucción ficticia de los últimos
días de Antón Chéjov en *Tres rosas amarillas*, volumen de rela-
tos publicado poco antes de su muerte. Si había salido del

anonimato tras quince años de correcciones con *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, recibido con entusiasmo por una crítica que identifica su estilo lacónico y seco con el minimalismo, *Tres rosas amarillas* muestra una mayor complejidad narrativa que ya apuntaba en *Catedral*. Es la carga psicológica del personaje lo que nos traslada a la realidad y no al revés. Lo dice Vila-Matas respecto de *Si me necesitas, llámame*: parece que Carver empezaba a cansarse de la dignidad de los icebergs y se acerca a su verdadera familia literaria: Faulkner, McCullers y Flannery O'Connor, la narrativa del sur. De hecho Carver pensaba en revisar toda su obra anterior cuando preparaba *Tres rosas amarillas* y *Un sendero nuevo a la cascada*, pero ni siquiera llegó a verlos publicados. Precisamente con motivo de la publicación de *Si me necesitas, llámame* a los diez años de su muerte, se avivaron los comentarios sobre la decisiva aportación del editor Gordon Dish en el estilo que convertiría a Carver en un modelo a imitar. Las tachaduras que Gordon Dish aplicaba a los manuscritos han sido revisadas y estudiadas con fervor. Como si quitando las raspaduras de un cuadro se descubriera otro debajo. Ese cuadro muestra a un Carver más acorde con el nuevo estilo de sus últimos relatos. Pero es menos Carver que Carver.

A Carver le gusta cuando V.S. Pritchett define el cuento como “algo vislumbrado con el rabillo del ojo”. *Otorga a la mirada furtiva categoría integrante del cuento*, comenta cómplice.

En la pared del dormitorio clavó con chinchetas un retrato de Antonio Machado. Le dedica un poema que incluye en *Bajo una luz marina*:

*Hoy llevé tu libro conmigo cuando salí
 A dar mi paseo. ¡Presta atención! –decías,
 Cuando alguien preguntó qué hacer con su vida.
 Con que miré alrededor y tomé nota de todo.
 Luego me senté al sol, en mi sitio
 De junto al río desde donde puedo ver las montañas
 Y cerré los ojos y escuché el sonido
 Del agua. Luego los abrí y me puse a leer
 “Abel Martín”
 Esta mañana pensé mucho en ti, Machado,
 Y espero, incluso cara a lo que sé de la muerte,
 Que recibirás el mensaje que pretendo enviarte.
 Pero está bien aunque no lo recibas. Que duermas bien.
 Descansa. Antes o después espero que nos veamos.
 Y entonces podré decirte estas cosas directamente.*

En su artículo titulado “Agradecimiento”, reflexiona José María Conget sobre la sensación de amistad a larga distancia que transmite Carver, la certeza de que hubiera sido bueno conocer a ese hombre y escribirle una nota más o menos así: “Querido Carver, he leído tu libro, me ha hecho bien, te estoy agradecido”.

Raymond Carver muere en Ridge House en 1988. Desde entonces se gana la vida guardando de peligro a Tess Gallagher, cerca de Port Angeles, probablemente.

Jaime Priede es crítico literario en las revistas 'Letras Libres', 'Quimera', 'Cuadernos hispanoamericanos', 'Lateral' y 'Clarín'.

A continuación, reproducimos un capítulo del libro 'Dejad que baile el forastero' (Bartleby), una revisión de las biografías de distintos autores.

Así entiende Priede a Raymond Carver.

DISTANCIAS CORTAS

¿Quién lee cuentos, uno se pregunta, y me gusta pensar que los leen hombres y mujeres en salas de espera; que los leen en viajes aéreos transcontinentales en vez de ver películas vanales y vulgares para matar el tiempo; que los leen hombres y mujeres sagaces y bien informados quienes parecen sentir que la ficción narrativa bien puede contribuir a nuestra comprensión de unos y otros, y algunas veces, del confuso mundo que nos rodea. La novela, en toda su grandeza, exige, al menos, algún conocimiento de las unidades clásicas, que preservan ese lazo misterioso entre la estética y la moral; pero que esta antigüedad inexorable excluyera la novedad en nuestras formas de vida sería lamentable. Algunos conocemos esta novedad a través de *La guerra de las galaxias*, otros a través de la melancolía que sigue al error cometido por un jugador que no batea en las últimas entradas de un partido de béisbol. (...) En los cuentos de mis estimados colegas –y en algunos míos– encuentro esas casas de verano alquiladas, esos amores de una noche, y esos lazos extraviados que desconciertan la estética tradicional. No somos nómadas, pero –sin embargo– subsiste más que una insinuación en el espíritu de nuestro gran país, y el cuento es la literatura del nómada.

JOHN CHEEVER

“Un día muy feliz.

La niebla se levantó pronto, trabajé en el jardín.

Los colibrís se demoraban en las madre selvas.

No había cosa en la tierra que yo deseara poseer.
 Sabía que no merecía la pena que envidiase a nadie.
 Cualquier mal que hubiera sufrido, lo olvidé.
 Pensar que una vez fui el mismo hombre no me molestaba.
 En el cuerpo no sentía dolor.
 Cuando me estiré vi el mar azul y las velas.”

El poema se titula “Dádiva” y es de Czeslaw Milosz. Pero es Carver, Raymond Carver. Un afortunado que ha vivido dos vidas. Nace en Clatskanie, Oregón, 1938. Primer hijo de Cleve Raymond Carver y Ella Beatrice Casey. Detesta que todo el mundo le llame Raymond Carver “Junior”, excepto su padre, que le llama “Rana”. Se casa a los dieciséis años y poco después ya es padre de dos hijos. Empieza a beber sin control y a provocar broncas descomunales tanto en casa como en los bares. Va dando tumbos de un trabajo ocasional a otro. Su padre, socarrón, empieza a llamarle “Doc”.

Una mañana de 1956 se acerca en coche a la parte alta de Yakima, pequeña ciudad al este de Washington, para entregar un pedido de la farmacia en la que trabaja como repartidor. Mientras espera a la puerta que el anciano propietario de la casa busque su chequera, le llama la atención que haya tantos libros esparcidos por todas partes. Su mirada se posa en una revista sobre la mesa del comedor. Es la primera vez que ve *una de esas revistas de poca circulación*. Es un ejemplar de *Poetry*. El anciano introduce el cheque en ella: “Llévatela, hijo. A lo mejor un día escribes algo y no sabes adónde mandarlo”. Esa noche apenas duerme. Lee una y otra vez las cartas y los poemas de Ezra Pound, sus postulados, *lo que se debe y no se debe hacer al escribir*. El ejemplar incluye también análisis y

discusiones de los diversos movimientos poéticos del siglo. Percibe que esa noche su vida está dando un giro, que toma perspectiva, que remiten los latidos en la sien. *El mundo es una amenaza para muchos de los personajes de mis historias. La gente que elijo para escribir sobre ella siente una amenaza, y creo que la mayoría de la gente siente el mundo como un lugar amenazante. Saber contarlo, ése será el reto del nuevo día.*

En una secuencia de *La opinión pública*, Charles Chaplin representa la partida de un tren solamente con las sombras y las luces que se reflejan en el rostro de una muchacha en el andén. La elisión, utilizada por primera vez en esta secuencia, es el recurso narrativo más utilizado en el relato corto norteamericano. Faulkner, Dos Passos, Hemingway o Steinbeck exigen un lector vigilante, partícipe de la creación y dispuesto a reconstruir lo elidido. Tomaron el relevo autores como Saul Bellow, Tobias Wolff, Richard Ford y Raymond Carver. *Allá por la mitad de los sesenta empecé a notar muchos problemas de concentración que me asaltaban ante las obras narrativas voluminosas. Durante un tiempo experimenté idéntica dificultad para leer tales obras que para escribirlas. Mi atención se despistaba y decidí que no me hallaba en disposición de acometer la redacción de una novela.* Teoría del iceberg, la elisión de revelaciones para que la realidad gane espacios autónomos en la narración. Una vez más no es la reproducción de la realidad lo que cuenta sino su transformación, borrando los límites entre ésta y la ficción. El mecanismo mental de los escritores norteamericanos está más entrenado en la agudeza que en la abstracción, en la perspicacia, en la inminencia del aquí y el ahora. Richard Ford: “A los escritores norteamericanos no les interesa entender la vida en general, se conforman con entender la vida en particular”. Carver apuesta por entender

la suya en las distancias cortas del relato, pero pasarán veintiocho años antes de que envíe sus textos a la dirección postal de *Poetry* en Chicago. Ya formaba parte de la nómina de escritores norteamericanos agrupados bajo la etiqueta “dirty realism”, cuyo éxito se basa en un aire renovador a la hora de desvelar la realidad en fotogramas, sin añadidos que tiendan a modificarla, y un ir y venir de los personajes por lugares indeterminados, su forma de estar en ningún sitio, esa mezcla de aturdimiento y condescendencia. Comparte cartel con Richard Ford, Jayne Anne Phillips, Tobias Wolff y Joy Williams. Le hospitalizan cuatro veces por su adicción al alcohol. Su hígado ya no da más de sí.

Cuando comienza el mes de junio parece que siempre es jueves. Los motores del verano se ponen a punto en los hogares. Afuera, planean sin estruendo. Lento movimiento del blanco hacia el azul. Es el mejor momento del verano: por venir. El hábitat de los jueves.

El 2 de junio de 1977 Raymond Carver nace por segunda vez. Una propina: diez años más de vida. Toma su última copa cuando conoce a Tess Gallagher y, a partir de entonces, con gusto hubiera titulado todos sus poemas *Felicidad*. Viven juntos en Ridge House, Port Angeles, Washington, cerca del embarcadero. Le gusta escuchar emisoras musicales por la noche, leer párrafos sueltos de *Abel Martín*. No tienen televisión, no reciben periódicos. Se aficiona a la pesca, sigue de lejos los resultados del béisbol. Viven en la calma, una calma que, como la luz del embarcadero, activa la lucidez de su vida en común. Ecuánime lucidez, la calma, ensanchando cada instante en su duración. Vive su *propina* con una sola premisa inscrita en el mechero: AHORA. Usar diariamente las cosas

del mejor modo posible. *Es posible, en un poema o en una historia corta, escribir sobre objetos cotidianos utilizando un lenguaje coloquial y dotar a la vez a esos objetos –una silla, persianas, un tenedor, una piedra, un anillo– de un inmenso, incluso asombroso poder. Es posible escribir una línea de un aparentemente intrascendente diálogo y transmitir un escalofrío a lo largo de la columna vertebral del lector (el origen del placer estético, como diría Nabokov). Ésa es la clase de literatura que me interesa.*

Autor de un volumen de relatos titulado *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* (1976), el cambio vital que experimenta Carver a principios del verano de 1977 facilita una apertura de horizontes, desaparece el embudo de las obligaciones familiares que le atosigan. Su nueva vida en Port Angeles junto a Tess Gallagher le distancia de su pasado, le hace más receptivo y propicia su época más creativa. Invierte la propina en sus mejores libros: *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), *Catedral* (1983), *Bajo una luz marina* (1986) y *Un sendero nuevo a la cascada* (1989).

Escribe Gilles Deleuze respecto del cine de John Ford: “El afuera engloba al adentro, ambos se comunican y se avanza pasando de uno al otro en los dos sentidos (...) Se puede ir de un punto conocido a un punto desconocido (...) y lo esencial sigue siendo el englobante que los comprende a los dos”. Ese recorrido también será palpable en las historias cortas y poemas de Carver. La escritura como acto de descubrimiento. *Me gustaría decirles a mis amigos escritores cuál es la mejor manera de llegar a la cumbre. No debería ser tan difícil, y debe ser tanto o más honesto que encontrar un lugar agradable para vivir. Un punto desde el que desarrollar tus habilidades, tus talentos, si justificaciones ni excusas. Sin lamentaciones, sin necesidad de explicar-*

se. Se sienta a escribir una historia y la primera frase, la frase verídica que buscaba Hemingway, le da la pauta para seguir. Por ejemplo: *Él pasaba la aspiradora cuando sonó el teléfono.* Sabe que la historia se encuentra ahí, que esas palabras brotan de su esencia. Siente que con ese comienzo la historia puede crecer, hacerse literatura si le dedica el tiempo necesario. Y encuentra ese tiempo, a razón de doce o quince horas de trabajo. Después de esa frase brotan otras para complementarla. Utiliza un lenguaje lo más preciso posible para que los detalles se concreten y alcancen un significado. Que el correcto uso de las palabras puedan hacer sonar todas las notas, manifestar todos los registros. *Cuando me pongo a escribir, empiezo literalmente con una frase o una línea. Siempre necesito tener esa primera línea metida en la cabeza, se trate de un poema o un relato. Más tarde, todo puede cambiarse, pero esa línea se cambia muy pocas veces.* El impacto de sus relatos suele centrarse muchas veces en una sola imagen: un caballo en la niebla, un pavo real, una catedral, un cenicero... La imagen, como en un poema, organiza la historia, conduce las reacciones del lector hacia una serie de complejas asociaciones. *Siempre me ha parecido que la poesía en su efecto y en la manera en que se compone, se encuentra más cerca de un relato que el relato de una novela.* Carver alterna la poesía y el relato corto repasando muchas veces todo lo que escribe, volviendo atrás una y otra vez. Fascinado por el proceder de Flaubert, se convierte en un escritor de profundas exigencias estéticas. Disfruta revisando y depurando su trabajo.

Sobre su escritorio, pegadas en la pared, se van acumulando fichas de tres por cinco:

El esmero es la única convicción moral del escritor, Ezra Pound.

Y súbitamente todo empezó a aclarársele, Antón Chéjov.

Ningún hierro puede despedazar tan fuertemente el corazón como un punto puesto en el lugar que le corresponde, Isaac Babel.

Carver muestra una capacidad insólita para dejar las cosas al filo, prendidas con alfileres como las fichas en la pared de su escritorio. Su método parece descuidado pero está medido al milímetro. Afirma Richard Ford tras preparar su *Antología del cuento norteamericano*: “No tengo dudas de que escribir relatos cortos es algo que muy poco pueden hacer bien. No conozco la razón. Puede que sea más difícil de lo que parece y los relatos redondos no sean más que pequeños milagros”. Muchos de los relatos de Carver lo son, pequeños milagros. La primera piedra, muy pequeña, de un derrumbe o una transformación. Lenguaje dilatándose en actos. Pasa la vida como en los cuadros de Hopper, al filo de un hueco. La tentativa bergsoniana de arrancar del tiempo cronológico la duración real y concreta en la que el pasado quede ligado al presente. Historias en las que alguien *es* y *está* sin saber qué ha sido de él o qué le ha llevado hasta *ahí*. Alguien que se queda en pijama, con un tapón de cera en el oído, ante el televisor, discorde su tiempo con el de los demás; alguien que ahueca las manos bajo la luz blanca de la cocina para que le llegue ese bramido como de viento que ruga dentro de una concha marina; alguien que recuerda el principio de un fin, la semilla de una pérdida; el muchacho que hace novillos y se queda por la noche con un pescado en la mano a la luz de porche... Son de Kentucky, de Alabama, de Oregón, vete a saber. Parecen de ninguna parte. Se quedan sin saber qué hacer, clavados. Aunque a veces uno pisa el acelerador y sale

a todo gas en un coche de segunda mano con el motor truca-
do. Como el protagonista de *El elefante*, el que quería irse a
Australia.

Pero es a Rusia adonde quieren ir Ray y Tess. En septiem-
bre de 1987 le diagnostican un cáncer de pulmón. Cuatro
meses después el cáncer se manifiesta como tumor cerebral.
Renuncia por dos veces a que el bisturí le abra el cerebro.
Siete semanas de radioterapia y de nuevo, a principios de
junio, los tumores vuelven a aparecer en los pulmones.
Durante ese mes de junio desayunan leyendo a Chéjov. Tess
lee en voz alta. Ray vuelve a leer ese fragmento la misma
tarde. Descubren a otro Chéjov dentro de Chéjov, como si
avanzara hacia ellos entre los cuchillos de untar la mantequi-
lla. Tess lo pasa a máquina y Ray lo incluye en *Un sendero
nuevo a la cascada*, su último libro de poemas. No reciben visi-
tas, no se lo cuentan a nadie. Pero conducen hasta Reno y se
casan. Una capilla con un enorme corazón en la ventana
rodeado de pequeñas bombillas doradas y un letrero que
dice: SE HABLA ESPAÑOL. Una jornada alegre y vacía. La sensa-
ción en bruto de vivir una vida sin engaños. A la vuelta, se
dan prisa por terminar el libro en que Carver incluye a
Milosz y Chéjov. Quieren terminar a tiempo de realizar un
viaje a Rusia para visitar la tumba de Chéjov. Pero no hubo
tiempo. O sí. Con Ray en el lecho de muerte, la cama de
ambos, Tess le promete realizar ese viaje por los dos. *Estaré
allí antes que tú. Ahora viajo más de prisa*, le contesta con una
sonrisa.

Carver realiza una reconstrucción ficticia de los últimos
días de Antón Chéjov en *Tres rosas amarillas*, volumen de rela-
tos publicado poco antes de su muerte. Si había salido del

anonimato tras quince años de correcciones con *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, recibido con entusiasmo por una crítica que identifica su estilo lacónico y seco con el minimalismo, *Tres rosas amarillas* muestra una mayor complejidad narrativa que ya apuntaba en *Catedral*. Es la carga psicológica del personaje lo que nos traslada a la realidad y no al revés. Lo dice Vila-Matas respecto de *Si me necesitas, llámame*: parece que Carver empezaba a cansarse de la dignidad de los icebergs y se acerca a su verdadera familia literaria: Faulkner, McCullers y Flannery O'Connor, la narrativa del sur. De hecho Carver pensaba en revisar toda su obra anterior cuando preparaba *Tres rosas amarillas* y *Un sendero nuevo a la cascada*, pero ni siquiera llegó a verlos publicados. Precisamente con motivo de la publicación de *Si me necesitas, llámame* a los diez años de su muerte, se avivaron los comentarios sobre la decisiva aportación del editor Gordon Dish en el estilo que convertiría a Carver en un modelo a imitar. Las tachaduras que Gordon Dish aplicaba a los manuscritos han sido revisadas y estudiadas con fervor. Como si quitando las raspaduras de un cuadro se descubriera otro debajo. Ese cuadro muestra a un Carver más acorde con el nuevo estilo de sus últimos relatos. Pero es menos Carver que Carver.

A Carver le gusta cuando V.S. Pritchett define el cuento como “algo vislumbrado con el rabillo del ojo”. *Otorga a la mirada furtiva categoría integrante del cuento*, comenta cómplice.

En la pared del dormitorio clavó con chinchetas un retrato de Antonio Machado. Le dedica un poema que incluye en *Bajo una luz marina*:

*Hoy llevé tu libro conmigo cuando salí
 A dar mi paseo. ¡Presta atención! –decías,
 Cuando alguien preguntó qué hacer con su vida.
 Con que miré alrededor y tomé nota de todo.
 Luego me senté al sol, en mi sitio
 De junto al río desde donde puedo ver las montañas
 Y cerré los ojos y escuché el sonido
 Del agua. Luego los abrí y me puse a leer
 “Abel Martín”
 Esta mañana pensé mucho en ti, Machado,
 Y espero, incluso cara a lo que sé de la muerte,
 Que recibirás el mensaje que pretendo enviarte.
 Pero está bien aunque no lo recibas. Que duermas bien.
 Descansa. Antes o después espero que nos veamos.
 Y entonces podré decirte estas cosas directamente.*

En su artículo titulado “Agradecimiento”, reflexiona José María Conget sobre la sensación de amistad a larga distancia que transmite Carver, la certeza de que hubiera sido bueno conocer a ese hombre y escribirle una nota más o menos así: “Querido Carver, he leído tu libro, me ha hecho bien, te estoy agradecido”.

Raymond Carver muere en Ridge House en 1988. Desde entonces se gana la vida guardando de peligro a Tess Gallagher, cerca de Port Angeles, probablemente.