



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**  
**ESCUELA DE POSTGRADO**

**EL SINSENTIDO DE LA VIDA EN EL PARADIGMA POSTMODERNO**

**Análisis deconstructivo a tres cuentos de Raymond Carver**

**Tesis para optar al grado de Magister en Literatura**

**MARIELA ROJAS FARIAS**

**Profesor Guía:**

**Manuel Jofré Berrios, PhD.**

**Santiago de Chile, Enero 2015**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco infinitamente toda la colaboración, paciencia y cariño de mis amados padres, de mis tres maravillosos hijos y de mi profesor guía.

## INDICE

### INTRODUCCION1

#### CAPITULO I Posmodernismo y la visiónescéptica de la existencia.

- |                               |    |
|-------------------------------|----|
| 1) Capitalismo tardío.        | 9  |
| 2) Metarelatos.               | 14 |
| 3) Literatura Postmodernista. | 16 |

#### CAPITULO II La teoría del cuento corto estadounidense.

- |                      |    |
|----------------------|----|
| 1) Edgar Allan Poe.  | 20 |
| 2) Ernest Hemingway. | 24 |
| 3) Raymond Carver    | 28 |

#### CAPITULO III Deconstrucción de los cuentos.

- |                        |    |
|------------------------|----|
| 1) Deconstrucción.     | 33 |
| 2) “No son tu marido.” | 37 |
| 3) “Elefante.”         | 54 |
| 4) “Leña.”             | 71 |

#### CONCLUSIONES 92

#### BIBLIOGRAFIA 97

**PALABRAS CLAVES**

SOCIEDAD-NATURALEZA-ALIENACION-CUENTO CORTO-POSTMODERNIDAD

**KEY WORDS**

SOCIETY- NATURE- ALIENATION- SHORT STORY- POSTMODERNITY

## RESUMEN

La sociedad norteamericana desde los años 60 en adelante muestra claros signos de postmodernidad. Los individuos alienados en sus trabajos desgastantes buscan solucionar sus pequeñas realidades domésticas y familiares. El escapar de esta encrucijada es prácticamente imposible. Solo el consumo se presenta como una forma de escape fácil, desechable. Están solos frente a sus mínimas existencias y pesadas cargas, ya que los grandes relatos que los podrían haber sostenido han perdido credibilidad pues se han desplomado con el peso de sus propias contradicciones. Sin embargo, se presenta un elemento de salvación en estas apesadumbradas vidas, la renovadora naturaleza, a la cual se dirigen para alivianar un poco el peso de sus realidades. El escritor estadounidense Raymond Carver dejó este legado en sus cuentos cortos, los cuales presentan estas mismas señales, a través de un modo simple, directo, utilizando imágenes en movimiento tal cual es el lenguaje de sus personajes, todos miembros de la clase trabajadora.

Esta investigación propuso encontrar y encontró signos de postmodernidad literaria en los cuentos de Carver, tales como la utilización de recursos característicos de este movimiento, como la rapidez de las imágenes que suceden unas tras otras en perpetuos presentes obligando al lector a la posterior reconstrucción de las historias. Por otro lado, la intertextualidad con sus propios poemas o cuentos así como el uso de registros lingüísticos típicos de la clase trabajadora. Todos estos elementos, y más aun, han sido encontrados en la presente investigación.

## ABSTRACT

American society shows clear signs of postmodernity since the 60's on. The alienated individuals in their jobs, looking for the solution of their small domestic and familiar realities. Escaping from this crossroad is practically impossible. Just consumerism is the only simple and disposable escape. They are solitary in front of their minimal existences and heavy burdens, since the meta narratives that could have bear them are no longer credible. They have beencollapsed with the weight of their own contradictions. Nonetheless, a salvation element is presented in these distressed lives, the restoring nature, where they direct themselves to alleviate a little the weight of their realities. The American writer Raymond Carver left this legacy in his short short stories, which show these same signs , through the use of simplicity, directness, using moving images such as the language of his characters, all of them members of the working class.

In this investigation it has been proposed to find and it was found, signs of Literary Postmodernity in Carver's stories, such as the use of the typical resources of this movement like fast moving images that happen one after the other in perpetual presents, compelling the reader to reconstruct later the whole thread. On the other hand, intertextuality with his own literary work and the use of linguistic registers proper of the working class. All of these and more are the elements that have been discovered in the narrative of this magnificent writer.

## INTRODUCCION

El presente trabajo pretende explorar el mundo literario del escritor de cuento corto y poeta norteamericano Raymond Carver (1938-1988). Todo esto se realiza para observar, verificar y comprobar si sus cuentos comparten las características propias del movimiento cultural y literario denominado Postmodernismo. Para ello, se definirá primero el concepto de *Postmoderno*, se estudiará en un segundo lugar el cuento corto en Norteamérica, y se realizará, finalmente un trabajo de análisis deconstructivo de tres cuentos publicados en los años 1973, 1986 y 1999 respectivamente, en orden a descoser su madeja interior<sup>1</sup> y de ese modo encontrar los elementos posmodernos, los cuales serán debidamente enlistados en la investigación.

El paradigma de la postmodernidad muestra claros y precisos signos por los cuales se emprenderá la ruta de este trabajo investigativo. El núcleo de la sociedad, la familia, se ve totalmente intervenida, resquebrajada o más bien destrozada. Los padres, los hijos, sus relaciones, sus empleos, sus amistades, sus modos de relacionarse, sus anhelos y sueños se ven totalmente aniquilados, aplastados por el peso impotente de la realidad, de las cuentas a pagar, de la comida que debe alimentarlos, de todo lo que se debe tener para poder estar relativamente bien. Es una situación desesperante para millones de seres que viven, incluso en pleno siglo XXI, esa angustiada y atormentada realidad material. Por otra parte, ya no hay nada que los sostenga ni espiritual ni emocionalmente, todo es digno de ser juzgado o criticado, ya no hay nadie ni nada en quién o qué confiar, ni nadie ni nada a quién creerle. Dichos personajes, así como los individuos inmersos en este absurdo del sinsentido postmoderno muestran situaciones pálidas, tenues, espacios asfixiantes en la ciudad del desespero. Al parecer la única salida en ellos es arrancar hacia la naturaleza, pues ella todo lo sana y lo renueva, todo reverdece y los vuelve más livianos, despojados del peso de los problemas domésticos, cotidianos y totalizadores. Es sólo allí en donde encontrarán un

---

<sup>1</sup>Miller, Hillis. "The Critic as a Host" en *Deconstruction and Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979, 248.

sentido a sus vidas resquebrajadas, y en donde pondrán en orden sus ideas que los ayudarán a tomar aliento y seguir adelante en esta cruzada postmoderna.

La sociedad norteamericana parece ser la punta del iceberg de la realidad contemporánea. Allí se ven expresadas de algún u otro modo la mayoría de las actitudes y vicios que aquejan a todos los seres humanos. Esto, debido al hecho de ser una sociedad totalmente constituida por distintas razas, grupos o etnias, que por diversos motivos decidieron en momentos determinados ir a buscar la libertad que proyecta la estatua levantada en la isla de Manhattan. Es en ese lugar, en donde se ve reflejado más claramente la angustia de un ser totalmente alienado, actuando como un engranaje más dentro de la *machinery of thenight*<sup>2</sup>. Otro individuo más, rodeado de casas, edificios, cemento, tiendas y muchísima gente por doquier, es allí en donde el presente trabajo se detendrá a observar en los personajes de estos tres cuentos cortos escogidos de Raymond Carver.

Los personajes de Raymond Carver pululan dentro de esta atmosfera como peces en una pecera de un restaurant de comida rápida, en donde deben atender velozmente a la mayor cantidad de gente posible. Es el mundo del sueño americano, pero de aquellos que no consiguieron llegar a la meta. La vida doméstica se hace insoportable y mucho más los matrimonios, divorcios, separaciones y engaños los cuales proliferan como hongos después de la lluvia. Todos ellos son parte de los temas recurrentes del mundo creativo al cual expone, recrea y retrata de un modo bastante peculiar. Por lo tanto, el presente trabajo se detendrá a observar y estudiar al ciudadano de clase media trabajadora, en las décadas de los setentas y ochentas en Norteamérica.

Por otro lado aparece el Carver que mira la vida desde otra perspectiva<sup>3</sup>, incluso su técnica narrativa se transforma en algo diferente. El clásico patrón heredado de Hemingway,

---

<sup>2</sup>Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. US. Martino Fine Books; 2014, 5.

<sup>3</sup>Después de 1977, la vida de Carver habría tenido un gran giro, cuando dejó de beber, se separó de su primera mujer y conoció a la poeta Tess Gallagher.

proveniente de la escritura del mundo periodístico, del tratar de decir lo máximo en un mínimo de palabras, se transforma en oraciones largas, un uso más calmado de adjetivos y de una atmósfera que se siente mucho más reposada, como lo es la vida del autor ahora. Un tiempo en que ya no corre por sus trabajos, sus hijos y mujer, un tiempo en que puede pasar horas pescando, reflexionando, observando y dedicando tiempo prodigioso a la producción de su obra, gracias a la holgura económica propiciada por la beca Rockefeller, junto con la abstinencia alcohólica y su nueva pareja, la escritora Tess Gallagher. Dos periodos en la vida de Carver, una motivación, un solo paradigma reinante en el agitado Estados Unidos.

Este escritor de cuento corto y poesía, nace a mediados de los años cuarenta en el seno de una familia de clase media, que como muchas otras, vivió los resabios de la gran depresión económica en los Estados Unidos en la ciudad de Oregón, cuyo paisaje se caracteriza por ser maravilloso, ya que está rodeado de montañas, bosques, animales, lagos y todos los regalos que la naturaleza brinda. Durante su niñez, Carver se la pasa horas dedicado a la pesca junto a su padre en el lago, en donde amenizan los largos ratos de espera relatando historias. Este es el comienzo de su vida en el mundo del relato, de los cuentos cortos, de las imágenes coloreadas de verde y azul presentes en su escritura.

A muy temprana edad se casa, y antes de los 20 años ya es padre de dos hijos. Debe trabajar en lo que sea para dar sustento económico a todos ellos, comienza a beber de modo exagerado, causándole más de algún problema con su entorno. Su vida en pareja, su familia, sus trabajos, su alcoholismo, su medio social y muchos elementos más, lo llevan a crear un imaginario típico de un individuo de los años sesenta, un *working class*, un mundo lleno de comida rápida, de desolación, de sin sentido, de trabajo excesivo, autos, créditos bancarios, televisión, alcohol, drogas, violencia intrafamiliar, engaños, flirteos, separaciones, reencuentros, etc. Todo lo que la vida cotidiana de un individuo en sus condiciones puede padecer.

Los setenta, fecha de publicación de los primeros relatos de Carver, es un periodo convulsionado, se le suele denominar el *periodo del cambio* debido a los grandes problemas económicos a nivel mundial principalmente en Occidente, producto de las crisis ocasionadas por el alza del petróleo. 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 restaurant 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. Es lo que el crítico literario Fredric Jameson, bien describe y analiza en su texto *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.<sup>4</sup>

Todo aquello que el Modernismo promulgó, se desmorona como un alud de barro en medio de la ciudad, y Carver lo retrata magníficamente, desde su cuentística, desde su experiencia personal, desde las imágenes y desde la estructura intencionada de sus relatos. No es azaroso que elija dejar sus relatos abiertos, al aire, para buscar, quizás, un posible mejor final. Es el *Realismo Sucio*<sup>5</sup>, del cual lo han catalogado el precursor. Es su estilo mínimo,

---

<sup>4</sup>Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Durham: Duke University Press, 1990.

<sup>5</sup>A term coined by Bill Buford for 1987 special number of Granta, featuring new novelist and short story writers of the period. Their fiction tended to be minimalist, short of adverbs and concerning ordinary working people in ordinary settings, often with little money and few expectations. Writers associated with this genre, include Jane Anne Philips, Richard Ford, Raymond Carver and Tobias Wolff. Ford later said it was merely a marketing play.

The concept was later picked up by a group of Spanish and Latin American writers who called it realism sucio, a literal translation of the English term.

“Término acuñado por Bill Buford para un número especial de Granta del año 1987, caracterizando a los nuevos novelistas y escritores de cuento corto del periodo. Su ficción tendía a ser minimalista, pocos adverbios y preocupados de los trabajadores en un ambiente ordinario, a menudo con poco dinero y pocas expectativas. Los escritores asociados con este género, incluidos Jane Anne Philips, Richard Ford, Raymond Carver y Tobías Wolff. Ford más tarde diría que era meramente un juego de mercado.

de historias mínimas, de personajes patéticos, o bien hiperrealistas, como las pinturas del pintor norteamericano Edward Hopper<sup>6</sup>, que retratan a personas solas, aquejadas por su propia existencia, siempre mirando lejanía, sin un propósito a realizar.

Estos factores establecen el escenario del presente trabajo el cual se estructura del siguiente modo; en un primer capítulo se hace inminente reciclar y revisar ciertas lecturas, que pueden pecar de vejez, pero que indudablemente poseen el peso de la experiencia y la sabiduría. Textos como *La condición postmoderna*<sup>7</sup>, del fallecido filósofo francés François Lyotard, así como el texto *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*<sup>8</sup> de Fredric Jameson, ambos escritos a fines del siglo pasado, casi a la par que Carver escribía sus cuentos y poemas, en pleno apogeo o nacimiento de esto que muchos denominan la Posmodernidad, son absolutamente valiosísimos en esta tesis. Sin embargo, se engrosará dicha discusión con un par de textos más cercanos a estos días y que indudablemente hacen referencia a estos canónicos libros que son usados incesantemente como referencia al hablar de Posmodernidad. Uno de ellos es *Postmodernism. A Very Short Introduction*<sup>9</sup> de Christopher Butler. En este texto el autor analiza a ambos autores, los relea y vierte un par de ideas nuevas y renovadas acerca de esta temática, centrándose principalmente en el fenómeno cultural en las áreas principalmente artísticas como las Artes Visuales, la Arquitectura, las Artes Escénicas, por nombrar algunas, y de cómo estas han ido transformando su forma de expresión, divulgación y creación. Otro texto que se utilizó en la preparación del primer capítulo es *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*<sup>10</sup> de Bran Nicol, en donde aparecen elementos descriptivos de la literatura postmoderna en general, puesto que el autor se dedica allí a hablar en detalle de la obra de

---

El concepto fue más tarde tomado por un grupo de escritores españoles y latinoamericanos que lo denominaron Realismo sucio, una traducción literal del término en inglés. Sacado de [www.themodernnovel.com](http://www.themodernnovel.com)

<sup>6</sup> [www.eduardhopper.net](http://www.eduardhopper.net)

<sup>7</sup> Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Ediciones Cátedra S.A. 1987.

<sup>8</sup> Fredric, Jameson. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Durham: Duke University Press, 1990

<sup>9</sup> Christopher, Butler. *Postmodernism. A Very Short Introduction*. London: Cambridge University Press, 2002.

<sup>10</sup> Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press. Cambridge. 2009.

reconocidos escritores contemporáneos. Se debe aclarar que se utilizó otro texto de Fredric Jameson, de más reciente edición, denominado *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*<sup>11</sup>. Sin embargo, en un comienzo, el capítulo introductorio servirá de valiosa información para establecer las características cardinales de este periodo. Todo este apoyo teórico permitirá comprender el porqué de las motivaciones, movimientos y reflexiones realizadas por los personajes, así como por los narradores de los cuentos de Carver.

En el primer punto del capítulo se intentará definir y establecer claros parámetros de lo que se debe entender por la fase del *capitalismo tardío*<sup>12</sup>, como lo llamase Jameson en los años 80. Es aquí en donde se sentarán las bases teóricas del análisis sociocultural que se hará en el último capítulo de la tesis, es decir en el análisis de los cuentos. En el segundo apartado se presentará la visión de Lyotard acerca de la crisis en la legitimización de los meta-relatos y de cómo estos ya no influyen, alimentan o controlan el actuar y el pensar de un ciudadano típico en norteamericana, como es el caso de *la redención cristiana*<sup>13</sup>. Sin duda, este alejamiento, descrédito y total prejuicio hacia estos textos o relatos, forman una de las principales características de un individuo postmoderno, aquel a quien ya no le cuentan historias bellas, pues la realidad dista mucho de ser similar a lo que se plantea en aquellas historias. Esto es lo que se intentará demostrar con respecto a estos personajes o narradores que crease Carver allá por los años 70. Se estudiarán las causas de por qué estos ya no estarían dando cuenta de su realidad y por ende ya no constituirían un discurso digno de ser creído, sino que por el contrario, más bien serían puestos en tela de juicio rotundamente.

---

<sup>11</sup>Jameson, Fredric. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1938-1998*. London: Verso, 1998.

<sup>12</sup>Dicho término fue primeramente utilizado por el término acuñado por Ernest Mandel en los años setenta, en la época de la sobretecnologización. Todo esto en *El capitalismo tardío*. Mexico: Ediciones Era, 1972.

<sup>13</sup>Jofré, Manuel. *Análisis textual de la diégesis. Teoría Literaria y Semiótica*. Editorial Universitaria. Santiago, 1990, 25.

En el segundo capítulo, se investigará acerca de la historia del cuento corto en Norteamérica, dedicando un capítulo especial a Edgar Allan Poe con su análisis y teorías acerca del género, se referirá brevemente a sus principales influencias, así como a su obra y pensamiento. El siguiente punto del mismo capítulo estará dedicado al análisis de los comentarios de Ernest Hemingway con respecto a la escritura del cuento corto hallados en una entrevista para una revista de la especialidad. Se ha decidido estudiar a este premio Nobel, debido a que constantemente se compara su escritura con la de Carver, ya que ambos gozan de un similar estilo en la forma de escribir cuentos. Finalmente, el tercer subtítulo estará dedicado al propio Raymond Carver y su particular visión acerca de la escritura y composición del cuento corto principalmente tomados de un libro llamado *Raymond Carver: Collected Stories* en donde aparece un ensayo denominado *On Writing*<sup>14</sup>.

El último capítulo de este trabajo comprenderá en un comienzo un análisis más de tipo tradicional, es decir se utilizará el análisis greimasiano puesto que resulta provechoso para analizar a los personajes que actúan en las distintas historias. Además se incluirá la clasificación de los treinta y un pasos que debe seguir un cuento, que introdujera en el año 1928 Vladimir Propp, ya que como se ha estudiado y evidenciado indistintamente, estos pasos no son solo posibles de encontrar en los cuentos de hadas o maravillosos, sino que además es posible encontrarlos en otros géneros.<sup>15</sup> Por otra parte se utilizará la clasificación de cronotopo tomado del teórico ruso Mijaíl Bajtín, allí en cada cuento se intentará dar cuenta de los cronotopos más precisos encontrados. De igual modo el concepto de grotesco tomado del mismo teórico ruso, quien al hablar sobre realismo definió dos tipos; uno clásico y el otro grotesco, al ser Carver considerado el padre del *Realismo Sucio*, parece pertinente explorar en la descripción de los personajes y de qué modo estos estarían dando cuenta de este concepto.

---

<sup>14</sup> Carver, Raymond. "On Writing" ensayo que aparece en *Raymond Carver: Collected Stories*. New York: Library of América, 2009.

<sup>15</sup> Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*. Barcelona: Editorial Fundamentos, 1971. Originalmente publicado en 1928.

A modo de finalización de este trabajo, se entrará en el método o práctica que postulase el filósofo francés Jacques Derrida, a saber la deconstrucción. Se tomará como modelo el trabajo del profesor Manuel Jofré, “Derrida: ¿Metodología o experiencia?”<sup>16</sup>, el cual aparece en un compilado de ensayos en la tercera parte denominada: “Figuras de la teoría crítica”. Será de vital ayuda para la total comprensión de este último capítulo del trabajo, que se haga una especie de introducción a ciertos términos acuñados por Derrida en textos y conferencias, ya que estarán apareciendo constantemente en el análisis que se hará de los tres cuentos escogidos para tal selección. Todo esto para poder fundamentar la tesis del proyecto.

Los cuentos escogidos fueron tomados debido a que forman parte de varios libros publicados por el autor en diversos periodos de su vida productiva, incluyéndose uno que fuera encontrado en sus manuscritos una vez fallecido el autor por su mujer y poeta Tess Gallagher. Los cuentos son “*Elephant*”<sup>17</sup> del año 1986, “*Kindling*”<sup>18</sup> publicado el año 1999 y “*They Are Not Your Husband*”<sup>19</sup> del año 1976, es decir los dos primeros pertenecen a la segunda etapa escritural de Carver y el segundo a la primera<sup>20</sup>.

Finalmente, las conclusiones mostrarán el resultado al que se ha alcanzado llegar, luego de un fructífero paseo investigativo acompañado de la mano de grandes filósofos, escritores e incluso artistas plásticos. Se pretenderá a su vez dar cuenta de posibles proyecciones en el área de la investigación de los cuentos de este autor y su pertenencia al Posmodernismo.

---

<sup>16</sup>Manuel Jofré.” *La deconstrucción de Derrida: ¿Metodología o experiencia?*” en *Palabra sobre palabra. Teoría crítica, discursividad y postmodernidad*, Región Metropolitana, Editorial Universidad Bolivariana, 2010, 119- 126.

<sup>17</sup>Carver, Raymond. *Where I’m Calling From: Stories*. New York: Vintage. 1989.

<sup>18</sup>Carver, Raymond. *Collected Stories*. New York: The Library of America. 2009. Posthumously published in *Esquire*. Julio 1999 and collected in *Call If You Need Me*.

<sup>19</sup>Carver, Raymond. *Will You Please Be Quiet, Please?*. Vintage. New York. 1992. Escrita originalmente en 1976 y publicada por primera vez el año 1978.

<sup>20</sup> Las etapas escriturales de Carver serían dos; la primera aquella que comprende desde sus comienzos; año 1968 hasta 1977 y la segunda, desde 1977 hasta su muerte el año 1988. La segunda etapa está marcada por tres hechos muy importantes, la separación de su primera mujer, su decisión de dejar de beber y la llegada a su vida de Tess Gallagher.

## CAPITULO I

### Posmodernismo y la visión escéptica de la existencia

#### *Capitalismo tardío.*

*“Un dispositivo técnico exige una inversión, pero, dado que optimiza la actuación a la que se aplica, puede optimizar también la plusvalía que resulta de esta mejor actuación. Basta con que esta plusvalía se realice, es decir, que el producto de la actuación se venda. Y se puede cerrar el sistema de la manera siguiente: una parte del producto de esta venta es absorbido por el fondo de investigación destinado a mejorar todavía más la actuación. Es en ese momento preciso en el que la ciencia se convierte en una fuerza de producción, es decir en un momento de la circulación del capital.”<sup>21</sup>*

La presente cita, explica de modo detallado lo que ocurre con la producción, la especialización, sofisticación y futura mercantilización de un determinado producto en la época moderna. Se desarrolla, a su vez, la idea acerca de qué modo la mayor producción aporta de manera colosal en el aumento de la ganancia. Se debe agregar además, el hecho de la pregunta de cómo las ciencias se encuentran al servicio del mejoramiento de este proceso. Este es un juego inagotable; por una parte está la producción, pronto sus condiciones son mejoradas y consecuentemente se obtiene una producción doble, o triple y el producto es mejorado de modo eficiente. Esta es la gigantesca rueda que va girando en las sociedades occidentales y actualmente en las orientales también.

Jean-Francois Lyotard escribió un informe para el gobierno de Canadá acerca del estado del conocimiento en las sociedades industrializadas. La cita escrita al principio de este capítulo es uno de los muchos párrafos dentro de los capítulos de este informe. Aparentemente queda bastante claro cuál es el estado de las ciencias en este tipo de sociedades.

---

<sup>21</sup>Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1987, 37.

Esto comenzó según algunos teóricos después del Medioevo, otros dicen que habría sido después de la Revolución Francesa, y otros se lo asignan a la Revolución Industrial. A esto le llaman el “Modernismo” o la “Modernidad”<sup>22</sup>.

Lo cierto es que el término Modernismo es asociado al movimiento artístico y cultural, el cual es diferente en definición y periodos para la literatura en Europa y los Estados Unidos, de lo que es para América Latina.

El hombre por sobre la naturaleza, el hombre sorprendente, magnífico e insuperable, inventa la máquina, la utiliza, la despliega y la controla. Luego viene el progreso con sus vicios y virtudes. Los afortunados de siempre son los que llevan al mando este nuevo jueguito de poder, ya no es el feudo, ni el rey sino que el empresario, el burgués quien emplea su artillería monetaria. Luego está el nuevo sirviente, quien ya no está subyugado por el azadón ni la recolección en el campo, sino que por la máquina, por el trabajo repetitivo de la máquina que lo hace producir a un modo nunca antes imaginado. Nuevamente se produce esta gran división en la sociedad, que nunca se acaba, sino que más bien se va especializando o sofisticando. La ciencia también logra muchísimos avances, e incluso surgen admirables invenciones y descubrimientos que suponen el mejoramiento de la existencia de los individuos.

Todo este mundo grande y maravilloso es realmente paradisíaco y positivo. El hombre al servicio del hombre, la máquina al servicio del hombre. Con el paso y avance de los años esta técnica se va especializando, complejizando y reinventando aún más. Según el teórico cultural neo marxista, Fredric Jameson, la postmodernidad o tercera etapa del capitalismo, o más bien “*Capitalismo tardío*”, comprendería el periodo que va desde los años 40, es decir de post segunda guerra mundial, hasta la década de los 90. Según dice él, la sociedad se habría tecnologizado tremendamente llegando a transformar el orden económico y social de los individuos. “*the emergence of new formal features in culture with the emergence of*

---

<sup>22</sup>“Where „postmodernity refers to the way the world has changed in this period, due to developments in the political, social, economic, and media spheres, „postmodernism “ (and the related adjective „postmodernist) refers to a set of ideas developed from philosophy and theory and related to aesthetic production.” En Nicol, Bran *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press. Cambridge, 2009, 3.

*a new type of social life and a new economic order - what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism. This new moment of capitalism can be dated from the post-war boom in the United States in the late 1940s and early 1950s or, in France, from the establishment of the Fifth Republic in 1958.*”<sup>23</sup>

Según ésta teoría, la tecnología estaría tan tremendamente especializada, sofisticada y avanzada, tan realmente al servicio del ser humano que se puede afirmar que el ser humano estaría en la actualidad llegando al extremo de depender casi absolutamente de esta especie de realidad virtual, la cual es posible gracias a la constante actualización y renovación de aparatos tecnológicos y digitales, los cuales se van convirtiendo en parte indispensable del vivir cotidiano de casi cualquier individuo.

Otra característica crucial, es el hecho que la sobretecnologización y la proliferación de productos de comunicación de masas, son reproducciones y abstracciones, es decir, son sólo imágenes o experiencias simuladas.<sup>24</sup> Esto es lo que está sucediendo al momento de escribir este trabajo, fines del año 2014, es decir auge, apogeo y decadencia de la globalización, en medio de la crisis del cambio climático, un estado de cosas en la sociedad tremendamente caótico y apocalíptico. Millones de imágenes comprenden el imaginario que satura las mentes de cada individuo que se halla inserto en esta sociedad, un torrente informativo espeluznante, un avance super tecnológico que ha dejado atrás a la más atrevida y profética película de ciencia ficción. Entonces el individuo experimenta el mundo a través de “imágenes” procesadas y mostradas en las pantallas a través de la TV, computadores personales, tablets, smartphones, etc. Todas ellas son imágenes potentísimas que se comienzan a transformar y constituir en realidades simuladas, no físicas, experiencias supuestamente vívidas e intercambiables gracias a las cuales los individuos le dan sentido a sus existencias.

---

<sup>23</sup>Jameson, Fredric. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso. 1998, 3.

<sup>24</sup>Nicol, Bran, Op. Cit. 3, 4.

Además Jameson argumenta que allá por los años ochenta, las sociedades occidentales se encontrarían en la etapa de *capitalismo tardío*<sup>25</sup>, término acuñado por Ernest Mandel en los años setenta, en la época de la sobretecnologización, a lo que se puede agregar el ilustrativo párrafo de Lyotard para retratar una experiencia postmoderna; *“one listens to reggae, watches a western, eats McDonald’s food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and “retro” clothes in HongKong.”*<sup>26</sup>

El *“eclecticismo cultural”*, como lo muestra la cita tomada de un libro que hace referencia a otro texto de Lyotard. Este sería, en suma, lo que sucede ante la experiencia postmoderna, un retrato tremendamente acertado y verdadero. Tal como lo explicita la cita del teórico norteamericano; *“Postmodernism, for Jameson, is characterized by the “random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion.”*<sup>27</sup>

Por otro lado, la esquizofrenia<sup>28</sup> viene de la idea de *“the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual*

---

<sup>25</sup>Jameson, Fredric, Op. Cit.1. Ernest Mandel, economista marxista introdujo este término en su tesis doctoral que escribiera el año 1972, para él el capitalismo estaría en esta tercera etapa dominada por la creciente mercantilización e industrialización de la mayoría de los sectores que tienen mayor influencia en la vida humana.

<sup>26</sup>Nicol Bran, Op. Cit.4. “Uno escucha reggae, ve un western, come comida del Mc Donald’s para el almuerzo y comida local para la cena, usa un perfume Paris en Tokio y ropas “retro” en Hong Kong”.

<sup>27</sup>Nicol Bran, Op. Cit.10. “ El postmodernismo para Jameson está caracterizado por la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística aleatoria.”

<sup>28</sup>“The experience of being ‘split off’ from reality, living in a ‘hyperreal’ world (Baudrillard’s term for the culture in which the logic of simulation has become all-pervasive) might be expected to have profound consequences for the way we live – the way we *feel*, in other words. Indeed a loss of reality is a symptom of a range of psychic disorders, from mild depression to full-blown psychosis. This seems to explain a peculiar tendency amongst theorists of the postmodern to employ the language of mental disorder to describe its effects.” La experiencia de ser sacado de la realidad, viviendo en un mundo hiperreal (termino de Baudrillard para la cultura en el cual la lógica de la simulación se ha convertido en algo todo-penetrante) podría esperarse que tenga profundas consecuencias para la forma en que vivimos- la forma en que sentimos, en otras palabras. Ciertamente una pérdida de realidad es un síntoma de un rango de desorden psíquico, de depresión media a una total y hecha y derecha esquizofrenia. Esto parece explicar una tendencia peculiar entre los teóricos de la postmodernidad que emplean el término del desorden mental para describir sus efectos” Nicol Bran, Op. Cit.9.

*change*”<sup>29</sup>, debido a esta abrupta y atolondrada sucesión de presentes, carencia constante de pasado, situaciones y realidades multi temporales y multi espaciales, es que el individuo se comienza a alienar mucho más que en la primera etapa del capitalismo, del trabajo con la máquina, de los procesos de producción en serie, se va alejando de su esencia de ser humano, de la naturaleza, del sentido de su existencia. Son varios individuos en uno, el propósito entonces se torna un tanto sicótico, se hace inminente por lo tanto, estar en todos los tiempos y espacios a la vez, no perder la oportunidad única, aprovechar al máximo cada segundo posible para poder nutrirse, informarse, no dejar de estar presente en todo. Cuál es el propósito de tales deseos, para qué realizar tamaño esfuerzo, es una pregunta que queda abierta, puesto que esto es lo que sostiene en cierta medida este trabajo, para demostrar que los individuos cargan insensibles, pasmados, paralizados esta nueva realidad, o tal vez la única realidad posible, fuera de cualquier posibilidad de elección. Son las immaculadas representaciones que hace el pintor norteamericano Edward Hopper en sus cuadros. Los sujetos sin un propósito, miradas lánguidas, sin energía, aparentemente entristecidos, vacíos, viviendo por vivir. Tonos tenues, pálidos y grises que cubren la atmosfera que respiran los personajes de dichos cuadros y los de los cuentos de Carver también.

Todo esto apunta a las siguientes preguntas; ¿estos sujetos están realmente vivos?, ¿eso es realmente estar vivo?, sucede que ¿el individuo ha muerto?, ¿es eso un hecho?; *This new component is what is generally called the 'death of the subject' or, to say it in more conventional language, the end of individualism as such. But today, in the age of corporate capitalism, of the so-called organization man, of bureaucracies in business as well as in the state, of demographic explosion - today, that older bourgeois individual subject no longer exists.*<sup>30</sup>. Lo que ha intentado establecer Jameson es que la “*muerte del sujeto*” como consecuencia inherente a la enajenación producida por la sobretecnologización en las sociedades modernas es una de las características que sucumben al individuo moderno,

---

<sup>29</sup>Jameson, Fredric Op. Cit. 20. “La desaparición de un sentido de historia, la forma en la cual todo nuestro Sistema contemporáneo ha comenzado poquito a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha comenzado a vivir en un perpetuo presente y en un perpetuo cambio.”

<sup>30</sup>Fredric Jameson, Op. Cit. 5-6

razón por lo que es retratado en el arte y en la literatura, siendo este último el propósito que este trabajo promueve.

Los textos de Jameson y Lyotard fueron escritos hace más de 30 años atrás. En ellos ya se preconizaba, se retrataba y evaluaba el estado total de la economía, los medios, las ciencias, etc., tanto para aquellos días como para éste presente. Por lo tanto, partiendo desde ese momento y desde esos textos se comienzan a articular los principios mentores de este capítulo, lo cual constituye la base teórica que fundamenta la presente tesis, es decir, indagar si el escritor norteamericano Raymond Carver anunciaría y concretaría la postmodernidad narrativa cuentística. Si bien las fechas son disímiles<sup>31</sup>, lo que se pretende aclarar en este capítulo es la comprensión a cabalidad del paradigma de la Posmodernidad, centrándose específicamente en la escritura, es decir en la literatura, principalmente con el propósito de comprobar en el último capítulo, el cual está dedicado a las conclusiones, si la tesis del trabajo es correcta o no. Indudablemente es un periodo demasiado cercano en años a la escritura de esta investigación, por lo que probablemente algunas experiencias se verán evidenciadas en lo que se vive cotidianamente. Los textos de Carver anticipan la postmodernidad propuesta en 1980 por Lyotard.

### ***Meta relatos***

Una de los párrafos más citados en los estudios de la posmodernidad es el que dice;

*“Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los Meta relatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus factores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas*

---

<sup>31</sup> Raymond Carver escribió en los años 70 y falleció a finales de los años ochenta, por lo tanto no vivió ni los noventa ni mucho menos el frenesí del presente siglo.

*sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.*"<sup>32</sup>

Es uno de los párrafos introductorios del libro de Jean- Francois Lyotard, que escribiese allá por los finales de los años 80. Se establece que los grandes relatos, los meta relatos, dicho de otro modo, aquellas historias que constituyen las normas, directrices o referencia de muchas comunidades o grupos religiosos, políticos, filosóficos, etc. están en peligro del descrédito, puesto que no se constituirían nunca más en su esencia, es decir un gran referente. Todo ésta gran crisis propiciada principalmente por las argumentaciones discutidas en el subcapítulo anterior, es decir, después de las grandes guerras principalmente después de Auschwitz<sup>33</sup>, después del gran avance tecnológico han derivado ni más ni menos que en la desacreditación, descreencia en un centro, eje, divinidad, si se le puede llamar así, totalizador, dictaminador de las conductas, pensamientos y prácticas culturales de los individuos. Al parecer, el hombre posmoderno deja de ir de la mano del padre o madre y decide salir a buscar y experimentar por sí mismo, sin que le cuenten cómo debe ser lo correcto o apropiado en un determinado contexto. Estos grandes relatos, serían por cierto, libros tan cargados de un peso histórico, político y cultural como *La Biblia, El Capital, La Torá*, etc.

Se menciona a su vez, el tema de la legitimidad de los discursos que han sido articulados por estos grandes cimientos del pensamiento occidental, pues estos la van perdiendo, se caen a pedazos por su propia inconsistencia en un mundo que no se adapta a las condiciones materiales en que fueron concebidos y escritos. El individuo para el que se escribieron ya no existe, por lo tanto lo que el paradigma posmoderno requiere es otro tipo de relatos, relatos más breves, más moldeables y livianos en su discurso. Ya no existen grandes verdades, puesto que una verdad de hace un segundo es inmediatamente refutada y

---

<sup>32</sup>Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.,1987, 4.

<sup>33</sup> En este libro Lyotard pone como punto de partida de la postmodernidad desde los horrores cometidos en el holocausto judío, en particular el emblemático campo de concentración en Austria, en donde habrían sido asesinados más de 6.000.000 de personas en manos de los soldados nazis.

cambiada por la próxima, es rebatible y desechable. Es por lo tanto innecesario depender de un gran meta relato a la hora de proceder moralmente, socialmente, políticamente, etc.

Quien establece las normas o reglas son los presidentes de turno, los gerentes de turno, los alcaldes de turno, los rectores de turno, al paso de los años esas normas y reglas son reemplazadas por otras que se acomodan más al momento y persona que esté al mando. Los individuos, por lo tanto, han dejado de reflexionar y actúan motivados por otras cuestiones, muy diferentes a las que solían motivarlos en el pasado. El presente es frágil y breve. No hay posibilidad de sostenerlo con un gran bastón discursivo que tiene el peso de miles de años, tremenda experiencia acumulada y gran sabiduría compartida.

Son los tiempos de cambios, rapidez e inmediatez. No hay ningún minuto para respirar ni pensar el por qué ni el para qué. El individuo es sólo polvo que pasa y no se detiene más que el segundo que dura el comercial de televisión que le interesó ver.

### ***Literatura postmodernista***

Los siguientes puntos resumen brevemente lo que es considerado características del posmodernismo, y serán utilizados con el propósito de ser enfrentados al final del Capítulo III para poder comprobar si se hallan presentes en la obra de Carver o no.

1) En lo que se refiere a la forma de los relatos postmodernos, esta es abierta, es decir comienzos y finales no conforman un todo coherente. No es posible seguir un clarificador hilo conductor, que lleve de la mano al lector, cuya facilidad en la lectura se tornará más compleja y participativa. Dicho de otro modo, se parte desde un punto A y el final no es necesariamente Z, y entremedio tal vez la sucesión de hechos narrados no siguieron el orden lógico A, B, C, etc., sino que de un punto A se saltó al punto Z y luego al D, si se toma al alfabeto como un hilo conductor de hechos lógicos, coherentes y consecuentes en el curso del tiempo.

2) No hay un simple propósito en todo el relato sino que más bien todo se torna un juego. La realidad no es tan seria y soberana, es decir se abren las posibilidades a una multiplicidad de caminos tanto lingüísticos como de la trama de los personajes, de las

significaciones, lo que conduce a la casualidad en oposición a lo pre establecido y prediseñado. Es decir una anarquía reinante en los textos posmodernos se oponen a un ordenamiento pulcro y estilizado de lo que caracterizaba una obra modernista.

3) Por otro lado los silencios, las indeterminaciones y digresiones en el tiempo son claves diferenciadoras de una obra posmodernista. No hay una conducción lineal ni tampoco muy coherente. Como se mencionó anteriormente una obra literaria postmodernista demanda grandes esfuerzos de interés e involucramiento por parte del lector, ya que este debe llenar esos espacios vacíos, es decir debe este ordenar el sentido de las historias que se narran.<sup>34</sup>

4) La dispersión, el descentramiento de los motivos, de los personajes dan rienda suelta a la búsqueda de significación, a la más pura comprensión de la obra que se lee. La intertextualidad, es decir la referencia, el nombramiento, la mención, la cita a otro texto, el aludir a algo más que ha sido dicho en otro texto en otra narración es típicamente un síntoma de estar ante la presencia de un texto literario posmoderno. Al comienzo de este capítulo, (exactamente en la cita número 6), se hizo referencia a un texto de un texto que había aparecido en otro libro de otro autor.

---

<sup>34</sup>Jauss,Hans Robert : "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: José Antonio Mayoral (ed.):*Estética de la recepción*. Madrid: Arco libros, 1987 .Jauss en la conferencia inaugural de la Escuela de Constanza, el 16 de Abril de 1967, habla acerca del momento crítico que estaría viviendo la teoría literaria, caracterizándola como una crisis generalizada en los estudios y teóricos, debido a la incapacidad que habían tenido estos hasta ese momento, de dar cuenta de factores extra estéticos o de las condiciones sociales en las que se habrían originados las obras. Años más tarde, reelabora esta conferencia añadiendo cosas bastante trascendentales, tales como proponer un enfoque de tipo hermenéutico, interpretativo, para poder llegar a una comprensión profunda de la obra literaria, es decir tomando en cuenta el contexto social y las condiciones particulares de la recepción de la obra. Dicha triada autor/obra/público sería tomada por otras manifestaciones artísticas también. Jauss afirma que es el lector quien daría sentido a los textos, al momento de leerlos, es decir en la interacción receptor-texto sería cuando se configuraría la obra de arte, indudablemente es el texto el pilar fundamental en la construcción de significado, pero no como una totalidad, completa, acabada, ni mucho menos cerrada. Dice Jauss que la obra se presentaría llena de vacíos (indeterminaciones para Ingarden) que el lector debe completar (determinar, concretar para Ingarden), gracias a las claves que el texto mismo iría mostrando, entregando y además a través de la propia experiencia personal, social, cultural, es decir contextual del receptor.

5) Otro factor a considerar como elemento postmoderno dentro de una obra literaria postmodernista es la combinación de estilos, de historias, de personajes como total oposición a la práctica que utilizase la literatura modernista, en la que primaba la selección, elección de un solo elemento dentro de un grupo, a modo de ordenamiento y estructuración de una determinada obra.

6) La combinación de registros lingüísticos o idiolectos, es característica de la literatura posmoderna. Estos retratan la variada y rica diversidad de los distintos registros en lenguaje actual y real de los individuos dependiendo su forma de su origen social, cultural, etario, geográfico, etc.

7) Un factor trascendental son las pequeñas historias en oposición a las metanarrativas, mencionados en el segundo subcapítulo denominado “meta relatos”. Las grandes narraciones ya no sustentan a los individuos y han sido reemplazadas por breves e instantáneos textos listos para ser consumidos y digeridos. Tal es el motivo de la gran proliferación de los cuentos y de los microcuentos.

8) La ausencia de un sustento ideológico, religioso, espiritual es otro de los muchos síntomas mencionados en esta sección, en las que los individuos posmodernos ya no suelen aferrarse a grandes creencias, relatos, figuras, entidades, seres supremos, y por lo mismo han perdido todo control y visión menos amarga y positiva de sus existencias. Dicho de otro modo, la no existencia de un padre o dios que los ampara y protege, los cuida y preserva de todos los males que les puedan ocurrir, son solamente otro ser más que debe sucumbir ante la horrorosa y cruda realidad.

9) La inmanencia del individuo, de su existencia en el tiempo. Los personajes aparecen como fijamente clavados y retratados en una determinada situación que los mantiene inamovibles en oposición a la trascendencia religiosa, a la creencia en la espiritualidad, en lo que se es y no se es, en un futuro por venir, en algo mejor que les depara la existencia.

Los diez puntos inmediatamente descritos arriba, son una recolección de lo que se puede esperar ante la lectura de un texto postmoderno. Son estos mismos puntos los que guiarán la parte final de las conclusiones después de la deconstrucción de los tres cuentos escogidos para desarrollar el presente trabajo. En el siguiente capítulo se presentarán los principales factores que toman en cuenta Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway y Raymond Carver al hacer un cuento.

## CAPITULO II

### *El cuento corto norteamericano*

El presente capítulo pretende profundizar en la escritura y opiniones esbozados, esculpidos y grabados por tres de los grandes maestros del cuento corto norteamericano, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway y Raymond Carver.

La elección de estos dos primeros escritores se debe a que ambos comparten algunos preceptos con Carver, y a su vez se caracterizan por ser precursores en algunos fundamentos del cuento corto.

El comienzo de un cuento, la utilización de los recursos gramaticales y estilísticos, los temas, los finales, la longitud, tiempo o extensión, son todos componentes fundamentales para comprender la escritura y estructura de una narración corta. Si bien se ha insistentemente mencionado el hecho que Carver es un heredero directo de la técnica escritural de Hemingway, no se puede dejar de indagar en mayores detalles de su técnica. Parece importante mencionar, así mismo y de modo acotado, el pensamiento y elaboraciones intelectuales que Edgar Allan Poe haya generado en el transcurso corto pero prominente de este género, tanto por su importancia hasta nuestros días así como por su técnica, la cual sigue siendo admirada y utilizada .

#### *Edgar Allan Poe (1809-1849)*

*“Toda gran excitación es necesariamente efímera.”<sup>35</sup>*

Edgar Allan Poe es considerado uno de los padres del cuento gótico, del cuento corto, y del género detectivesco, aquel de lógica resolución y seguimiento. Su controversial figura, su temprana muerte, su adicción al consumo de opio y de alcohol son algunas de las tantas

---

<sup>35</sup>Poe, Edgar Allan. “Nathaniel Hawthorne’s Twice-Told Tales,” in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, editado por James Harrison. New York: George D. Sproul. 1902.

historias que rondan su enigmática figura, así como su grandioso genio artístico. No cabe duda que él es una icónica figura de la cual nunca se olvidará de mencionar al momento de hablar de cuento corto norteamericano.

Poe gozó de una prolífica pero breve carrera de cuentista corto, poeta, redactor y crítico literario, editor de revistas y diarios en una anquilosada y añeja sociedad norteamericana de comienzos del siglo XIX. Es allí de donde se tomarán como referencia distintos artículos y ensayos sacados de diversos medios, la mayoría en inglés, y los otros traducidos al castellano por un ferviente admirador suyo, el escritor argentino Julio Cortázar. En ellos se ve reflejada su peculiar y atractiva forma de concebir la elaboración del cuento corto. Por lo tanto de allí se han recopilado y tomado estos consejos, pasos a seguir, declaración de principios literarios y apreciaciones personales.

Los puntos a mencionar son los siguientes;

1) ***Elefecto de impresión***, es aquel que el escritor crea magníficamente en su cabeza antes de comenzar la narración y en base a este efecto irá creando los incidentes del mejor modo posible, para así engendrar un todo coherente. Estas son sus palabras al respecto; “*Un hábil artista ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido*”<sup>36</sup>. Este elemento recorrerá todo este entramado de factores que influyen la estructura de un buen cuento corto, al parecer, según las palabras del escritor es medular comprenderlo y utilizarlo si se pretende ser exitoso en esta empresa creativa.

2) ***El tiempo*** es un factor fundamental a la hora de decidir si una obra es cuento o novela. Primero que nada, Poe sugiere entre media hora y dos como tiempo que debiese tomar la lectura de un cuento corto, y la contrapone al de la novela, la cual considera pierde su fuerza ya que los “*sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura,*

---

<sup>36</sup>Poe, E.A., Op. Cit

*modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro*”<sup>37</sup>, es decir, su fuerza residiría en la unidad temporal, en la brevedad y la falta de interrupciones, a lo que agrega: *“Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad”*<sup>38</sup>. Con este punto de partida se ingresa en la idea de una historia de poca duración que saca al lector del cotidiano vivir y de sus problemas para captar todo su ser y permitirle así el deleite acabado de un cuento corto.

3) ***La longitud o extensión*** son factores medulares al referirse a los elementos estructurantes del género. *“Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente.”*<sup>39</sup> En este punto ambas dimensiones son reunidas, tiempo y espacio como un mismo factor, ya que ambos comprenden la totalidad de los elementos que deben ser incluidos al momento de la lectura. Su posición al respecto es; el cuento corto debe ser leído de una sola vez, pues sino carecerá de la unidad de efecto; *“En conjunto, la obra toda, a causa de su extensión excesiva, carece de aquel elemento artístico tan decisivamente importante: totalidad o unidad de efecto.”*<sup>40</sup> El comienzo, la entrada, el rostro, los ojos, lo primero que se percibe entrega una visión general de lo que vendrá después, Poe refuerza esta idea con su *“efecto”* del cual se ha hablado anteriormente; *“Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso.”*<sup>41</sup>

4) ***Las palabras*** que se escogen al momento de escribir el cuento deben ser elegidas con muchísima cautela, ya que estas afectarán el objetivo primeramente planteado en la mente del autor *“No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicará al designio preestablecido. Y con estos medios, con ese*

---

<sup>37</sup>Poe,E.A, Op. Cit

<sup>38</sup>Poe,E.A, Op. Cit

<sup>39</sup>Poe,E.A, Op. Cit

<sup>40</sup>Poe,E.A, Op. Cit

<sup>41</sup>Poe,E.A, Op. Cit

*cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción*".<sup>42</sup>Nada que se diga en el cuento puede ser dejado por error, toda palabra utilizada será escogida luego de haber sido largamente evaluada y pensada.

5) **El tono** en función del *efecto de impresión* es mencionado por Poe en la siguiente cita; "*Luego, una vez elegido el tema es fundamental decidir qué tipo de efecto se pretende producir: Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes; luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tonos que pueden ser más adecuados para crear el efecto en cuestión*".<sup>43</sup>Sin duda el tono contribuye en combinación con los incidentes, al resultado impecable del efecto de impresión, el cual es el elemento clave en la teoría del cuento que Poe elaboró a través de su corta vida.

6) **El modo o inflexión de pensamiento** del escritor de cuento corto es un elemento importante ya que introduce al lector en la atmosfera que lo envolverá por el periodo que dure la lectura. Estas son las palabras que Poe dice al respecto; "*el escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, por ejemplo, el sarcástico, el humorístico)*"<sup>44</sup>.

7) **La estructura** del cuento debe ser condensada, precisa, específica. Debido a la brevedad del cuento, cualquier defecto pesa y es notorio, no así en la novela. "*En el cuento, donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental, la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela. En esta última, una trama defectuosa puede escapar a la observación, cosa que jamás ocurrirá en un cuento*".<sup>45</sup>Es decir el desarrollo de personajes no es como en la novela, ya que la

---

<sup>42</sup>Poe, E.A., Op. Cit

<sup>43</sup>Cortázar, Julio. *Capítulo XX "Vida de Edgar Allan Poe". Obra Crítica*. 1° ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, 391-505.

<sup>44</sup>Poe, E.A., Op. Cit

<sup>45</sup>Poe, E.A., Op. Cit

brevedad del tiempo no lo permite, es por eso que es menester condensar, constreñir y precisar los elementos constitutivos de la estructura.

8) *El desenlace* es aquel momento culmine en donde nada es dejado de lado, ninguna media tinta, ninguna media palabra, nada que no haya sido cuidadosamente estudiado, en palabras del escritor; “*Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático*”.<sup>46</sup> Es decir nada se le atribuye a la casualidad sino que hay un proceso maduro y prolijo, el cual utiliza la precisión característica de la ciencia.

Este breve inventario será utilizado en el capítulo III para hablar de la estructura del cuento así como en la deconstrucción de estos. Se han tomado sólo estos factores debido a que serán de utilidad, los otros fueron dejados de lado ya que podrían ocupar más del tiempo y espacio necesarios en el desarrollo de este trabajo.

### *Ernest Hemingway (1899-1961)*

*"...He's an experienced journalist. He writes very good verse and he's the finest prose stylist in the world".<sup>47</sup>*

Ernest Hemingway es otro norteamericano nacido a comienzos del siglo XX, criado en una familia de clase media alta en Oak Park, Chicago. Al terminar sus estudios en la secundaria se dedicó a trabajar como reportero en el periódico Kansas City Star, allí adquirió un gran aprendizaje en lo que respecta a la estilística, “*The newspaper advocated short sentences, short paragraphs, active verbs, authenticity, compression, clarity and*

---

<sup>46</sup> Poe, E.A., Op. Cit

<sup>47</sup> Con esta recomendación de Ezra Pound, Ford Maddox Ford permitió a Hemingway editar su revista literaria el *Trasatlantic Review*.

*immediacy*”<sup>48</sup>. Más tarde diría: “*Those were the best rules I ever learned for the business of writing. I’ve never forgotten them.*”<sup>49</sup> Por lo tanto; oraciones cortas, párrafos cortos, verbos activos, autenticidad, comprensión, claridad e inmediatez son las mismas constantes en la escritura de este escritor y que a su vez son posibles de encontrar en Carver.

Hemingway presenta una particular forma de percibir la manufactura del cuento corto, esta ha sido recopilada, trabajada y tomada de una entrevista que el autor diese para la revista *Paris Review*, en un artículo denominado *Ernest Hemingway, The Art of Fiction*, N°21, el año 1940 en un café de París. En ella conversa con el periodista George Plimpton, acerca del modo en que trabaja para crear una obra, de cómo a lo largo de su experiencia que le ha llevado a ganar el Premio Nobel, ha concebido una real teoría de la escritura. En 1924 se publicó la primera versión de *in our time*, caracterizada por las letras minúsculas en el título, publicada por William Bird’s Three Mountain Press, en este libro aparecen las reglas o indicaciones de cómo debe ser escrito un cuento, son estas mismas indicaciones las que se han tomado aunque de una distinta fuente.

1) ***El conocimiento que posee el escritor.*** Muchos críticos literarios han comentado la peculiar teoría escritural del iceberg, “*I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn’t show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story.*”<sup>50</sup> En ella es posible apreciar la imagen tomada de la naturaleza y de cómo es posible sostener todo un entramado a pesar de asomar su sola parte superior. Queda más claro aún en las siguientes palabras; “*But the knowledge is what makes the underwater part of the*

---

<sup>48</sup>“*El periódico abogaba por la utilización de oraciones cortas, párrafos cortos, verbos activos, comprensión, claridad, e inmediatez.*”

<sup>49</sup>“*Aquellas fueron las mejores reglas que haya aprendido para el negocio de la escritura. Nunca las he olvidado*”.

<sup>50</sup>Entrevista de Ernest Hemingway para la revista literaria *The Art of Fiction* N°21, el año 1940 en un café de París, en ella conversa con el periodista George Plimpton. “*Siempre intento escribir en el principio del iceberg. Hay siete octavos de él bajo el agua por cada parte que se muestra. Nada que tú sepas que puedes eliminar y que solo fortalece tu iceberg. Es la parte que no se muestra. Si un escritor omite algo porque no lo conoce entonces habrá un hoyo en la historia*”.

*iceberg*.<sup>51</sup> Es decir, lo que realmente importa al momento de escribir una buena narración corta, es aquella parte que constituye el conocimiento del escritor, el que se halla congelado debajo del agua, aquello que el escritor esconde y del que se ha mostrado solo la parte superior, el resto es tarea del lector, quien en la soledad de su ejercicio lo construye.<sup>52</sup>

2) La **descripción**. Hemingway desecha la descripción, privilegiando la invención o el conocimiento personal, experiencia familiar o racial. “*A writer, if he is any good, does not describe. He invents or makes out of knowledge personal and impersonal and sometimes he seems to have unexplained knowledge which could come from forgotten racial or family experience.*”<sup>53</sup> Así lo plantea más adelante cuando habla acerca de cómo escribió su novela con la cual ganó el Premio Pulitzer; *El viejo y el mar*, dejando atrás detalles relacionados con todos los personajes o habitantes del pueblo pesquero en donde se desarrolla la historia, comenta al respecto ; “*The Old Man and the Sea could have been over a thousand pages long and had every character in the village in it and all the processes of how they made their living, were born, educated, bore children, etcetera.*”<sup>54</sup>, y evidentemente lo logra tanto en esta novela como en sus otras obras.

3) La **concepción de la historia**, es decir cuan completa en la mente del autor está la concepción de un cuento corto, cuando el periodista le pregunta si el tema, la trama o los personajes cambian a medida que avanza la escritura de la obra, Hemingway responde “*Sometimes you know the story. Sometimes you make it up as you go along and have no idea how it will come out. Everything changes as it moves. That is what makes the movement which makes the story. Sometimes the movement is so slow it does not seem to be moving. But there is always change and always movement.*”<sup>55</sup> Es decir el movimiento así

---

<sup>51</sup>“*Pero el conocimiento lo constituye la parte del iceberg que está bajo el agua*”.

<sup>52</sup>Es una materia que se puede encontrar de igual manera en el texto que escribiese Humberto Ecco, Lector in fabula y en algunos puntos de lo que planteara la Teoría de la Recepción a finales de los años 60 en Alemania..

<sup>53</sup>“*Un escritor si es Bueno no describe. Él inventa, fabrica desde su conocimiento personal e impersonal, y a veces parece tener un conocimiento inexplicado que podría venir de una experiencia racial o familiar*”.

<sup>54</sup>“*El Viejo y el mar podría haber tenido miles de páginas y tener a cada personaje del pueblo en él y todos los procesos de cómo se ganaban la vida, de cómo nacieron, fueron educados, criaron a sus hijos, etc*”.

<sup>55</sup>“*A veces tú sabes la historia. A veces tú la fabricas mientras avanzas y no tienes idea como resultará. Todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que constituye el movimiento lo que constituye la historia. A veces*

como el cambio son factores recurrentes en el cuento corto, según la concepción que Hemingway tiene de esta.

4) La experiencia de **la observación**. Un factor elemental para un buen escritor es lo que se refiere a la observación, este maestro del cuento corto comenta en aquella entrevista que si un escritor deja de observar, este está terminado *“If a writer stops observing he is finished. But he does not have to observe consciously nor think how it will be useful. Perhaps that would be true at the beginning. But later everything he sees goes into the great reserve of things he knows or has seen. If it is any use to know it,”*<sup>56</sup>

5) **Laeconomía de recursos**. Otro componente característico de la obra de Hemingway, y que al parecer influenció enormemente la obra de Carver es la economía de recursos, la cual dice Hemingway, es fundamental para transmitir experiencia a los lectores, de modo de convertirlo en parte de la propia experiencia del lector y hacerlo parecer como si realmente hubiese ocurrido. De este modo, lo que él hace es eliminar todo lo innecesario. Lo hace ejemplificando, contando su experiencia con su novela que le valió el Premio Nobel, **El viejo y el mar**. *“All the stories I know from the fishing village I leave out. But the knowledge is what makes the underwater part of the iceberg.”*<sup>57</sup>

El economizar recursos, el condensar, el decir mucho en pocas oraciones, el conocimiento del escritor acerca del mundo, el movimiento, etc. son todos factores que van produciendo un entramado, un todo coherente, rápido, preciso y conciso que concluye en el magnífico resultado escritural del cuento corto de Hemingway y de Poe. Ahora se presenta lo que heredó de ambos el autor que convoca este trabajo investigativo, es decir Raymond Carver y su visión de la escritura.

---

*el movimiento es tan lento que no parece estar moviéndose. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento”.*

<sup>56</sup>*“Si un escritor para de observar está terminado. Pero no tiene que pensar conscientemente ni pensar que su observación será útil. Tal vez eso sería verdad en un comienzo. Pero más tarde todo lo que él ve se va a la gran reserva de cosas que él sabe o ha visto. Si vale la pena saberlo”.*

<sup>57</sup>*“Todas las historias que conozco del pueblo pesquero las deje fuera. Pero el conocimiento es lo que constituye la parte del iceberg que está bajo el agua”.*

### *Raymond Carver (1938-1988)*

---

“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”.<sup>58</sup>

Raymond Carver nace casi a mediados del siglo XX, en Norteamérica, él también pertenece a la clase media de la sociedad, se casa a muy temprana edad y es padre de dos pequeños antes de los veinte años. Todo esto lo lleva a una búsqueda frenética de diversos empleos para poder mantener a esta joven y necesitada familia. Su escritura fue principalmente cuento corto y poesía, curiosamente dos géneros breves en tiempo y espacio.

En el libro *Collected Stories*, aparece un ensayo denominado “*On Writing*”, aunque ,originalmente publicado en el New York Times Book Review del año 1983, allí Raymond Carver cuenta íntimos detalles de su particular visión y modo de enfrentar la escritura de un cuento , qué es lo que piensa acerca del modo escritural de sus más admirados escritores, cómo es posible manufacturar tan delicado género literario y qué consejo da a otros escritores.

Algunos de estas declaraciones de principio pueden parecer muy evidentes, pero serán consideradas, ya que como se indicó al principio del capítulo, serán de gran utilidad al momento de hacer el análisis final de los cuentos de modo deconstructivo. Por otro lado, es necesario contrastar sus opiniones con las esbozadas anteriormente por Poe y Hemingway.

Los puntos que se han considerado y utilizado en esta especie de teoría del cuento de Carver son:

1) *El tiempo* de duración de la lectura de un cuento. Tal vez el epígrafe que aparece bajo el título pueda parecer el comentario de una persona que no quiere ocupar mucho su intelecto, que quiere que todo ocurra rápidamente. Sin embargo esto no es así, ya que coincide

---

<sup>58</sup> Carver, Raymond.” *On Writing*” en: *Collected Stories*. New York: Library of America, 2009. p 396

irrevocablemente con las palabras que escribiera Poe en una cita en el capítulo que se dedicara al estudio de su visión o teoría del cuento, ya que lo que Poe cuenta o explica de un modo mucho más poético, en un lenguaje mucho más suculento, es muy similar a lo que se expresa simple y directamente aquí, es decir; se pierde el hilo, la historia ya no cuenta, ya no dan ganas de seguir. Por eso Poe sugiere una media hora, o tal vez una como medida de tiempo ideal de lo que dure la lectura de un cuento.

2) **La sintaxis y el léxico.** La simpleza del lenguaje, así como de las oraciones y del discurso. El ser sencillo, claro y directo, sin muchos adornos. Decir las cosas plenamente y planamente son características que Hemingway y Carver compartirían. Acá en la cita que se lee más abajo Carver ataca en cierto modo la escritura opuesta, aquella que de algún modo aburriría al lector. *“Pero también una escritura minuciosa, puntillosa, o plúmbea, pueden echarme a dormir. El escritor no necesita de juegos ni de trucos para hacer sentir cosas a sus lectores. Aún a riesgo de parecer trivial, el escritor debe evitar el bostezo, el espanto de sus lectores.”*<sup>59</sup> Hasta el momento, el tiempo no muy extenso y la utilización de recursos lingüísticos, en este caso las palabras, contribuirían según Carver a la obtención de un buen resultado en esta gran aventura.

3) **La innovación.** Es posible que exista un cierto temor por parte de Carver a la escritura vanguardista, *“Por mi parte, 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 sólo resulte interesante para un puñado de especializadísimos científicos”*<sup>60</sup>. Y como será estudiado en el siguiente capítulo, no hay mayor innovación, más bien su escritura va por el camino conocido y más seguro, aquella

---

<sup>59</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.384.

<sup>60</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.385.

que no confunde, aquella que no asusta por lo intrincado y enredado de las construcciones sintácticas, por el uso de un léxico extremadamente encriptado o poco utilizado, pero que goza de cierta reputación en las mentes más intelectuales. Es decir escribe desde su origen como el americano de clase media, en un lenguaje simple, muy poco pretencioso. Sus diálogos son naturales, hiperrealistas, así como las pinturas de Hopper.

4) **Los temas.** Una de las principales cualidades que lo caracterizan de ser un escritor, que algunos críticos catalogan de ser un exponente del Realismo Sucio, es aquella que dice utilizar temas muy habituales, acontecimientos de la vida diaria, situaciones que gozan de poseer una visión renovada de la realidad, ocurren día a día en el cotidiano vivir pero con la gran narración que nos invita este autor; *“Tanto en la poesía como en la narración breve, es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje claro, y dotar a esos objetos -una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer- con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado. Es posible escribir un diálogo aparentemente inocuo que, sin embargo, provoque un escalofrío en la espina dorsal del lector, como bien lo demuestran las delicias debidas a Navokov”*<sup>61</sup>. Es tal vez ésta la intención que se logra apreciar una vez leídos todos o la gran mayoría de sus cuentos, esa simpleza que traspasa la sola forma como para transportar al lector a un encuentro con una gran excitación, como lo dijese Poe: *“Toda gran excitación es necesariamente efímera”*.<sup>62</sup>

5) **Las palabras.** Tanto Poe como Hemingway mencionan el uso de las palabras, de cómo estas deben ser cuidadosamente escogidas y de cómo no es posible utilizarlas al azar: *“Hacemos palabras y deben ser palabras escogidas, puntuadas en donde corresponda, para que puedan significar lo que en verdad pretenden. Si las palabras están en fuerte maridaje con las emociones del escritor, o si son imprecisas e inútiles para la expresión de cualquier razonamiento -si las palabras resultan oscuras, enrevesadas- los ojos del lector deberán volver sobre ellas y nada habremos ganado”*<sup>63</sup>. Indudablemente es una

---

<sup>61</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.384.

<sup>62</sup>Poe,E.A, Op. Cit

<sup>63</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.386.

característica y opinión que todo gran escritor sabe perfectamente se debe poseer, sino se está perfectamente en el oficio equivocado.

6) **La dirección de la historia.** El rumbo o dirección a seguir, las metas o propósitos de las historias, son un factor muy decisivo, los tres autores han dicho algo al respecto, esto es lo que Carver pone en relieve: *“En un ensayo titulado Escribir cuentos, Flannery O’Connor habla de la escritura como de un acto de descubrimiento. Dice O’Connor que ella, muy a menudo, no sabe a dónde va cuando se sienta a escribir una historia, un cuento... Dice que se ve asaltada por la duda de que los escritores sepan realmente a dónde van cuando inician la redacción de un texto”*<sup>64</sup>. Es lo que diría Flannery O’Connor y al parecer Carver se suma, en oposición a lo que Hemingway habría mencionado puesto que para él si debe estar clara la historia, así como para Poe.

7) **El proceso.** El proceso creativo se va desarrollando de modo diferente entre estos tres autores que se han estudiado en este capítulo, al parecer Carver descubre la historia en la medida que van apareciendo las oraciones. En cierto modo, Carver aún no externaliza el proceso interno que se desarrolla en todo este mecanismo escritural, puesto que Poe y Hemingway si son capaces de verbalizar y sacar afuera todo, como una película muy clara y precisa. Estas son las palabras que Raymond Carver dirá al respecto: *“Puedo decir que escribí el relato como si escribiera un poema: una línea; y otra debajo; y otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe que era mía, la única por la que había esperado ponerme a escribir”*.<sup>65</sup>

8) **El conocimiento que posee el escritor.** La Teoría del Iceberg que Hemingway introdujera en el apartado de este capítulo dedicado a su escritura aparece muy apropiada por parte de Carver en estas palabras; *“Y también son importantes las cosas que dejamos fuera, pues aun desechándolas siguen implícitas en la narración, en ese espacio bruñido (y a veces fragmentario e inestable) que es sustrato de todas las cosas.”*<sup>66</sup> No la nombra de

---

<sup>64</sup>Carver Raymond.Op. Cit. 378.

<sup>65</sup>Carver Raymond.Op. Cit. 391.

<sup>66</sup>Carver Raymond..Op. Cit. 392.

igual modo, pero en el fondo es lo mismo, dejar una parte oculta en la historia, una parte implícita. Aquello que el escritor desecha sigue formando parte del total de la narración.

9) **La descripción.** La descripción es fundamental: *“Por ello deberá el cuentista sopesar detenidamente cada una de sus miradas y valores en su propio poder descriptivo. Así podrá aplicar su inteligencia, y su lenguaje literario (su talento), al propio sentido de la proporción, de la medida de las cosas: cómo son y cómo las ve el escritor; de qué manera diferente a la de los demás las contempla. Ello precisa de un lenguaje claro y concreto; de un lenguaje para la descripción viva y en detalle que arroje la luz más necesaria al cuento que ofrecemos al lector. Esos detalles requieren, para concretarse y alcanzar un significado, un lenguaje preciso, el más preciso que pueda hallarse.”*<sup>67</sup> Nuevamente la precisión, pero agrega un nuevo ingrediente; el talento que le permite diferenciarse del resto, de no escribir del mismo modo que los otros, de ser un escritor único y original.

10) **Las palabras** deben ser muy pensadas, y escogidas detenidamente, cualquier descuido o error se pagará con creces. Comenta además acerca del registro, es decir de los diferentes estilos lingüísticos utilizados por los diversos personajes, de acuerdo a su edad, sexo, profesión clase social. Todos ellos, requieren de distintas palabras a utilizar. Cada una de ellas nombrará una distinta situación social del personaje en cuestión. *” Las palabras serán todo lo precisas que necesite un tono más llano, pues así podrán contener algo. Lo cual significa que, usadas correctamente, pueden hacer sonar todas las notas, manifestar todos los registros.”*<sup>68</sup>

De este modo se ha intentado abarcar la mayor cantidad de elementos de los que Carver diera cuenta en lo que respecta a la confección del cuento corto siguiendo a su vez el camino anteriormente trazado por sus antepasados literarios; Poe y Hemingway.

---

<sup>67</sup>Carver Raymond.Op. Cit. 392.

<sup>68</sup>Carver Raymond.Op.Cit. 392.

## CAPITULO III

### La deconstrucción

La deconstrucción, método planteado por el filósofo francés Jacques Derrida, en los años sesenta, se enmarca dentro del movimiento posestructuralista, el cual se manifiesta como una respuesta al estructuralismo en diversas disciplinas del conocimiento. Este ha sido un movimiento aceptado así como aborrecido por la crítica literaria. Su planteamiento parte de la idea de que todo aquello que ha sido construido puede ser deconstruido, desarmado, desmenuzado hasta llegar a los más mínimos constituyentes, de manera de hacer a un texto decir aquello que no estaba explícitamente dicho, es decir su verdad “oculta”, aquello que no aparece. En palabras de Christopher Butler; *“más de reducir el texto a fragmentos separados, la deconstrucción construye nuevamente en una forma distinta aquello que deconstruye”*<sup>69</sup>

En varias ocasiones se grafica a la práctica deconstructiva con la imagen de un niño desarmando el reloj de su padre, reduciéndolo a sus partes más inútiles, más allá de la restitución, como diría Christopher Butler, *“La palabra deconstrucción sugiere que tal crítica es una actividad que devuelve algo unificado de vuelta a sus partes separadas o fragmentos”*.<sup>70</sup>

La deconstrucción se plantea como un desmantelamiento de todas las oposiciones tanto jerárquicas como binarias, parte del imaginario de la matriz del pensamiento occidental. Se plantea que todas estas oposiciones, las cuales es posible encontrarlas en todos los textos literarios occidentales, se hallan superpuestas, en una valoración inmanente, otorgándosele más importancia a uno que a otro, por eso la denominación de jerarquía; por lo tanto Derrida propondrá la desmantelación de esta valoración. Para esto se propone una práctica que consistiría, en primer lugar, en visualizar dichas oposiciones, para en segundo lugar invertir dichas jerarquías en las oposiciones binarias, como por ejemplo;

<sup>69</sup>Butler, Christopher. *Postmodernism. A Very Short Introduction ...*, New York: Oxford University Press Inc., 2002, 251.

<sup>70</sup>Butler, Christopher. Op. Cit. 251.

femenino/masculino. En este segundo paso ocurre algo similar a lo que ocurre en el sillón del terapeuta, es decir se le hace decir al texto, así como al paciente, cosas que el texto/paciente no pudo decir, que no está manifiesto, pero que si está en el inconsciente, está latente, entonces es lo que el texto no pudo decir lo que le interesaría a la Deconstrucción propuesta por Derrida. A partir de este instante se demuestra que lo escondido, lo que no se podía mostrar, lo oculto, lo degradado tenía en realidad mucho que decir, un mundo nuevo por ofrecer.

En tercer lugar se debe reconocer que existe una diferencia, lo cual no es ni positiva ni negativa, más bien es lo que ilumina las diferencias. En este momento el texto se reorganiza, se reestructura y de este modo se dice que el texto es molestado, perturbado desde su interior. En palabras simples; las oposiciones son debilitadas y sólo así el texto es liberado de todo lo que no se dijo, de todo lo que había quedado excluido.

Derrida denomina *Lectura Sintomática*<sup>71</sup> a la lectura deconstructiva, por cuanto lee el síntoma. Tal como en una enfermedad o herida, donde queda una huella, costra o cicatriz, es ahí en donde hay una represión, algo está escondido. Por lo tanto, se debe leer el texto de manera de descubrir lo que se está negando. Entonces desde Derrida en adelante, leer deconstructivamente significa buscar y encontrar lo que el texto no pudo decir debido a la represión que habita en él.

La labor de Jacques Derrida es tanto crítica como analítica. Él trabajó sobre las estructuras del lenguaje, siendo estas las que definen como entendemos cualquier cosa. Su intención es descubrir en qué se sustentan las estructuras, entonces Deconstrucción sería mirar la estructura debajo de la estructura. Este sostendría que la estructura es algo artificial y por lo tanto es posible ir a descubrir sus componentes. Tal como si fuese un juego del lenguaje, las reglas se pueden cambiar. La ontología, o sentido original de aquellas estructuras, no son inamovibles, entonces a la hora de interpretar le otorgará otro sentido y ambos sentidos serán igualmente válidos, dicho proceso es la denominada diseminación, lo que es la

---

<sup>71</sup>Término introducido por Althusser “symptomale”, así lo denominó, para referirse a aquella lectura que permite a través de las respuestas que formula una obra, percibir las respuestas correspondientes no de forma explícita.

difumación de un sentido único y la posible transformación en cualquier otro. *La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de significación*<sup>72</sup>. No existe significado ni trascendente ni único.

Para cerrar esta introducción, unas palabras iluminadoras del creador y formulador de la deconstrucción, *. El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el “objeto”, sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo que si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; él que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas.*<sup>4</sup> Será entonces esta misma forma; *descosiendo*, en que se trabajará en este capítulo, los cuentos escogidos de Raymond Carver. Se procederá a descosido el velo, a deshacer la tela, a hacer la mala lectura o lectura sintomática de estos cuentos, aunque no haya pasado más de un siglo desde su escritura, sino unos cuarenta o treinta años después. Se estudiarán entonces los siguientes cuentos, se buscarán sus respectivas madejas que corren paralelamente y se descubrirá que tienen de verdad oculta.

Se realizará un catastro de los temas, símbolos y situaciones constantes que giran alrededor de la trama. Luego se realizará un análisis de oposiciones binarias como para poder destruirlas y luego poder reconstruirlas, de modo de encontrar el subtexto de cada relato.

---

<sup>4</sup>Derrida, Jacques: “*La farmacia de Platón*”, en *La diseminación*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1977, 2.

Se comenzará primeramente con un resumen detallado de la historia para luego introducir elementos más clásicos y estructuralistas tales como el esquema actancial de Greimas, la cronología, la morfología del cuento de Propp, así como indicar algunos de los cronotopos más sobresalientes descubiertos en su interior. Finalmente se procederá con la práctica deconstructiva descrita más arriba.

***“No son tumarido” (They’re Not Your Husband)***

***Introducción***

Este cuento fue originalmente publicado en el *Chicago Review* del año 1973. Al ser una de las primeras publicaciones de Raymond Carver, ésta si debió haber pasado por la inclemente y podadora mano de su editor y amigo Gordon Lish.<sup>73</sup>

***Fábula***<sup>74</sup>

Se narra aquí la historia de un vendedor cesante y de su esposa, una mujer entrada en kilos que trabaja de camarera en un restaurant de comida rápida. A este vendedor innato le perturba ver como un par clientes le echan el ojo a la obesa figura de su esposa, siente cierto grado de desprecio, vergüenza y de pertenencia frente a ella. Al volver esta a casa le elabora un estricto plan de ejercicios, más una exigente dieta con el fin de lograr ponerla en un excelente estado físico. Mientras tanto, a medida que pasan los días, semanas y meses, este hombre llega cansado al caer la tarde, puesto que no ha logrado conseguir trabajo. Su mujer por su parte, muy por el contrario, no para de trabajar y se va perdiendo en la inmensidad de sus uniformes que día a día van perdiendo la corporalidad de esta gorda que atiende en un café. Cierta día en el que es indudable el buen estado físico que esta pobre mujer ha alcanzado, gracias a los arduos esfuerzos de su maniático y cesante marido, este decide ir al café en donde ella trabaja para ir a vanagloriarse de sus logros, la sigue en cada detalle de los movimientos que este nuevo cuerpo tiene, se siente inmensamente orgulloso e

---

<sup>73</sup> Gordon Lish fue un amigo cercano y editor de Raymond Carver, comenzó trabajando en la revista *Esquire* y luego continuó ejerciendo la misma labor en Mc Graw Hill, ambos lugares en donde Carver logró el éxito, sin embargo en el libro *Collected Stories* aparece una desgarradora carta que data del año 1980, en la que Carver le pide a Lish que detenga la edición de su libro debido a que se dio cuenta de la gran cantidad de intervenciones que este había hecho en sus historias, de ahí en adelante su editor fue otro y las historias posteriores no fueron ni retocadas ni podadas por editor alguno.

<sup>74</sup> Fábula es el argumento de la obra, o *la reducción del desarrollo de la acción a extrema sencillez*. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1976, 98.

intenta alardear de su estatus de marido de esta belleza con un cliente que come tranquilo en el mesón, al igual que los otros clientes del restaurant. Este anciano no le presta ni la más mínima atención, más bien se siente molesto e intrigado al igual que la otra camarera quien minutos antes había sido cuestionada sobre el mismo tema por él. Esta le pregunta a Doreen acerca de este curioso hombre, a lo que ella responde “*He is a salesman. He is my husband.*”<sup>75</sup> Con este par de oraciones cierra el cuento, luego deja el helado sin servir y se va a buscar la cuenta. Mientras tanto Earl luce una congelada y patética sonrisa de comercial de pasta de dientes.

La narración se estructura *ab ovo*<sup>76</sup>, es decir desde un inicio, sigue un curso lineal en el tiempo para luego finalizar en un punto determinado. El narrador *extradieético o heterodieético*<sup>77</sup>, el cual se halla fuera de la historia, narra en tercera persona pero tiene una característica muy poco común, que es no interferir ni describir el mundo del pensamiento ni del sentir de los personajes, está totalmente fuera, y es descriptor desde afuera, es un narrador objetivo, no interfiere solo narra lo que puede ser visto y oído. Este narrador utiliza el tiempo pretérito imperfecto para narrar todo el relato. Para la descripción de los diálogos lo hace de un modo presente simple, cual si el lector estuviese presente vivenciando la conversación.

### ***Esquema Actancial***

Los actantes<sup>78</sup> de este relato se pueden describir del siguiente modo; el *Objeto* del relato es la cruzada que se ha propuesto Earl Ober de hacer que su mujer baje de peso y logre tener una bonita figura.

---

<sup>75</sup>Carver, Raymond. *Will You Please Be Quiet, Please?* New York: Vintage. 1992

<sup>76</sup>Jofré, Manuel, *Análisis textual de la diégesis*. en *Teoría Literaria y Semiótica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990,32.

<sup>77</sup>Jofré, Manuel. Op.32.

<sup>78</sup>Greimas, Algirdas Julien. *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Greimas diseñó este **Modelo Actancial**, presentado en dicho libro utilizando el termino actante, tomado de Lucien Tesnière, el cual definía el término personaje, es decir, quien actúa en una narración. Entonces estos seis elementos de Greimas serían; El **Sujeto** o protagonista pero no héroe. En el sentido clásico de la novela épica, héroe es quien vence

Earl Ober es el *Oponente* co-protagonista de la narración. Es un ciudadano de clase media de los Estados Unidos en la década de los 70. Al parecer es un vendedor nato, “*Earl Ober was between jobs as a salesman.*”<sup>79</sup>, quien está hace un buen tiempo cesante y no puede conseguir empleo para mantener a su mujer y a sus hijos.

Doreen, es el *Sujeto protagonista*, pero como se detalla en la cita de más abajo no es una heroína como lo plantea Propp acerca de los 7 distintos personajes, esto se ve claramente respaldado al revisar los puntos de análisis que propusiese Propp en su *Morfología del cuento*<sup>80</sup>. Ella se ha puesto a trabajar de mesera en un local de comida rápida en los turnos de noche, debido a la situación económica que vive su familia. “*But Doreen, his wife, had gone to work nights as a waitress at a twenty-four-hour coffee shop at the edge of town.*”<sup>81</sup> Los oficinistas que al comienzo del relato se burlan cruelmente de Doreen sin saber que Earl es su marido, son los *Destinadores*, ya que en cierto modo alertan a Earl de lo patético que debe ser estar casado con una mujer así; “*But some jokers like their quim fat*”<sup>82</sup>.

Los compañeros de trabajo de Doreen, quienes se muestran preocupados ante la notoria disminución de peso de Doreen, son los *Ayudantes* de esta protagonista, además de ser los causantes de la tan notable oración que lleva el título del cuento; “*they are not your husband*”<sup>83</sup>; a modo de queja Earl le lanza esta respuesta ante la constante preocupación que Doreen le cuenta que los compañeros manifiestan, es decir ellos no deben pasar frente a ningún tipo de humillación por tener una mujer tan obesa y poco apetecible, dicho de otro modo, no saben el asco que ocasiona tener que estar acostado con una mujer de la cual todos los hombres no sienten ni el más mínimo deseo.

---

sobre el mundo, en estos cuentos de Raymond Carver los protagonistas no son héroes, no vencen en sus mundos, son llanamente protagonistas. (Este punto será discutido en las conclusiones finales) Este sujeto es el centro de la narración, es aquel que busca realizar una acción. El *Objeto*; aquello que el sujeto desea obtener, lo que lo motiva a actuar. El *Destinador* es aquella fuerza que motiva al sujeto a ejercer una función. El *Destinatario* es quien recibe las acciones del sujeto. El *Ayudante* es quien ayuda al sujeto a cumplir su objetivo y finalmente el *Oponente* es quien trabaja o actúa de ayudante negativo, es decir pone obstáculos en el camino del sujeto.

<sup>79</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16.

<sup>80</sup>Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971. Primeramente publicado en el año 1928.

<sup>81</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16

<sup>82</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16

<sup>83</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.20

Los hijos de ambos, que no queda claro si son dos o tres, son otros actantes muy lejanos al desarrollo del relato, se les podría catalogar de *Ayudantes* ya que a lo largo del relato se hallan siempre en una posición muy pasiva, viendo televisión, durmiendo o en el colegio, es decir no producen ningún tipo de interferencia al desarrollo normal del relato y en cierto modo facilitan el descarnado proceder del padre. La vendedora de la pesa en la tienda de descuentos es otra *Oponente* por cuanto le brinda el instrumento que le servirá de ayuda en esta cruzada que se ha propuesto este hombre.

El anciano que aparece al final del relato, es un actante que funciona como *Destinatario*, viene a ocupar el lugar de los otros oficinistas del comienzo, en el mismo mesón, pero obviamente con otra visión de mundo, no tiene el más mínimo interés en mirar el trasero de ninguna camarera, más bien se halla concentrado en leer el periódico y en comer lo que le han puesto delante de sus ojos. Este destinatario, debe ser el nuevo juez en el concurso de belleza que Earl Ober ha creado en su mente enajenada. El anciano mira con distancia y recelo al patético personaje que actúa fuera de sí, y está muy externamente ubicado dentro de la correlación de hechos que han causado la metamorfosis de esta nueva Doreen, pero el pobre Earl no es capaz de comprender, pues está lleno de júbilo y orgullo por la obtención de su meta, por muy absurda y extremadamente superficial que parezca.

### ***Cronología***<sup>84</sup>

Para referirse a la cronología interna de las historias de Raymond Carver, es necesario apuntar al hecho que esta orden no es totalmente lineal, muy por el contrario, ya que es necesario estar atento a los cambios en esta sucesión que está llena de diálogos, recuerdos e imágenes de otros tiempos ajenos al presente. Sin embargo este cuento goza de una simpleza única, ya que tiene un comienzo, un desarrollo y un final, todo ocurre en una correlación totalmente directa con un avance cronológico. Es decir al comienzo de la

---

<sup>84</sup> Los cuentos de Carver gozan de una cronología bastante compleja, por cuanto están llenos de eventos que van saliendo, pero que deben ser percibidos en el tiempo de la narración y el tiempo de los recuerdos del pasado, por tal motivo se hará una restauración del orden cronológico en pro de una mejor comprensión de la cronología interna de cada uno de los relatos.

historia un suceso ocurrido en un día y hora determinado luego viene el eventual desarrollo y proceso de la dieta y el proceso de bajar de peso de Doreen y finalmente unos meses más tarde, con claros resultados del avance de este proceso la escena final en la que el marido se ve ridiculizado en el mismo espacio donde comienza el relato.

La cronología de los hechos ocurridos en el relato es;

***Primera etapa: La burla***

-Earl está casado con Doreen y tienen un par de hijos.

-En estos momentos está desempleado. “*Earl Ober was between jobs as a salesman.*”<sup>85</sup>

-Doreen entra a trabajar en un restaurant de noche como camarera en un restaurant de comida rápida.

-Una noche deja a los hijos durmiendo solos en casa para ir a beber a un bar. Después que el bar cierra se va a ver a Doreen. Pide algo para comer.

- Mientras espera su pedido en el mesón donde se ha sentado, un par de oficinistas se burlan de lo gorda y fea que está Doreen.

-Vuelve a casa, mira a los hijos durmiendo, se acuesta y se queda dormido con dificultad.

***Segunda Etapa: La dieta***

-En la mañana cuando Doreen regresa a casa y después de haber enviado a los hijos al colegio le pide que se mire al espejo. Ella lo hace sin notar nada malo.

-Discuten acerca de hacer una dieta para que ella baje de peso inmediatamente. “*Just quit eating.*”<sup>86</sup>

-Comienza un estricto plan de dieta en la que Earl se transforma en su dietista.

-Earl compra una pesa para registrar el peso de su mujer, con los últimos dólares de su cuenta bancaria.

---

<sup>85</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16.

<sup>86</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.18.

-Doreen sigue perdiendo peso.

-Earl va de vez en cuando a entrevistas de trabajo.

-Doreen le expone a su marido que sus compañeros de trabajo están comentando acerca de su actual estado físico, al parecer están preocupados.

-Earl continúa el registro afanoso del peso de Doreen cada mañana.

-Ocurre un cambio de roles pues Earl comienza a trabajar más en las labores domésticas y Doreen pasa más tiempo acostada durmiendo.

### ***Tercera Etapa: El ridículo***

-Una noche mientras los niños duermen, se va a ver a Doreen al café.

-Se sienta y pide algo para comer. Habla con una camarera para pavonearse.

-Le comenta a su vecino del mesón lo guapa que es Doreen.

-Para alardear más aún, le pide a Doreen un helado, así se le subiría la falda y mostraría toda su pierna.

-La otra camarera le pregunta a Doreen quien es ese payaso. *“Who is this joker?”*<sup>87</sup>

-El anciano paga su café, toma su diario y se queda expectante ante la pregunta.

-Earl esta radiante de felicidad. *“Earl put on his best smile. He held it until he felt his face pulling out of shape.”*<sup>88</sup>

-Doreen responde y se va a buscar la cuenta.

Los hechos narrados en este cuento han sido ordenados cronológicamente por el narrador, es decir no presentan mayor dificultad en la comprensión final, facilitando y simplificando absolutamente el proceso de comprensión de este. De este modo el posterior análisis acerca de las instancias primordiales del relato dará luces en su posible interpretación.

---

<sup>87</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.21.

<sup>88</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.21.

### *La morfología del cuento según Vladimir Propp*<sup>89</sup>

En esta sección se tomarán en consideración los 31 pasos que siguen los cuentos maravillosos en su estructura, trabajo investigativo de gran valor hasta estos días, ya que tomando un extenso corpus de cuentos populares rusos Vladimir Propp logra llegar a resultados sobresalientes, tanto así que casi cien años después son considerados bastante acertados y útiles al momento de analizar un cuento.

Este relato se centra principalmente en los momentos:

2) *Prohibición recae sobre el héroe*; es decir la prohibición que recae sobre Doreen, que es la de ingerir alimento. 3) *Transgresión de la prohibición*. En cierta ocasión, al comienzo de la dieta, Earl llega a su casa proveniente de una entrevista de trabajo y ve en la cocina a Doreen comiendo huevos con tocino, a lo que prontamente promete retomar la dieta. 5) *Información sobre la víctima*. Si se considera al sujeto protagonista una víctima, es posible afirmar que Doreen es una esposa y madre de una familia de clase media, que debido al desempleo de su marido ha entrado a trabajar por las noches. Otra información que se tiene de ella apenas comienza el cuento, es que es gorda y que no tiene un aspecto muy atractivo

---

<sup>89</sup>Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, Barcelona: Editorial Fundamentos. 1971. En este libro establece 31 pasos que constituyen la totalidad de los cuentos populares rusos. Más tarde se descubriría que dicha estructura calzaba con otros géneros también. Los pasos a seguir en un cuento son los siguientes:

1) Alejamiento de uno de los miembros de la familia, el héroe. 2) Prohibición que recae sobre él. 3) Transgresión de la prohibición. 4) Interrogatorio del héroe por el antagonista, que intenta obtener noticias. 5) Información sobre la víctima. 6) Engaño del agresor contra su víctima para apoderarse de ella o sus bienes. 7) Complicidad de la víctima por dejarse engañar y colaborar con su oponente. 8) Fechoría causada por el agresor a uno de los miembros de la familia. 9) Meditación – transición: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirige al héroe una pregunta u orden, se le llama o se le hace partir. 10) Principio de la acción contraria: el héroe buscador acepta o decide actuar. 11) Partida del héroe de su casa. 12) Primera función del donante: el héroe sufre una prueba, ha de responder a un cuestionario o un ataque, etc. que le prepara para recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. 13) Reacción del héroe ante las acciones del futuro donante. 14) Recepción del objeto mágico. 15) Desplazamiento del héroe, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. 16) Combate del héroe y el agresor. 17) Marca del héroe. 18) Victoria del héroe sobre el agresor. 19) Reparación de la fechoría del agresor inicial o satisfacción de la carencia. 20) Vuelta del héroe a casa. 21) Persecución del héroe. 22) Auxilio del héroe. 23) Llegada de incógnito a su casa o a otra comarca. 24) Pretensiones engañosas de un falso héroe. 25) Proposición de una tarea difícil al héroe. 26) Cumplimiento de la tarea. 27) Reconocimiento del héroe. 28) Descubrimiento del falso héroe, agresor o malvado. 29) Transfiguración del héroe en una nueva apariencia. 30) Castigo del falso héroe. 31) Matrimonio y ascensión al trono del héroe.

para un par de oficinistas que la utilizan como objeto de burla desde el mesón del restaurant donde trabaja.18) *Victoria del héroe sobre el agresor*. Al final del relato Earl es descubierto en su estupidez en el mesón del restaurant.24) *Pretensiones engañosas de un falso héroe*. Earl pretende ser un cliente cualquiera que entra al restaurant a comer algo.28) *Descubrimiento del falso héroe, agresor o malvado*. La escena final presenta a un Earl totalmente ridiculizado por su propia actitud de ser un triunfador. 29) *Transfiguración del héroe en una nueva apariencia*. Desde que comienza el cuento hasta el final hay una gran transformación en el aspecto físico de Doreen, pasa de ser una mujer obesa a ser una mujer muy delgada y atractiva. 30) *Castigo del falso héroe*. Al final del relato Earl queda retratado como un gran insensato frente al anciano y la camarera.

En este cuento se han podido encontrar 8 de los 31 puntos o pasos que debe tener todo cuento según Propp, si bien uno de ellos ha sido un tanto forzado ya que la protagonista o sujeto ha pasado a ser una víctima, no ha sido antojadizo, puesto que este personaje podría absolutamente ser considerada una víctima de su mordaz marido.

### ***Motivos***<sup>90</sup>

Tomando en consideración la definición de motivo de Wolfgang Kayser, se entiende en este estudio, que un motivo propone situaciones constantes a través de una historia, las cuales son elementos tensionantes a lo largo de la narración lo cual requiere ser solucionado o resuelto. El motivo principal del cuento es el amor propio de este marido cesante. Este hombre vive una situación doméstica crítica, no es capaz de solventar económicamente a su familia. El complejo de inferioridad que siente este hombre por los desafortunados comentarios que han hecho el par de oficinistas del comienzo del relato. Los motivos secundarios son la fragilidad y superficialidad de la relación de pareja. El machismo, la pertenencia de una mujer a un hombre. La forma despectiva en que los oficinistas se refieren al cuerpo de Doreen es francamente un crudo reflejo de la mínima y patética

---

<sup>90</sup>“Los motivos están imbuidos de fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de “motivo” (derivado de “moveré”)“ .Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1970,77.

naturaleza humana machista. La nociva y negativa influencia de los medios de comunicación de masas ejercen un tremendo poder por sobre los gustos, preferencias y estándares de belleza aceptables y no aceptables, transformándose en una inmensa y potencial arma atómica que está a punto de estallar en las vidas de miles de hombres y mujeres en toda la sociedad capitalista.

### ***Cronotopos***<sup>91</sup>

Este término proviene de dos palabras griegas; *kronos* que significa tiempo y *topos* que significa lugar, por lo tanto este término se referirá a las relaciones existentes entre tiempo y espacio en las obras literarias. Dicho de otro modo; *el tiempo de la vida real en oposición al tiempo artístico es otro, “es variado se condensa, se comprime.... El espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia”*, es por esta razón que se ha tomado del teórico ruso Mijaíl Bajtín el concepto de cronotopo<sup>92</sup> que ordena o clasifica los diversos instantes que transcurren a lo largo de esta historia. Cada cambio de tiempo en una narración comprende la presencia de un nuevo espacio. Según Mijaíl Bajtín, el análisis del cronotopo, elaborado entre 1937 y 1938, era fundamental al momento de analizar una obra ya que a través de este se puede comprender las relaciones latentes en una obra literaria.

Los cronotopos presentes en esta historia son por una parte; el *cronotopo del camino* ya que Earl Ober se encuentra con estos oficinistas, ellos le muestran un camino, de cómo debe ser la realidad de su mujer y no la que ella está realmente presentando con su descuidada figura que probablemente no calza con ningún tipo de patrón contemporáneo de belleza femenina.

---

<sup>92</sup>Sergio Ojeda, “La historia de la literatura según Bajtín”, en Manuel Jofré, editor, *Mijail Bajtín y la literatura*. Santiago: Editorial Ventana Abierta. 2011, 50. Este libro diversos autores exponen temas acerca de la literatura basándose en los preceptos propuestos por Bajtín. El ensayo que se tomó proviene principalmente en su origen teórico del libro de Mijaíl Bajtín . “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. Ensayos sobre poética histórica en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

El motivo plantea una situación que surge, crea tensión y necesita ser solucionada o resuelta. Los motivos están imbuidos de fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de "motivo" (derivado de "movere")

Las pruebas de la protagonista son grandes esfuerzos por dejar de ingerir comida, lo que le provoca una pérdida de peso notable y positiva para la opinión del marido.

Por otra parte se encuentra presente el cronotopo de *novela costumbrista de aventuras*<sup>93</sup> debido a la transformación y metamorfosis, la actitud desquiciada de su marido y lo expuesto acerca de la escena final es lo que probablemente hace despertar a Doreen del adormecimiento en el que se ha presentado a lo largo de todo este cuento.

Otro cronotopo a mencionar es el *cronotopo del salón-recibidor*<sup>94</sup> en el que se constituye el restaurant de comida rápida en el que trabaja Doreen por las noches, ya que es ahí en donde se produce al comienzo el punto de partida de la cruzada tipo cristiana que emprende Earl en contra de su deshonra, así como el supuesto lugar de triunfo en donde muestra al mundo su patética victoria al transformar físicamente a su mujer en una reina de belleza.

### ***Lo grotesco***

Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, establece que existen dos tipos de realismo; uno refinado denominado clásico y el otro perteneciente al bajo mundo, es decir el grotesco, el del pueblo, lo dice refiriéndose a las costumbres medievales. Expresa que en tiempos de Rebelais este *cuero grotesco* se constituía a una celebración a los ciclos de nacimiento y muerte.

---

<sup>93</sup>Combina tiempo de aventuras con tiempo cotidiano o corriente. Muestra el camino vital como una metamorfosis, un salto en la serie temporal de la vida. A través de ella se representa la crisis y renacimiento del hombre, es decir determinados momentos de su biografía, los cuales dejan huellas en él. Pero a la vez es tiempo de aventuras heterotemporales causales. Es un aserie de aventuras que se elabora como castigo y redención (culpa-castigo-redención –felicidad). Serie temporal se constituye como un todo esencial e irreversible. Es un tiempo cotidiano estático y completamente desarraigado de la naturaleza. Muestra diversidad social de la vida privada a través de un testigo de esta (por lo general de un sirviente) en Ojeda, Sergio. Op.Cit.53.

<sup>94</sup>Salón- recibidor como lugar de lanzamiento de las series espaciales-temporales. En el tienen lugar encuentros, intrigas y diálogos. Es un lugar donde se combina lo sociopúblico con lo particular o privado. en Ojeda, Sergio. Op.Cit.57.

El término *cuerpo grotesco* se utiliza en el libro de Bajtín para referirse a “una figura de intercambio desregulado biológico y social”<sup>95</sup>. Expresa que en tiempos de Rebelais este *cuerpo grotesco* se constituía a una celebración a los ciclos de nacimiento y muerte.

Lo *grotesco* del cuerpo de Doreen al comenzar el relato, en la vulgar descripción que hace el narrador, en el dialogo del comienzo, es una imagen muy potente por cuanto abre la historia y nutre el resto de la narración con toda esta idea de la camarera desagradable, gorda y fea, que es la esposa de este pobre infeliz desempleado, que en algún momento del relato trabajó como vendedor. Pero lo grotesco va perdiendo peso, y la heroína sufre una metamorfosis cual si fuese una oruga que rompe la crisálida para convertirse en mariposa, frente a los ojos del lector, de su orgulloso marido y de sus preocupados compañeros de trabajo. Pero su metamorfosis o renovación es física, sin embargo en el último párrafo se logra percibir un leve atisbo de un cambio en su modo de actuar, al demostrar su molestia con Earl, al fin, al parecer abre los ojos...”*“He’s a salesman. He’s my husband.”Doreen said at last, shrugging. Then she put the unfinished chocolate sundae in front of him and went to total up his check.*”<sup>96</sup>

### ***Deconstrucción del cuento***

En esta sección del capítulo se hablará acerca de la otredad así como de los opuestos binarios para finalizar con un ejemplo de práctica tomado del libro *Palabra sobre palabra*.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup>Bajtín, Mijail. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid:Alianza Editorial, 2003

<sup>96</sup>Carver, Raymond. Op.Cit,22.

<sup>97</sup>Jofré, Manuel. *Palabra sobre palabra*, Región Metropolitana, Editorial Universidad Bolivariana, 2010,125.

### *La Otredad*<sup>98</sup>

Cuando se habla de centro, se habla a su vez de lo excluido, es decir lo que no es el centro o lo importante. La “*otredad*” se ve reflejada en la protagonista, ella es la excluida, discriminada y groseramente descrita en detalle por el par de oficinistas y más tarde, al final del relato por su propio marido. “*Look at that ass on that. I don’t believe it.*” *The other man laughed. “I’ve seen better, he said”. “That’s what I mean,” the first man said. “But some jokers like their quim fat.”*<sup>99</sup>..... “*Listen. Look at the ass on her. Now watch this now.*”<sup>100</sup>

Las mujeres son consideradas un objeto fetiche que acompaña el atuendo masculino, un jueguito bizarro que completa el vacío de sus existencias mínimas, de sus rutinarios empleos en los que probablemente se la pasan el día llenando formularios con cruces, sentados en sus frías o acaloradas oficinas diseñadas como cajas de zapatos, todas iguales, singularmente diseñadas. Doreen es “la otra” que no calza en la propaganda de mujer bonita, vientre plano, piernas perfectas, es la que no tiene tiempo ni siquiera para depilarse las piernas, ha perdido todo sentido, incluso de su propia estética, solo sabe que debe trabajar para que sus hijos puedan comer, es decir es “la otra” que no calza en los patrones que dictaminan los medios como debe ser una mujer físicamente aceptable.

Sus colegas son todos del mismo club, el de “los otros”, y en general todos los personajes que aparecen en el relato lo son, tal vez el más patético sea Earl por cuanto no tolera esta situación de inferioridad por no poseer un empleo, por no tener dinero, ni poder y por supuesto ni siquiera tener a la mujer más guapa de la ciudad como su esposa.

---

<sup>98</sup>Cuando Derrida se refería a la idea del problema del centro, este tenía que ver, con la exclusión, con la marginación, o bien con la represión del otro, es decir existe aquel que no es el centro principal. Dentro del sistema bajtineano también aparece el problema de la otredad.

<sup>99</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16.

<sup>100</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.22.

### *Pares Opuestos*<sup>101</sup>

En este cuento es posible apreciar algunos pares opuestos que sin lugar a dudas arrojan luces del comportamiento y pensamiento, del *modus operandi* que se esconde detrás de estos personajes, tales pares son;

*Delgadez- Obesidad.* Doreen está realmente gorda pero a través del relato se transforma en lo que el canon occidental impone, en una delgada figura.

*Belleza- Fealdad.* Lo mismo expuesto arriba pero representado a través de estas dos características, tal cual si fuese la gordura símbolo de la fealdad y la delgadez de la belleza.

*Sexy-Detestable.* Si se es delgada se es bella y a la vez sexy y lo opuesto es ser gorda fea y detestable.

*Hombre-Mujer.* Claramente marcados aquí los dos extremos, el reino masculino, es el que dicta las normas de cómo se debe ser incluso, imponiendo su propio gusto al sexo opuesto, quien, del texto se interpreta, debe ser solo un apéndice del hombre, alguien que sirve al hombre, produciendo placer sexual, visual, y servir como mesera, como ama de casa, como madre de los hijos, como proveedora y como esposa.

*Empleo-Desempleo.* En una sociedad que se rige por los valores que dicta el mercado, estos dos estados o factores marcan definitivamente la diferencia de lo que debiese ser la felicidad, es decir, estando desempleado el mundo se viene abajo, se pierde el control y el poder de la familia, las personas se hallan en el último peldaño o eslabón de la cadena o escalera, es decir, es un individuo totalmente inservible, razón por la que este hombre decide pedir a su propia mujer que le ayude a no ser tan perdedor en este clásico y occidental juego del “ganador y perdedor”.

---

<sup>101</sup>Derrida demostró, al hablar de centro y de des-centramiento, de qué modo dentro de la matriz del pensamiento occidental se ha acarreado por siglos el imaginario de lo que debe ser y no debe ser para estar en total armonía en la sociedad. Esto se ha constituido a través de pares opuestos. En Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Mexico: Siglo XXI, 1998.

### ***Método deconstructivo***

Los dos subtítulos anteriores, es decir el denominado *Los Otros y Pares Opuestos*, introducen en mediano modo a la práctica que se pretende desarrollar a continuación. En ambos casos el nombre de Derrida ronda los párrafos que introducen las secciones.

Para proceder a esta práctica o método deconstructivo, se utilizarán los pasos sugeridos en el libro *Palabra sobre palabra*<sup>102</sup>. El autor sugiere seis pasos a lo que este trabajo ha condensado en cinco, por considerar que los pasos 2 y 3 es decir *Escisión* y *División* comprendían métodos muy similares.

- 1) *Nominación*. Se utiliza acá el nombre o noción global de la historia para nombrar el elemento a deconstruir. Es decir a partir de este término el texto gira y se construye.
- 2) *Escisión*. En este punto es menester tratar de comprender de un mejor y acabado modo lo que la nominación ha arrojado. Acá se describe aquello que el texto tiene escondido o latente. Por motivos prácticos, se considerará el término *División* de igual modo, ya que *Escisión* es la división en dos partes.
- 3) *Articulación*. Este término se refiere en esta práctica o metodología, al momento en que se define, encuentra y asocia los diversos términos aparecidos en las dos o tres etapas anteriores. Dos palabras o conceptos se unen, las cuales por lo general no aparecen juntas, es decir se buscarán todos los significados contextuales de esta palabra.
- 4) *Reversión*. Considerado también como un procedimiento descentralizador, es decir sacar del centro, mostrar la contradicción y a su vez la jerarquía.
- 5) *Descentramiento*. En este paso se comprueba que es imposible darle un solo sentido al texto, es imposible fijarlo, ya no hay límites y por lo tanto se produce el denominado *desmantelamiento de las estructuras*. Todo es revertido, anulado y el centro ya no existe.

En el análisis deconstructivo particular de este cuento de Raymond Carver se encontró lo siguiente;

---

<sup>102</sup>Se seguirán aquí los pasos mencionados por Manuel Jofré en el libro *Palabra sobre palabra*, Región Metropolitana, Editorial Universidad Bolivariana, 2010, 125.

1) *Nominación*. El título del cuento contiene la palabra *esposo* o *husband*, como lo dice su nombre en inglés.

2) *Escisión*. La palabra *marido* o *esposo* es escondida en dos, para así poder entender de mejor manera los caminos que este proceso recorrerá. En esta historia la palabra *esposo* o *marido* es asociada a la palabra *jefe*, o en inglés *husband* y *boss* o *chief*. Estos son los pares de la división, *esposo-jefe/ marido-patrón/ hombre-proveedor*.

3) *Articulación*. El concepto *Marido* o *Esposo* en la sociedad occidental se refiere por un lado a un hombre que protege a la familia, aquel que le brinda todo el cuidado, dedicación y amor, y por el otro, es aquel que sale a buscar el alimento. En esta sociedad occidental y capitalista, el hombre es quien debe traer el dinero que paga las cuentas, paga la comida, etc. todo lo básico que una esposa e hijos requieren para vivir cómodamente. Con el tiempo este concepto se ha ido transformando y adaptando a los cambios políticos, económicos y sociales que se han producido en países como en los que ocurre este relato. Por ejemplo la recesión económica y la liberación femenina ha generado la salida de la mujer desde el hogar al campo laboral, y así cada día es más común, o más bien otro factor más, encontrar madres, esposas engrosando las filas del mundo obrero trabajador. Aunque originalmente ese rol era netamente paternal, mucho más que de compañero, mucho más asociado a los sistemas de corte socialistas. El *marido* es por lo mismo el *jefe de hogar*, la palabra *jefe* remite al verbo mandar, ejercer poder, dictaminar normas, ser proactivo, eficiente, creativo, ordenar el mundo, disponer las cosas a su parecer, ejercer su rol de modo impecable. Si se dirige la mirada a un lugar mucho más extremo el ejercer el poder conduce a la tiranía, a ser un amo y señor de su hogar, a ser el dueño de todo, incluso de los sentimientos, emociones y sensaciones. Es quien tiene el derecho de ser un avasallador de todo cuanto está en su camino.

4) *Reversión*. La reversión de la palabra *Esposo* se presenta en este estado desde un comienzo en esta historia. Siempre se ejerció el mismo rol, puesto que este hombre no aparece cumpliendo su rol primigenio, sino que desde un principio el narrador dice “*Earl Ober was between jobs as a salesman.*”<sup>103</sup>. Durante todo el relato ejerce este papel de jefe, dictador, a pesar del cambio de roles en lo económico. “*He read the classifieds. He went to*

---

<sup>103</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.16.

*the state employment office. Every three or four days he drove some place for an interview, and at night he counted her tips. He smoothed out the dollar bills on the table and stacked the nickels, dimes, and quarters in piles of one dollar each. Each morning he putheronthescale*"<sup>104</sup>. Es ahora Doreen quien está encargada de entregar dinero al hogar y él en vez de cumplir un rol más pasivo, solamente se dedica a seguir ejerciendo su poder sobre su mujer, que seguramente tiene incorporado en sus genes la idea que es él quien debe ejercer poder y dominar.

5) *Descentramiento*. Este cuento partió desde este lugar, descentrado. Sin embargo se puede observar que Doreen ha tomado sutilmente una actitud un tanto más subversiva, aunque no lo suficiente, en los instantes finales; "*Doreen said at last, shrugging. Then she put the unfinished chocolate sundae in front of him and went to total up his check.*"<sup>105</sup>. Esta oración revela un atisbo de enfado, molestia, ya no está tan apaciguada, ni receptiva, no es tan necesariamente femenina. Es una total incertidumbre los pasos que esta mujer dará en pos de su emancipación y reivindicación como ser humano.

Son muchos los elementos que el análisis deconstructivo arrojó, el texto tenía la madeja que actuaba a la par pero silenciosamente en la oscuridad o profundidad del texto. El marido que al parecer tenía este sentimiento de pertenencia, su inferioridad. Pero por otro lado su título de vendedor en la magistral frase final previa al epílogo de la historia, es decir su naturaleza de vendedor le acompaña incluso en su intimidad familiar, es capaz de vender su alma, la imagen de su mujer, por ende la suya propia, su mujer le pertenece, es parte de él.

### ***Conclusiones parciales***<sup>106</sup>

El cuento es redondo, comienza y termina en el mismo lugar, el mismo restaurant, el mismo mesón, el mismo marido. El cuerpo grotesco de Doreen es lo único que se ha modificado con el paso del tiempo. Por otro lado se puede decir que el cuento presenta una estructura simple, fácil de seguir, sin ningún desvío en el tiempo de narración.

---

<sup>104</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.19.

<sup>105</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.22.

<sup>106</sup> Se hará acá una breve sección de conclusión al capítulo en específico para luego en la parte final del trabajo exponer la serie de resultados que dicho trabajo ha arrojado.

En general esta historia presenta personajes muy confundidos, cuyos roles no son muy claros, no hay propósitos muy determinantes en las vidas de todos ellos, más parecen estar allí por casualidad, es así como la vida los toma de la mano y los pone frente a diversas situaciones frente a las cuales deben reaccionar. Ellos son muy tenues como es el caso de los hijos, las personas del bar, parecen colocados como piezas de ajedrez que alguien mueve de un lugar a otro. No se ven claros impulsos, ideales ni motivaciones en general, más que la necesidad de la protagonista, Doreen, de generar recursos económicos para que su familia pueda sobrevivir después de tener a un desempleado esposo.

Parece difícil definir si el héroe en el sentido de Propp es el marido o ella ya que ambos cumplen su rol, siendo el marido quien pone mayor énfasis en cumplir su patético y obstinado plan. En cambio la heroína pasiva solamente cumple con seguir instrucciones y el deber.

En general este cuento presenta una problemática profunda, a pesar de exteriorizar un asunto nimio de la domesticidad familiar.

## *“Elefante” (Elephant)*

### *Introducción*

*Elefante* es un cuento que aparece por primera vez en el *New Yorker* del día 9 de Junio del año 1986, luego es compilado en una colección junto con varios otros cuentos en un libro denominado “*Where I am Calling From*” publicado el año 1986, y más tarde aparecería en el año 1988 en un libro denominado “*Elephant and Other Stories*”. Este es un cuento que pertenece al último periodo de vida de Raymond Carver, por lo que no pasó por el proceso de edición que hiciese su amigo y editor de *Esquire*, quien se dedicó a reescribir varios de sus cuentos con el propósito de hacerlos encasillar en el movimiento literario denominado Minimalismo.<sup>107</sup>

### *Fabula*

Esta es una angustiante historia narrada en primera persona por un narrador protagonista, del cual jamás se sabrá su nombre. La historia se estructura *in media res*, es decir la narración comienza en mitad de los hechos, no desde un principio.

Este hombre se halla en un estado de abstinencia alcohólica. “*Una vez, muchos años atrás, cuando yo aún me tomaba estas cosas en serio, amenacé de muerte a ese parásito. Pero no viene al caso. Además, yo entonces bebía.*”<sup>108</sup> Él es un norteamericano de la clase trabajadora que debe ayudar económicamente a las cinco personas más cercanas de su familia, a decir; su madre, su hermano, su hijo, su hija y su ex mujer, a esta última sólo lo hace debido a que un juez lo determinó de ese modo, gracias a la astucia de los abogados que la asesoraron.

---

<sup>107</sup> Al respecto revisar información entregada al comenzar el análisis de cuento “*No son tu marido*”.

<sup>108</sup> Carver, Raymond. *Elephant and Other Stories*. New York: Vintage. 2009,81.

Comienza contando de su hermano quien le ha pedido prestado una gran suma de dinero para poder pagar una cuota de la casa en donde vive con su mujer, debido a que ha sido despedido al igual que otros doscientos trabajadores más de la compañía en que había trabajado durante un buen tiempo. Narra detalladamente de qué modo éste no fue capaz de devolverle ni siquiera un tercio de un dinero que le había anteriormente prestado, y que además tuvo la desfachatez de dejar a su pobre madre de casi 73 años sin la mensualidad que el narrador le daba. Cuenta además que su hija que vive en Alaska y que está casada con un mequetrefe; *“Mi hija vivía con un indeseable que ni se molestaba en buscar trabajo, un tipo incapaz de conservar un empleo aunque se lo sirvieran en bandeja. Las escasas veces en que encontró algo (una o dos), se quedaba dormido por las mañanas, o se le averiaba el coche camino del trabajo, o le ponían de patitas en la calle, así, sin más explicaciones.”*<sup>109</sup>. A ella la mantiene a regañadientes, solamente porque piensa en el destino de su pobre hija y sus dos nietos. Sin dejar de mencionar el hecho que esta astuta chica lo manipula emocionalmente, *“No sé qué haría sin ti, papá.”*<sup>110</sup>. Por otra parte, su hijo mayor, primer universitario de la familia, decidió estudiar con un préstamo bancario *“Para sufragarse los estudios pidió créditos bancarios a diestra y siniestra. No quería trabajar y estudiar al mismo tiempo.”*<sup>111</sup>, después de un año se dio cuenta que no era lo que deseaba hacer, y decide irse a Alemania a buscar mejor suerte, luego se devuelve pues no era lo que buscaba y, a pesar de todo esto, sigue en esta eterna búsqueda, sin tener un propio sustento. Su madre, una mujer viuda de casi 73 años, que goza de buena salud, pero que sólo recibe una mínima pensión, es muy feliz con la poca ayuda que este personaje le puede brindar. Por último la ex mujer, quien gracias a la astucia y pericia de sus abogados logró sacarle una pensión de por vida a este desdichado individuo, del cual todos sus seres queridos dependen. Es tanta la presión, y cansancio que este hombre sufre, que ya no tiene ni tiempo ni espacio para sí mismo. Con tantas horas extras que debe trabajar para poder mantener a todo este tropel de ineptos, llega a un punto en que debe pedir un préstamo al banco, ya que nadie puede ni hacer nada para mejorar sus situaciones personales, debido a

---

<sup>109</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.81.

<sup>110</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.78.

<sup>111</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.74.

que siempre está sin, al parecer, otro propósito en la vida que ayudar a sus más amados. En un momento de desesperación, en que se da cuenta que debe empezar a reducir gastos; *“Así que empecé a reducir gastos. Dejé de comer fuera, por ejemplo. Como vivía solo me gustaba comer fuera, pero tuve que dejar de hacerlo. Me veía obligado a controlar mis salidas al cine. No podía comprarme ropa o arreglarme la dentadura. El coche se caía a pedazos. Necesitaba comprarme uno...”*<sup>112</sup>, entonces decide escribirle a todos sus cercanos parásitos para decirles que se iría a Australia, y al parecer no le creen mucho, pero logra remover mínimamente la situación ya que su mamá, hija e hijo le escriben o dicen por teléfono que harán algo para ayudarle en lo económico. Finalmente, en el momento más angustioso del relato, se queda dormido y tiene dos sueños, el más ilustrativo y del cual evidentemente obtiene el título el relato, es aquel en el que este narrador es un niño de seis años y su padre, a quien no recordaba hace muchísimo tiempo, lo está cargando en los hombros y este niño tiene la posibilidad de moverse con total seguridad y libertad cual si caminase sobre un elefante, se siente tremendamente seguro, libre y feliz. *“Súbete aquí arriba, me dijo. Y, cogiéndome de las manos, me alzó en el aire y me montó sobre sus hombros. Estaba a mucha altura del suelo, pero no tenía miedo. Él me sujetaba con fuerza. Los dos nos aferrábamos el uno al otro”*<sup>113</sup>. Luego de despertar se vuelve a dormir, pero esta vez sueña con un picnic familiar con su ex mujer y sus dos hijos que eran pequeños, en un paisaje idílico, lo que luego se torna una pesadilla en la que su hijo es acosado por la mafia de la cual él mismo es un miembro más, a tal punto de romperle el vidrio del auto con una fuerte patada, en el que su pobre hijo ya adulto, se encontraba escondido. Además, *“En el segundo sueño alguien me había ofrecido whisky, y yo lo había bebido. Y eso era lo que me había asustado. El beber aquel whisky era lo peor que podía haberme sucedido. Era tocar fondo.”*<sup>114</sup> Se levanta después de esa experiencia onírica, con un peso menos, más aliviado, el tono suena mucho más liviano. Entonces se va a trabajar caminando en vez de conducir como lo hacía habitualmente, y se siente feliz. Es verano, es un periodo feliz como relata; *“Era verano, una estación efímera que pasa en un abrir y cerrar de*

---

<sup>112</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.85.

<sup>113</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.88.

<sup>114</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.89.

*ojos.....era la época en la que todos creían que iba a cambiar su suerte*<sup>115</sup> Se detiene afuera de un ex café que había cerrado hace un buen tiempo, lo ve un compañero de trabajo que viene pasando por la carretera y lo lleva prácticamente volando en su auto cuyo motor acaba de ser afinado, gracias a un préstamo que acababa de conseguir. La sensación de libertad, del viento rozando su rostro, lo hace inmensamente feliz.

### ***Esquema actancial***

En el esquema actancial de Greimas<sup>116</sup> que se utilizará en esta sección, al igual que en el anterior cuento analizado, se hallan seis instancias en las que se propone lo siguiente: primero está este narrador-protagonista que es el *Sujeto*, se supone que es un norteamericano de clase trabajadora durante los años 80 en una ciudad que no es mencionada, edad mediana, que vive solo, que siempre trabajó en algo que no se dice en el texto, pero queda claro que es un trabajo estable, lo que le permite vivir sólo y además ayudar a sus familiares más cercanos con una suma de dinero fijo cada mes. El *Objeto* de esta historia es la falta de dinero que todos sus familiares padecen y que no les permite vivir una vida tranquila, lo que causa que le estén constantemente requiriendo. El *Destinatario* es su hermano que motiva a toda esta descripción detallada, esta súplica de dinero que le hace a su hermano, es el motor propulsor de la subsecuente confesión del narrador. Su hija es uno de los *Destinatarios*. Ella está casada con un hombre muy irresponsable que es incapaz de dar un sustento económico a su mujer y dos hijos. Su hijo salió del colegio y decidió ir a la universidad, no le gustó la carrera, decidió irse a Alemania y tampoco le gustó, vuelve a USA y sigue siendo un joven irresponsable. Evidentemente es otro *Destinatario*. Su madre, quien es otro de los *Destinatarios* a quien debe ayudar mes a mes, que en su juventud trabajaba de camarera para sobrevivir. Su ex mujer goza de plena dicha, ya que es mantenida económicamente por este *Sujeto*, es considerada su *Oponente*, pues con ella no siente la más mínima conexión amorosa, no así con todos los demás oponentes.

---

<sup>115</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.78.

<sup>116</sup>En el análisis del primer cuento aparece una extensa cita en la que se refiere en detalle al Esquema actancial.

El colega que lo lleva en su auto en la escena final del cuento, es uno de los pocos *Ayudantes* de este *Sujeto*, es un *Ayudante* que lo asiste en esta nueva etapa de su vida y del relato que es la etapa de dejar las cosas ir en su flujo y ritmo, sin tratar de interferir. Su padre, que aparece en su significativo sueño, en una imagen de *elefante*, es un gran *Ayudante*, uno de los dos que aparecen. El *Objeto* se presenta claramente casi al final del texto, pues es lo que ha querido durante todo el relato, es decir que todos sus seres queridos sean felices y puedan resolver sus problemas, y así de ese modo conseguir él mismo estar en paz.

### ***Cronología***<sup>117</sup>

Con respecto a las digresiones del tiempo, no hay un tiempo lineal se ha considerado necesario hacer la cronología porque hay un tiempo de la narración en que comienzan a ocurrir los eventos hasta que concluyen pero se recupera el tiempo del pasado no en un orden temporal definido sino que en breves chispazos de miradas breves, tal como ocurre en las películas, es decir en un flashback. Por lo tanto las etapas de la cronología se dividirán en tres, es decir un pasado lejano, el presente de la narración y el desenlace o epilogo.

#### ***Primera etapa: Pasado lejano***

- Aproximadamente unos 20 años atrás este protagonista estuvo casado.
- De ese matrimonio nacieron un hijo y una hija.
- Bebía en exceso.
- Con el paso de los años vino su separación.
- Los hijos crecieron.

---

<sup>117</sup>En los cuentos de Carver se ha podido apreciar una cierta complejidad en el hilo conductor del tiempo, debido a este motivo es necesario realizar una reconstrucción aclarativa de este.

-En un momento determinado hubo un juicio de divorcio en el que se determinó debía pagar una pensión de por vida a quien fuese la madre de sus hijos.

***Segunda Etapa: Presente de la narración***

-Su hermano lo llama para pedirle un préstamo.

-Su hijo lo llama para pedirle otro préstamo

-la llamada de su hija.

-La llamada de su madre.

***Tercera Etapa: Epilogo***

-Sueña que su padre es un elefante que lo lleva en su espalda.

- Luego sueña con un picnic familiar que se torna pesadilla.

- Se levanta con otra postura, más positiva frente a la vida.

- Esta vez sale de su casa caminando excepcionalmente.

- Se detiene en un restaurant que está cerrado hace mucho tiempo.

- Sigue caminando por la carretera levanta sus brazos en señal de libertad.

- Pasa un colega en auto por el camino y le ofrece llevarlo.

- Lo lleva a una gran velocidad. Con esto concluye el relato.

Es posible apreciar, una vez concluida esta etapa de la cronología, que los saltos del tiempo en la historia requieren por parte del lector un esfuerzo para seguir el hilo correcto, son bastantes las digresiones, por cuanto se hace necesario este paso para proceder y continuar con el análisis.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup>La historia está escrita de un modo peculiar como lo comenzara la escuela inglesa de James Joyce o de Virginia Woolf denominada *thestream of consciousness* o en español la *corriente de la consciencia*.

### *La morfología del cuento según Vladimir Propp*

La secuencia de un cuento que propuso Vladimir Propp en su libro denominado *Morfología del cuento*<sup>119</sup> es posible adaptarla a este relato, sin seguir el número exacto de 31 pasos, sin embargo es posible observar cierto número de constantes bastante exactos y merecedores de unas líneas en el presente análisis. Se ha podido encontrar coincidencia en 11 de estos 31 puntos, los cuales son;

2) *Prohibición que recae sobre él.* Este hombre no puede hacer lo que desea con su propio dinero. 8) *Fechoría causada por el agresor a uno de los miembros de la familia.* Su hermano dejó a su madre sin el dinero que había prometido devolverle al protagonista a través del pago mensual a la madre de ambos, de manera de liberar al protagonista por un tiempo de ese compromiso. 10) *Principio de la acción contraria: el héroe buscador acepta o decide actuar.* En un momento de mucha indignación, relata el narrador protagonista que les dice a todos que ha tomado la decisión de partir a Australia. 14) *Recepción del objeto mágico.* Un bello sueño con su fallecido padre que lo levanta cual si fuese un elefante, y le entrega esa sensación de seguridad y de libertad. 17) *Marca del héroe.* Su marca es el hoyo en la suela de su zapato, como señal de que no tiene dinero para comprarse nada para él ni siquiera un mínimo par de zapatos. 18) *Victoria del héroe sobre el agresor.* A pesar de todas sus deudas, se siente feliz, les desea a todos bien, está totalmente positivo frente a la vida, una vez que ha despertado del sueño que le hace recordar a su padre. 21) *Persecución del héroe.* Él está siendo constantemente asediado por este peculiar grupo familiar. 22) *Auxilio del héroe.* El sueño del padre ha sido el gran auxilio que este personaje ha obtenido. 25) *Proposición de una tarea difícil al héroe.* Conseguir más dinero para su hermano en apuros. 27) *Reconocimiento del héroe.* Todos lo alaban y agradecen enormemente su supuesta buena voluntad. 29) *Transfiguración del héroe en una nueva apariencia.* Al finalizar la historia, después del sueño despierta renovado transformado, en un nuevo hombre que se

---

<sup>119</sup>Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid. Editorial Fundamentos, 1971.

toma todas las cosas con calma, sin apremio, es decir es una persona que ve el lado positivo de la vida y que deja las cosas ir.

En esta historia aparecieron bastantes coincidencias con el esquema de Propp, si bien el héroe no es realmente un héroe en el sentido clásico de la épica, si sorprende su comportamiento de tipo mesiánico frente a su familia. Resulta difícil comprender este tipo de actitudes en un mundo tan individualista y poco solidario como es el mundo contemporáneo, en especial una sociedad capitalista como lo es la estadounidense.

Se puede decir que este cuento ha tenido una vuelta casi completa por la estructura tradicional del cuento, es decir había un conflicto al comenzar la historia, luego después de un tiempo el protagonista recibe un objeto mágico, en este caso el sueño. Después de este, el protagonista sale totalmente transformado por lo que es posible reparar en el maravilloso hecho que el protagonista se beneficia al obtener después de su experiencia onírica, una visión positiva de la vida. Es decir, el punto de la transfiguración del héroe se ha logrado absolutamente.

### ***Motivos***

Considerando que un motivo es una conducta humana puesta en abstracto<sup>120</sup> se puede concluir que el motivo principal de este cuento de Carver es la petición o solicitud en una situación límite, ya que como se ha establecido en los puntos anteriores, todos los familiares del narrador lo solicitan, todos requieren algo de él, y ese algo no es ni más ni menos que dinero. Sin embargo estas peticiones destruyen la vida de un sujeto, mostrando la falta de consideración de sus familiares. Otro motivo, secundario, es el amor que este buen hombre siente por su hija, madre, hermano e hijo, solo de este modo es posible comprender la actitud tan generosa y compasiva que este sujeto demuestra. Este amor es una actitud solidaria que lo lleva a dar generosamente lo suyo a los otros. Un tercer motivo es la soledad en la cual este sujeto que monologa constantemente consigo mismo en total

---

<sup>120</sup>Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1970,77.

aislamiento. Además, otro motivo que prevalece en la historia es el sentimiento de culpabilidad por lo que podría sucederles a los familiares del protagonista, si es que este se negase a facilitarles el tan necesitado dinero que todos desposeen.

### ***El Cronotopo***

Este término proviene de dos palabras griegas; *kronos* que significa tiempo y *topos* que significa lugar, por lo tanto este término se referirá a las relaciones existentes entre tiempo y espacio en las obras literarias. Dicho de otro modo; *el tiempo de la vida real en oposición al tiempo artístico es otro, “es variado se condensa, se comprime.... El espacio se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento y de la historia”*, es por esta razón que se ha tomado del teórico ruso Mijaíl Bajtín el concepto de cronotopo<sup>121</sup> que ordena o clasifica los diversos instantes que transcurren a lo largo de esta historia. Cada cambio de tiempo en una narración comprende la presencia de un nuevo espacio. Según Mijaíl Bajtín, el análisis del cronotopo era fundamental al momento de analizar una obra ya que a través de este se puede comprender las relaciones latentes en una obra literaria.

Entonces, teniendo claro el concepto, en este cuento se han encontrado los siguientes cronotopos; primero el cronotopo *autobiográfico-platónico*<sup>122</sup> por cuanto este narrador está realmente colapsado en esta narración, pero es posible apreciar un gran viraje en su forma de enfrentar la vida, casi al final de la historia después de haber soñado con sus padres. Por otro lado aparece el cronotopo *autobiográfico-biográfico retórico*<sup>123</sup> por cuanto el narrador cuenta detalles de su vida familiar personal a través de la narración, tales como

---

<sup>121</sup>Ojeda, Sergio. Op. Cit.,50.

<sup>122</sup>Ligado a las formas de las metamorfosis mitológicas. En su base descansa el cronotopo “el camino vital del que busca el verdadero conocimiento”. Tiene como en la metamorfosis, un momento de crisis y de regeneración. El tiempo biográfico real se diluye en el tiempo ideal y abstracto de la metamorfosis en Sergio Ojeda, Op. Cit.52.

<sup>123</sup>En su base está el encomion, el discurso cívico póstumo y conmemorativo que sustituyó al antiguo lamento (trenos). En él el ideal y la imagen del fallecido se fusionan. Sobre la base de estos esquemas biográficos surge la primera autobiografía de Isócrates. Esta es un informe apologético público acerca de su vida, concentrándose en momentos de esta que revisten importancia para el exterior. Posee un carácter normativo pedagógico específico en Sergio Ojeda, Op. Cit.50.

el hecho de haber sido bebedor, de su vida de casado, de detalles muy privados de sus hijos, hermanos, etc.

Por otro lado aparece constantemente *el cronotopo idílico*<sup>124</sup>, de la naturaleza que juega un rol crucial, un poco lateral, pero en momentos de gran tensión se manifiesta como un escape de la mente del narrador, y produce un efecto disipador y armonizador;” *Así estaban las cosas cuando un domingo por la tarde, a principios de mayo, llamó mi hermano. Había abierto las ventanas y una agradable brisa corría por la casa. Tenía puesta la radio. La ladera de la colina, detrás de la casa, ya había verdecido.*”<sup>125</sup> Este párrafo lo utiliza cuando introduce el desesperado llamado de su hermano, nuevamente, para pedirle más dinero. Este otro, es durante esta misma ocasión, cual si fuesen respiros de aliento que este hombre se da; “*Miré por la ventana. El cielo estaba azul, salpicado por un puñado de nubes blancas. Sobre el cable del teléfono había unos cuantos pájaros. Me sequé la cara con la manga. No se me ocurría nada que añadir. Así que callé y me quedé mirando las montañas.*”<sup>126</sup> Por otro lado, aquella mañana después de los dos sueños, el protagonista se siente más relajado y toma una actitud de dejar las cosas ir, describe el paisaje cuando sale de casa; “*Era una mañana espléndida. El sol descansaba sobre las montañas, al otro lado de la ciudad, y una bandada de pájaros se desplazaba a través del valle.*”<sup>127</sup> Esa misma mañana minutos más tarde, describiría; “*Los pájaros cantaban; de cuando en cuando pasaban coches por la carretera*”<sup>128</sup>, esto lo hace segundos antes que su colega pasara en su auto y lo llevara al trabajo junto con él.

Por lo tanto en esta ordenación y siguiendo los preceptos del teórico ruso, se han determinado primordialmente estos tres cronotopos para este cuento; *el autobiográfico platónico, el autobiográfico-biográfico retorico y el idílico*. Cabe destacar que se podrían indicar varios más, pero por motivos de tiempo y de espacio se ha tomado la decisión de

---

<sup>124</sup>Es un cronotopo espacial, fija vida y hechos a un lugar (unidad de lugar). Se limita a las realidades básicas de la vida humana con la vida de la naturaleza en”, en Ojeda, Sergio. Op. Cit.54.

<sup>125</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,80.

<sup>126</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,81.

<sup>127</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,90.

<sup>128</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,90.

indicar solo los más relevantes para propósitos de este análisis, ya que el propósito final del capítulo es la deconstrucción.

### ***Lo grotesco***

Lo grotesco<sup>129</sup>, en el sentido bajtineano, se ve reflejado en el uso de la ironía a tal punto de llegar a un absurdo, lo que se transforma en una constante dentro de toda la narración, tal es el caso de la respuesta manipuladora que le da su hijo después de escribirle una determinante carta; *“Al final, cuando le escribí que no podía seguir haciéndolo, me contestó que si tal era mi posición al respecto, lo que haría sería traficar con drogas o atracar un banco, o cualquier otra cosa con la que conseguir dinero para seguir viviendo. Y que me podría considerar afortunado si no le mataban a tiros o le metían en la cárcel.”*<sup>130</sup>, o la respuesta de su hija reaccionando ante una carta en que amenazaba a todos con irse a Australia; *“Así que me escribió para decirme que iba a buscar a alguien que cuidara de los niños y que se pondría a trabajar en la fábrica de conservas en cuanto empezara la temporada. Era joven y fuerte, decía. Sería capaz de aguantar las jornadas de doce a catorce horas, siete días a la semana. No había problema”*<sup>131</sup>. Al final del relato aparece otra ironía más, viaja junto a su colega; *“Y fue entonces cuando volamos de verdad. El viento aullaba en las ventanillas. George llevaba el pie metido hasta el piso, y avanzábamos a todo gas. A velocidad de vértigo por la carretera en aquel enorme coche de motor rectificado aún por pagar.”*<sup>132</sup>Y así hay muchos ejemplos más dentro del relato. Al parecer es la tónica utilizada para exagerar la situación crítica que se ha auto construido este sujeto narrador y protagonista.

---

<sup>129</sup>Bajtín, Mijaíl. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. En este libro Bajtín establece que existen dos tipos de realismo; uno refinado denominado clásico y el otro perteneciente al bajo mundo es decir el grotesco el del pueblo, lo dice refiriéndose a las costumbres medievales. Expresa que en tiempos de Rabelais este *cuero grotesco* se constituía a una celebración a los ciclos de nacimiento y muerte.

<sup>130</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,78.

<sup>131</sup>Carver, Raymond, Op.Cit.79.

<sup>132</sup>Carver, Raymond, Op.Cit,92.

Además lo grotesco es la figura del elefante, conformada por el hijo sobre los hombros del padre, que son dos entidades distintas, la experiencia y la inocencia, conformando un híbrido único, bajo la imagen poderosa del paquidermo.

### *Deconstrucción del cuento*

En esta sección del capítulo se hablará acerca de los elementos constantes dentro de la narración y que son un elemento que destaca por sobre otros a la hora de mirar más en detalle la historia, por otro lado se hará un breve descripción acerca de *la otredad* en la historia, así como los *opuestos binarios*, para luego finalizar con un ejemplo de práctica tomado del libro *Palabra sobre palabra*.<sup>133</sup>

### *Elementos Constantes*<sup>134</sup>

Hay elementos que se repiten a través de la historia, que valen la pena ser mencionados aquí; en primer lugar las relaciones familiares del narrador que curiosamente se entrelazan en sentido afectivo y económico, es decir dependen emocional y económicamente ellos de él, así como él de ellos; padre-hijo, padre-hija, hijo-madre, hermano-hermano, ex marido-ex mujer.

Por otro lado, el sacrificio de grandes proporciones –elefantiásico- que este complicado hombre debe enfrentar día a día para poder ayudar a sus seres queridos.

La distancia física que separa a este hombre de todos los seres de quienes se hace cargo, todos repartidos por todo el vasto territorio que comprende este país denominado Estados Unidos.

---

<sup>133</sup> Manuel Jofré, *Palabra sobre palabra*, Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2010, 125.

<sup>134</sup> Se ha optado por este título debido a que durante las historias hay elementos que parecen significativos al momento de efectuar un análisis.

Del mismo modo, la protectora imagen del olvidado padre, el gran soporte emocional que lo carga en sus hombros, el único que le hace recordar la época en que todos son libres, en que las responsabilidades no son parte de ese reino, es decir esa sensación de seguridad y libertad olvidada hace tanto tiempo atrás, en la más tierna infancia. Es en este instante en que el narrador protagonista de esta historia hace un giro en su forma de pensar, después de este sueño, el protagonista deja las cosas ir, que pasen, pues siente una libertad, que había olvidado, un apoyo que no sabía que tenía y una sensación de que todo va a pasar, de alguna u otra manera.

Australia, como la imagen de otro lugar lejano, inmenso, aislado en donde el narrador anhela huir para no ser encontrado jamás, para esconderse de este numeroso grupo de familiares aquejados económicamente.

El auto recientemente reparado de su colega que irónicamente aún no ha sido pagado, puesto que lo hace gracias a un préstamo que adquirió, que lo hace volar y sentir la libertad y la irresponsabilidad, el viento en la cara, aquel viaje sin rumbo por donde sería bueno permanecer y así olvidar la lista de problemas económicos que llenan sus pensamientos y sus sueños.

La inestabilidad laboral del hermano, de la esposa de su hermano, del marido de su hija, de su hija, de su hijo, de su madre y de su ex mujer. Todos desempleados, por diversas razones, por muy absurdas, pero verosímiles que parezcan.

La irresponsabilidad sin límites de todos o de nadie. Un hermano incapaz de sobreponerse a un despido de hace tres meses. Un hijo totalmente deseoso de ser apoyado en todos sus caprichos de estudiante. Una hija tan irresponsable como su hermano.

### *La Otredad*<sup>135</sup>

La “otredad” se manifiesta en este relato en los personajes, todos sin excepción son perdedores, los no incluidos al momento de relatar las batallas ganadas. Todos los personajes tienen que sobrevivir, están aquejados por el diario vivir, necesitan dinero, incluso el protagonista, quien toma un rol de héroe para solventarlos a todos. Son todos unos “Otros”, por cuanto no son protagonistas de una historia que involucre el éxito, ni mucho menos la gloria. Todos, sin excepción retratan a la mayoría de los individuos que una sociedad de libre mercado genera; simples esclavos de la máquina productora, de los bienes de consumo y de las deudas que estos bienes inalcanzables acarrearán.

Todos son poco exitosos, y este padre, abuelo, hermano, hijo, ex marido es tal vez el que ha decidido demostrar cómo es que se vive la realidad de otro. Con lujo de detalles. Lo que se lee en los diarios, se ve en las seriales de televisión, las lujosas y fascinantes vidas de los individuos que viven ese mundo del éxito jamás sabrán la existencia de estos pobres y perdedores Otros. Son los personajes que decidió Carver recrear, retratar y manifestar en imágenes y relatos, que a ratos son angustiantes y a ratos estremecedores, sin dejar de lado un poco de humor, o ternura.

### *Pares Opuestos*<sup>136</sup>

Las relaciones binarias de opuestos encontrados en este relato son las siguientes; *Responsabilidad- Irresponsabilidad*; el narrador responsablemente asume la difícil tarea de mantener y apoyar a todos sus seres necesitados pasando a convertirse en una suerte de colchón económico, pero por otro lado promueve la irresponsabilidad de todos ellos al punto de hacerlo sentir tremendamente incomodo, cansado, enfermo y deprimido por tal situación.

---

<sup>135</sup>Ver cita del cuento anterior.

<sup>136</sup>Ver cita del cuento anterior.

*Amor-Odio*, todos los personajes con los que mantiene estas relaciones son o han sido su familia, a quienes debe mantener. Con todos ha dibujado su vida, son parte de la biografía de quien es, hasta el punto de la narración, es decir les debe, y es gracias a ellos.

*Empleo-Desempleo*, gracias al fruto de su empleo es capaz de generar los recursos que le permiten ayudar a su familia. El desempleo de todos ellos es la razón primordial de las necesidades económicas de todos sus familiares, para sobrevivir materialmente en esta sociedad del mundo capitalista.

*Sacrificio-Recompensa*, debido al sobrehumano sacrificio que está llevando a cabo este hombre, su familia puede ser feliz y así se siente recompensado. La recompensa es demasiado amarga al momento de su narración y pasa a ser solamente un gran sacrificio del cual no halla como zafarse, tal vez huir al otro lado del planeta sea la mejor solución.

### ***Método deconstructivo***

Para seguir con la deconstrucción de la historia, se seguirán los 6 pasos que se indican en el libro *Palabra sobre Palabra*,<sup>137</sup> aunque los puntos 2 y 3 serán colapsados en uno solo.

1) *Nominación. Elephant. El elefante.* Es decir el nombre o noción global.

2) *Escisión y División.* Este punto ha sido convertido en uno solo en este trabajo. Acá se ve el contenido latente y se divide en dos lo que apareció en la nominación. *Elefante-papa. Papa-hijo.* Elefante que lleva una pesada carga y el hijo que es cargado sobre los hombros de un elefante.

3) *Articulación.* Definición y asociación de los términos latentes aparecidos. El elefante es el animal más grande e imponente que existe en la tierra, tiene gran altura y peso, debido a esto, es capaz de cargar con grandes pesos, al igual que el personaje principal. *Se le atribuyen una gran variedad de comportamientos asociados a la inteligencia como el*

---

<sup>137</sup>Se seguirán aquí los pasos mencionados por Manuel Jofré en el libro *Palabra sobre palabra*, Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2010, p125.

*duelo, altruismo, adopción...compasión y auto reconocimiento.* Tienen un cerebro que pesa 5 kilos, el más grande de todos los animales. Se le asocia con una gran memoria “tienes memoria de elefante”, frase utilizada para enfatizar la buena memoria que alguien posee. En este relato se ve a este personaje padre-hijo como aquel que posee la memoria de todos los demás personajes, él lleva el registro acucioso de todo lo que sucede en las vidas de los otros. Además se le asocia a este animal con la soledad, cualidades que el personaje posee. Se le asocia a este animal a su vez con las virtudes de estabilidad y paciencia.

En las culturas orientales, en la religión hindú por ejemplo, existe un dios llamado Ghanesa el que es representado por la figura de un hombre con cabeza de elefante, él es el dios de la fortuna, suerte y protección, ahuyentador de los obstáculos, patrono de las ciencias y de las artes dios de la inteligencia y sabiduría.<sup>138</sup> Son todas virtudes que en cierta forma aparecen incluidas en el cuento.

4) *Reversión.* Es un proceso descentralizador, se muestra la contradicción. Elefante es un animal lento pero al final del cuento este hombre-elefante, este héroe del relato, logra gracias a la ayuda de otro la velocidad y el vértigo en el acelerado auto que lo conduce al trabajo.

Otra reversión es que sus ayudadores son quienes lo acarrearán ya sea en los hombros, en el auto, la carga o responsabilidad es traspasada a otro, a sus ayudantes, es decir su papá y compañero.

5) *Descentramiento.* Es imposible fijar el texto, darle un solo sentido. No se sabe lo que le deparará el futuro a este elefante. Este es un momento epifánico que preconiza el cambio. No hay certeza alguna de que será así. Es decir se vislumbra un cambio de actitud por cosas cotidianas vinculadas con el otro. Pero no es una promesa de que algo va a cambiar ni de una nueva época.

Esta metodología develó que en el fondo hay una fuerza enorme en este hombre, quien en su momento de debilidad se decide a contar sus penas, a quien quiera escucharle, que parece estar colapsado, pero que tiene apoyo donde nunca antes imaginó, la imagen de un padre desaparecido en el recuerdo, fallecido, hace años tal vez, o un colega que lo transporta

---

<sup>138</sup>www. Wikipedia.org

a gran velocidad, son un regalo del cielo y este sujeto procederá a continuar tal vez con esta ayuda extra humanitaria para sus familiares, pero con un nuevo proceder.

### *Conclusiones parciales*

El presente cuento se muestra muy distinto en estructura y contenido a los otros, si bien hay relaciones rotas, lo principal es el sujeto que funciona como gran apoyador o soportador de los demás. A diferencia de los otros cuentos analizados en esta investigación, este no se centra en algún problema de pareja, se centra en algo más alto, en alguien que sostiene al mundo en sus espaldas.

Se puede establecer que algunas de estas constantes, tales como el desempleo, la inestabilidad laboral, etc., forman parte del imaginario de un ciudadano medio norteamericano en la década de los años 70 u 80. Se puede apreciar que la vastedad del espacio habitado, es casi una alegoría de la vastedad de las problemáticas económicas y domésticas enfrentados por los individuos de ese período. La distancia emocional y física, parece ser el único remedio a la enfermedad padecida por el narrador, la angustia, el estrés, la culpa y la soledad.

Se tocan aquí muchas cosas en este relato. Un mundo angustiado y desesperanzado, una destrucción de la unidad familiar, sujetos descentrados y carentes, deshumanizados por el sistema socioeconómico en el cual viven. Lo importante es como Carver realiza una clara y precisa muestra de la naturaleza humana y de la inhumanidad de las relaciones en una selva de cemento. Esto es una versión postmoderna del capitalismo tardío donde no hay desarrollo humano íntegro y verdadero.

## *Leña (Kindling)*

### *Introducción*

Este cuento fue descubierto por su viuda, la poeta Tess Gallagher, entre unos textos encontrados en el escritorio del fallecido Raymond Carver, en su casa de Port Angeles, Washington. Eventualmente fue publicado en *Esquire* NY 132, n°1 en Julio de 1999. Este cuento no pasó por el oscuro periodo de su mordaz y polémico editor Gordon Lish.<sup>139</sup>

La historia es contada por un narrador omnisciente, puesto que conoce la siquis de sus personajes, en el tiempo verbal pretérito imperfecto. Está estructurado en *Media Res*, es decir comienza a mitad de una historia en la que se va avanzando hasta un final determinado, el cual es abierto, pero que va presentando imágenes del pasado a modo de la técnica utilizada en el cine denominada flashback.

### *Fábula*

El cuento trata de un hombre llamado Myers, quien llega a hospedarse en la casa de una pareja de desconocidos que han publicado en el periódico que tienen una habitación para la renta. El cuento comienza en una noche de mediados de Agosto. Myers ha sido abandonado por su mujer justo después que él ha regresado de un tratamiento para rehabilitarse del consumo exagerado de alcohol, lo cual había durado 28 días. Lo tragicómico es que su mujer lo había dejado por otro alcohólico igual que él; “*Pero en ese tiempo a su mujer se le había metido en la cabeza largarse con un amigo de los dos, otro borracho.*”<sup>140</sup> Al regresar de la clínica, su mujer no le contestó el teléfono y le prohibió acercarse a la casa de ambos. Razón por la que decidió tomar unas cuantas prendas, tomar un bus y largarse. Desde un comienzo, a la pareja dueña de casa, les parece un tipo distante,

---

<sup>139</sup>Según aparece en *Collected Stories*, Lish habría intervenido de modo grosero los cuentos de Carver. Ver cita del primer cuento.

<sup>140</sup>Carver, Raymond. *Si me necesitas Llámame*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, 9.

poco sociable, poco comunicativo, más bien introvertido, de pocas palabras. “¿Qué te parece nuestro inquilino? ....Me cae bien. Es un buen tipo. Pero me parece que huye de algo. ¿Cómo lo sabes? Los ojos, dijo Bonnie. ¿Qué le pasa en los ojos? Los tiene tristes. Nunca he visto a nadie con unos ojos tan tristes.”<sup>141</sup> No hace ningún alarde de ser hábilmente social, por lo que rápidamente se retira a su habitación y descubre dónde realmente está. Desde la ventana del dormitorio en el que duerme, es posible admirar un paisaje idílico; montaña, árboles, canto de pajaritos, etc. Myers intenta escribir algo, pero le es tremendamente difícil intentar dejar un par de palabras estampadas en el papel. Aquella primera noche los tres habitantes de este peculiar hogar sueñan; Myers, sueña que alguien le ofrece un whiskey, va a cogerlo a regañadientes y se despierta. Bonnie sueña que tiene tres hijos a quienes lleva a jugar a la plaza. Sol sueña que usa sus dos brazos para cambiar la rueda de su camión. Es decir los tres sueñan en cosas que no pueden suceder, sus deseos frustrados, algo que les perturba. De este modo pasan los días y Myers se las arregla para no tener que cruzar ni miradas ni palabras con ninguno de los dos, ya que por las mañanas sale de su cuarto apenas Bonnie y Sol se han ido a sus respectivos trabajos y en la tarde cuando ambos regresan él se ha encerrado en su cuarto, sin necesidad de salir. Así se van desarrollando las jornadas y lo mismo siempre, hasta que un día llega un camión cargado de grandes troncos que ha venido a petición de Sol, quien ha encargado le descarguen toda esa gran cantidad de troncos en el fondo del patio. Myers lo mira intrigado. Al regresar esa tarde los dueños de casa, él los recibe de otro modo, se muestra mucho más comunicativo, y le dice a Sol que desea cortarlos, sin pedir nada a cambio. Sol accede a enseñarle y Myers aprende rápidamente la labor. Termina rápidamente su primera etapa hasta llegada la noche, se va a su habitación, se ducha y al otro día, luego que sus arrendadores se han ido, emprende nuevamente la ardua y difícil tarea de cortar todos los troncos hasta convertirlos en leña. Trabaja intensamente todo el día, cual si fuese una máquina, con el firme propósito de no dejar ningún tronco sin cortar. Finalmente al llegar la noche termina, entra en la cocina en donde se hallan Sol y Bonnie cenando, les anuncia que ha terminado la labor y que en un par de días se iría. Bonnie le dice de modo muy descortés, que “...el alquiler no

---

<sup>141</sup>Carver, Raymond. Op. Cit, 14.

*se devuelve.*<sup>142</sup>, a lo que Sol mira de modo muy reprobatorio. Myers parece no escuchar o no sentir la menor preocupación por tamaña descortesía. Se encierra en su cuarto, hace su maleta, se ducha y se sienta mirando por la ventana la belleza del paisaje que recuerda e imagina en el día, siente fluir el torrentoso río Quilcene y se pone a escribir. Escribe como nunca lo había podido hacer antes;” *Estoy en un país de lo más exótico. Me recuerda a un sitio del que en alguna parte he leído algo pero al que nunca había ido hasta ahora. Por la ventana abierta oigo un río y en el valle que se extiende detrás de la casa hay un bosque, precipicios y cumbres nevadas. Hoy he visto un águila, un ciervo, y he serrado y partido un camión de leña.*<sup>143</sup> Así termina este cuento, luego se desnuda y se acuesta. “*Así estaba feliz*”<sup>144</sup>. Esta es la última frase del cuento.

### ***Esquema actancial***<sup>145</sup>

Los elementos que conforman este esquema actancial son; Myers; el *Sujeto y Destinatario*, un hombre de mediana edad, de clase trabajadora, profesor de colegio y con talento, o bien, necesidad interna de ser escritor. Se halla en un momento tremendamente pesado de su existencia, lucha contra su alcoholismo y acaba de ser abandonado por su mujer o *Destinador*, quien se ha ido a vivir con un ex colega suyo, es decir en este relato pasa a ser su *Oponente*. Dicha situación constituye lo que se denomina el *Objeto* dentro del esquema greimasiano. Por otro lado, uno de sus dos *Ayudantes Sol*; es un hombre bonachón que tiene la mano izquierda atrofiada debido a que sus dedos le fueron amputados al reventarle unos petardos en su infancia. Él es corpulento y en el cuento se presenta como un personaje amable, empático y cortés. Finalmente Bonnie, su otro *Ayudante* es la regordeta mujer de Sol, quien desea fervientemente ser una escritora, es muy inquisidora con Myers. Fue

---

<sup>142</sup>Carver, Raymond.Op. Cit. 26.

<sup>143</sup>Carver, Raymond.Op. Cit. 27.

<sup>144</sup>Carver, Raymond.Op. Cit. 27.

<sup>145</sup>Greimas,Algirdas Julien. *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos,1987. Ver cita y esquema en cuento “*No son tu marido*”.

amiga de Elvis, “*El Rey, dijo Bonnie*”<sup>146</sup>. Se presenta en el relato un poco más productiva en su escritura que Myers.

Todos estos personajes o actantes, estas situaciones, o elementos conforman el entramado de este cuento que es uno de los últimos escritos por Carver, el cual nunca alcanzó a verlo publicado.

### ***Cronología***<sup>147</sup>

Para mejor comprensión es necesario hacer la cronología porque hay un tiempo de la narración en que comienzan a ocurrir los eventos hasta que concluyen pero se recupera el tiempo del pasado, no en un orden temporal definido sino que a modo de flashback. Si se hiciera un orden en los hechos relatados acá podríamos enlistarlos del siguiente modo;

#### ***Primera etapa: Pasado lejano***

- Sol cuando niño sufrió la amputación de los dedos de su mano
- En su juventud Bonnie había conocido a Elvis Presley.
- Sol y Bonnie se casaron.
- Myers trabajaba en un colegio como profesor.
- Myers bebía demasiado.
- La mujer de Myers se había enganchado con un colega de él, otro alcohólico.
- Myers vuelve de su desintoxicación.
- Su mujer se va a vivir con su amante.

---

<sup>146</sup>Carver, Raymond. Op. Cit,11.

<sup>147</sup>Al igual como se explicó en la cita de este punto en los dos cuentos anteriores, será necesario hacer esta cronología debido a que la escritura de Carver no es lineal, pues posee muchos espacios, saltos y *flashbacks*.

- Su mujer contrata a un abogado.
- La mujer no le permite a Myers volver a casa.
- Myers empaca sus cosas en una maleta y se va a la costa.

***Segunda Etapa: En el hogar de sus ayudantes***

- Llega a la casa de Sol y Bonnie.
- Mantienen una pequeña conversación con ambos.
- Se van a dormir.
- Al día siguiente Myers espera que Sol y Bonnie salgan de la casa para salir de su habitación.
- Así pasan los días, manteniendo el mismo ritual diario de evitar ver a Sol y a Bonnie.

***Tercera Etapa: Corte de vida y de leña***

- Llega un camión cargado de leña.
- Myers le ofrece a Sol cortarlo gratis.
- Hace todo el trabajo solo en un par de días.
- Se produce una especie de desbloqueo en Myers.
- Myers decide irse de ese lugar.

Estas tres etapas indican de qué modo se desarrolló y estructuró este cuento, como es posible apreciar en su lectura, la narración está contada en tiempo presente, pero este presente alude a pasados que probablemente puedan confundir al lector. Esta técnica

escritural, de presentar imágenes cortas de diversos pasados que aparecen en el curso de la narración es denominada flashback, tal como ocurre en las películas.

### ***La morfología del cuento según Vladimir Propp***<sup>148</sup>

En la lectura de *La morfología del cuento* el teórico ruso Vladimir Propp del año 1928, aparece una secuencia de 31 situaciones que se cumplen o supuestamente deberían haberse cumplido en orden cronológico en todo cuento “maravilloso”, al parecer estos puntos pueden ser obviados en algunas ocasiones o bien pueden suceder en un orden alterno, al respecto y para este cuento en particular se ha considerado lo siguiente;

1) *Alejamiento de uno de los miembros de la familia, el héroe.* Myers se ha alejado de su casa debido a que él es rechazado por su esposa. 2) *Prohibición que recae sobre él.* Myers tiene la prohibición de acercarse a su propia casa. 6) *Engaño del agresor contra su víctima para apoderarse de ella o sus bienes.* Su mujer se ha ido con un colega de ella, otro alcohólico. 9) *Meditación – transición: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirige al héroe una pregunta u orden, se le llama o se le hace partir.* Telefónicamente se le anuncia a Myers que no se puede acercar a su casa. 11) *Partida del héroe de su casa.* Myers se dirige al terminal de buses rumbo a la costa. 14) *Recepción del objeto mágico.* La llegada del camión con toda la leña. 17) *Marca del héroe.* Myers queda con las manos llenas de heridas una vez que ha cortado toda la leña. 18) *Victoria del héroe sobre el agresor.* Myers logra finalmente salir de su estancamiento mental y físico, y al final del relato es capaz de escribir más que un sólo par de frases. 19) *Reparación de la fechoría del agresor inicial o satisfacción de la carencia.* La satisfacción de Myers por esa energía recobrada al final del relato. 22) *Auxilio del héroe.* Sol y Bonnie, prestan espacio, tiempo y silencio a Myers. Elementos sumamente necesarios en la exitosa empresa que pretende realizar, a decir, huir de su hogar desintegrado, tener un tiempo de tranquilidad para tratar de ordenar

---

<sup>148</sup>Propp, Vladimir, *La morfología del cuento*. Barcelona: Editorial Fundamentos, 1971. En este libro establece 31 pasos que constituyen la totalidad de los cuentos populares rusos. Dichos pasos fueron desarrollados en el primer cuento analizado. Ver cita.

sus ideas e intentar poner orden en su desestabilizada vida. 23) *Llegada de incógnito a su casa o a otra comarca*. Myers llegó a este recóndito lugar en la costa donde vivían Sol y Bonnie. Un lugar en donde nadie lo conocía. 25) *Proposición de una tarea difícil al héroe*. La difícil tarea es realizar una labor físicamente exigente y que le es ajena, cortar un camión de leña. 26) *Cumplimiento de la tarea*. Myers lo hace con ahínco, y se lo propone con tal determinación que lo logra hacer en sólo un par de días. 27) *Reconocimiento del héroe*. El mismo lo reconoce en el texto que ha escrito. Todo el gran logro al haber realizado ese gran trabajo. 28) *Descubrimiento del falso héroe, agresor o malvado*. En la primera página del relato aparece esta situación, en la que su mujer se había marchado con su ex colega. 29) *Transfiguración del héroe en una nueva apariencia*. Myers saca una nueva piel, se ha renovado mental y espiritualmente, pues ha vuelto a escribir, ha cambiado de actitud y ha tomado la decisión de irse de este lugar que le sirvió de cobijo mientras acababa de sufrir una gran decepción y dolor en su vida. Todo esto después del trabajo con la leña. 30) *Castigo del falso héroe*. Un lector modelo se puede figurar que Myers saldrá adelante en su vida, es decir se recuperará con esta nueva actitud positiva y renovada.

Este cuento es el que cumple con la mayor cantidad de puntos de la morfología del cuento según Vladimir Propp. Se han encontrado 17 puntos coincidentes de los 31 en total. Con respecto a los puntos 20 y 31 se ha debido forzar o reinterpretar el punto en favor de este análisis, por lo que se considera legítimo indicarlo en este momento, a saber; 20) *Vuelta del héroe a casa*. Este relato tiene un final abierto, un “lector modelo”<sup>149</sup>, según Eco, llenaría este final suponiendo que Myers posiblemente vuelve a su casa, tal vez a terminar de recoger sus cosas y a rehacer su vida en otro lugar. 31) *Matrimonio y ascensión al trono del héroe*. Myers triunfa al ser capaz de ver la vida de otro modo. Tal vez no hay ningún nuevo matrimonio, o tal vez sí, pero no cabe duda de que el final positivo de este relato lo deja en una especie de trono a este héroe degradado que es Myers.

---

<sup>149</sup> Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

### **Motivos**

En el libro de Kayser<sup>150</sup>, se expone que un motivo es una situación, objeto o elemento que se repite reiteradamente a lo largo de la historia. El motivo principal de este relato es la transformación del abandono en una nueva experiencia. El desamparo y dolor de este personaje, una vez abandonado por su mujer, luego de haber hecho un gran intento por alejarse del consumo del alcohol al internarse en una clínica. Es posible observar también algunos motivos secundarios, tales como el impedimento de realizar ciertas cosas, por ejemplo; Myers a lo largo de casi todo el relato no puede escribir más de dos líneas o Sol, quien no puede hacer todo lo que quisiera ya que tiene los dedos de una de sus manos atrofiados, y así unos cuantos elementos que serán referidos más adelante.

Otra motivación es la precariedad o degradación en la cual viven los personajes antes de acceder a la experiencia positiva de la transformación a una nueva etapa que es abierta.

### **Cronotopos**

Del mismo modo como se introdujo este tema en los anteriores análisis, se toma del libro de Bajtín el concepto de cronotopo el cual ordena y clasifica los diversos instantes que ocurren a lo largo de la historia. Para este cuento en particular, los cronotopos observados son el de *la novela costumbrista de aventuras*<sup>151</sup>, ya que todo el cuento se encuentra impregnado de esta situación de crisis existencial y la ruptura que este *Sujeto* hace con su vida pasada, siendo ambas situaciones constantes en todo el cuento. Además, por el hecho de existir una rutina en la que el protagonista y sus ayudantes cotidianamente repiten las mismas acciones hasta el día de la llegada del camión cargado de leña. Otro cronotopo que

---

<sup>150</sup>Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1970,77.

<sup>151</sup>*Combina tiempo de aventuras con tiempo cotidiano o corriente. Muestra el camino vital como una metamorfosis, un salto en la serie temporal de la vida. A través de ella se representa la crisis y renacimiento del hombre, es decir determinados momentos de su biografía, los cuales dejan huellas en él. Pero a la vez es tiempo de aventuras heterotemporales causales. Es un aserie de aventuras que se elabora como castigo y redención (culpa-castigo-redención –felicidad). Serie temporal se constituye como un todo esencial e irreversible. Es un tiempo cotidiano estático y completamente desarraigado de la naturaleza. Muestra diversidad social de la vida privada a través de un testigo de esta ( por lo general de un sirviente)en Ojeda, Sergio. Op. Cit.53.*

se encuentra presente en el cuento es el del *idilio*<sup>152</sup> ya que durante todo el relato la naturaleza se encuentra totalmente presente en este viaje- huida, del protagonista. Allá se dirige; a la costa. En ese lugar se encuentra con una ventana que tiene vista a las montañas, al río Quilcene, animales salvajes, aves, insectos, aire puro, etc. todo este paisaje plétórico de vida y energía lo enriquece y ayuda en su proceso de renovación.

### ***Lo grotesco***<sup>153</sup>

Mijail Bajtín establece que existen dos tipos de realismo; uno refinado denominado clásico y el otro perteneciente al mundo popular, es decir el grotesco del pueblo, lo dice refiriéndose a las costumbres medievales. Expresa Bajtín que en la obra de Rabelais este *cuero grotesco* se constituía a una celebración a los ciclos de nacimiento y muerte.

Lo grotesco, denota la cualidad de los personajes que se hallan en una situación de degradación. Ellos son figuras grotescamente reales, comiendo comida chatarra, de eso se alimentan, eso los nutre, aquello que el mercado, la televisión, los avisos publicitarios en anuncios de neón son impulsados a consumir, es lo que estos hombres y mujeres comunes forman la otredad, son el lado C del *American Dream*,<sup>154</sup> ya que no son tan peores pero tampoco muy exitosos, bellos ni ricos. Es decir, este cuento es un fiel representante de lo que sucede con el realismo grotesco, este cuento relata un renacimiento, en un primer momento un personaje metafóricamente muerto, sin ningún pronóstico positivo, para luego encontrarse con un final tremendamente renovador, positivo, un renacimiento de este grotesco personaje, que en algún momento debió partir lejos de su hogar. Myers renació en la naturaleza, cerca del río mirando montañas nevadas, luego de haber sudado en extremo, haber expelido todos los humores que le tenían bloqueado y atrapado en ese sinsentido, en ese estado abúlico, e inmutable. El renacer, el volver a empezar y regenerar fuerzas desde el interior, cobra total sentido en este marco del realismo grotesco que Bajtín describiera en

---

<sup>152</sup>Es un cronotopo espacial, fija vida y hechos a un lugar (unidad de lugar). Se limita a las realidades básicas de la vida humana con la vida de la naturaleza. En Ojeda, Sergio Op. Cit. 52.

<sup>153</sup>Bajtín, Mijaíl. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003

<sup>154</sup>Norman Mailer. *An American Dream*. New York: Dial Press, 1965.

su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*<sup>155</sup>. La degradación de los personajes, su disminución moral, física a un plano de lo terrenal en donde todo se renueva y absorbe, de este modo Carver utiliza este mecanismo.

Lo grotesco se refleja también en Bonnie, su modo de comer, su forma de expresarse verbalmente, en su aspecto físico; *“Bonnie estaba viendo la tele pero movió la cabeza para ver quién era. Pulsó un botón de un chisme que tenía en la mano y el volumen se apagó. Apretó otro y la imagen desapareció. Luego se levantó del sofá, poniéndose en pie con esfuerzo. Era gorda. Estaba gorda por todas partes y jadeaba al respirar.”*<sup>156</sup>

Sol, a su vez, su descarnada realidad física, su mano derecha amputada. Son personajes de la vida real, el cuerpo físico no es perfecto sino más bien el sentido grotesco que menciona Bajtín en su ambivalencia, se ve en su lado positivo con lo que se relaciona al nacimiento y renovación. Bonnie la primera noche sueña que tiene tres hijos. Su deseo frustrado de la maternidad. Y por otro lado se manifiesta de un modo negativo, este concepto de lo grotesco se presenta en la mano atrofiada, los dedos muertos de Sol. Se ve acá, ciertamente una celebración a los ciclos de la vida. La nobleza de Myers quien hiciese lo imposible por recuperarse de su alcoholismo, la idea de ser un escritor, de ser un individuo que sale adelante luego de una gran caída.

### ***Deconstrucción del cuento***

En esta sección del capítulo se hablará acerca de los elementos constantes dentro de la narración y que son un elemento que destaca por sobre otros a la hora de mirar más en

---

<sup>155</sup>Bajtín, Mijaíl. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid:Alianza Editorial, 2003.

<sup>156</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.10.

detalle la historia, por otro lado la otredad, también los opuestos binarios para finalizar con un ejemplo de práctica tomado del libro *Palabra sobre palabra*.<sup>157</sup>

### ***La Otredad***<sup>158</sup>

Estos tres personajes pertenecen a la otredad, ninguno de ellos ha ganado nada, mucho menos el protagonista, abandonado, salido de una clínica de rehabilitación, un Sol todo lo contrario a ser todopoderoso, y Bonnie quien estuvo cerca del éxito ya que conoció al “Rey” del Rock and Roll. Los tres pululan al otro lado de la vereda del éxito. Los tres no tienen respuestas claras a sus vidas. Los tres son perdedores y en cierto sentido, son ni más ni menos que personajes reales, cotidianos, sin ningún maquillaje ni careta a quienes les toca actuar el diario vivir. La vida simplemente, expuesta de modo descarnado, violento y tal vez cruel. La realidad de un habitante medio de una ciudad en la inmensidad de los Estados Unidos.

Si se analiza desde otra perspectiva, Myers podría ser visto como el otro, aquel que no es igual a los dueños de casa, Sol y Bonnie, él no tiene pareja, no tiene hogar. Es un diferente a ellos y es por eso que entra en sus vidas y transforma sus rutinas. El relato lo presenta como un individuo que acepta su condición de otro, en este contexto al que por su propia voluntad ha decidido recluírse. Un hombre que ha fracasado, huye desde la ciudad, se esconde en un pueblo donde nadie lo pueda ver ni conocer, para no ser víctima del lapidario dedo que lo reconozca, o para no tener nunca más que sacar la cabeza del hoyo de avestruz al que ha venido a tapar sus ojos. Se esconde en su entorno, se cobija en la extrañeza del cuarto de una casa de familia, de una familia casi perfecta, pues aquí no existen personajes perfectos ni acabados, son lo que muestran sus solas presencias y vestiduras. Esto es ni más ni menos que la más descarnada realidad.

---

<sup>157</sup>Jofré, Manuel. *Palabra sobre palabra*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2010, 125.

<sup>158</sup>La matriz del pensamiento occidental por siglos trae en su carga el peso del centro y de lo correcto e incorrecto. Esto se ha constituido a través de pares opuestos.

*Pares Opuestos*<sup>159</sup>

Por otra parte, algunos elementos que se manifiestan en este relato son;

*Infertilidad-Fertilidad*; la cual se presenta de varios modos, por un lado por la improductividad del protagonista para generar oración alguna desde un comienzo en el cuento. Por otra parte la infecundidad de Bonnie, de ser una mujer joven y que al parecer desea tener hijos, y de no tenerlos. Se puede incluir acá también el hecho que Sol es un individuo mutilado, es decir se halla físicamente impedido de producir con ambas manos, por su accidente y eventual situación física. Se aprecia aquí un estancamiento, una sequía, una suerte de incapacidad e inhabilidad para lograr o hacer las cosas. El deseo se encuentra presente pero las condiciones físicas, o psicológicas no lo permiten.

*Bloqueo-Desbloqueo*; que en el punto anterior ya se vislumbra. La energía creadora ha sido estancada, hay un trauma en este protagonista. En un determinado momento hubo ciertamente un corte, fue abandonado y su relación se abrió. De ahí en adelante lo que este cuento relata y su evidente bloqueo que proyecta luces de cambio hacia el final, es decir después de ejecutar una tarea que requiere de algún tipo de esfuerzo físico. Cortar todos los troncos, sudar, trabajar, limpiar. Es en ese instante de clímax que Myers toma decisiones, la de largarse, y a su vez produce un pequeño párrafo descriptivo de su entorno. Al parecer el torrente del río interno ha roto las barreras de la represa. El río es la energía creativa, es la vida, son las ideas, palabras e historias que se han contado, se están contando y quedan por contar.” *Oigo algo, dijo Myers. Lo que oye es el Quilcene, explicó Sol. No es muy caudaloso pero no hay en todo el país un río que baje más rápido*”.<sup>160</sup> El río más torrentoso del país, la veta creativa más rica, por qué no beber de esa agua, alimentar los oídos, y apropiarse de esa potente chispa que necesita Myers para continuar en su vida profesional, ser un escritor, convertirse nuevamente en un individuo que en un determinado momento tuvo una racha de mala suerte.

---

<sup>159</sup>Ver cita cuento” *No son tu marido.* “

<sup>160</sup>Carver, Raymond. Op. Cit. 10.

*Tristeza-Felicidad*; se ve a lo largo de casi todo el relato. Desde las imágenes de lluvia, de la noche, de la maleta, de su abandono, del cuarto nuevo, etc. Myers es acá el sujeto, quien ha viajado a esconderse lejos de su hogar. Ha sido abandonado, a pesar del intento que había puesto en su desintoxicación. Sus esfuerzos fueron en vano y debe enfrentar su soledad, su abandono, su desazón. Las imágenes grises que se dibujan al interior del hogar de Sol y de Bonnie, plagado de lugares comunes de la cultura de masas como son el televisor encendido durante largo rato, la fotografía de Elvis, el consumo de comida chatarra, etc., se ven contrarrestados al paraíso que los rodea en el exterior. La ventana es el límite que muestra todo lo bello y verdadero que hay detrás.

*Naturaleza-Ciudad*; se presenta en este relato como la energía renovadora, que en cierto modo sana y acompaña al protagonista. Curioso es, que desde su ventana se oye al río más rápido de todo el país. Ese torrente, esa energía viaja libre sin detención, es lo que Myers necesita imitar o absorber, esa energía, para empezar de nuevo, para volver a crear, volver a escribir, y eso se transmite de modo diáfano en la frase final del cuento. “*Así estaba muy bien*”<sup>161</sup>. Es decir, después del desbloqueo, volvió la energía a fluir.

*Escritura-No escritura*; está presente en varios momentos. Primero en el momento en que Sol le cuenta a Myers que su mujer quiere ser escritora” *¿Quién, qué, dónde, por qué, cuánto?*”<sup>162</sup>, para justificar lo inquisidora e entrometida que parece. Luego, antes de acostarse esa primera noche en su nuevo cuarto Myers escribe “*El vacío es el principio de todas las cosas*”<sup>163</sup>. Bonnie escribe esa misma noche acerca de Myers “*Una fatídica noche de agosto entró en casa un desconocido alto, cargado de hombros, -¡pero guapo!-, de pelo rizado y ojos tristes*”<sup>164</sup>. En la mañana de su primer día Myers encuentra un letrero que indica en la cocina en donde puede dejar sus cosas para comer. Ese mismo día intenta escribir algo, pero escribe “*Nada*”<sup>165</sup>. Myers además, según cuenta el relato escribía; “*Era una carta larga y, a su modo de ver, muy importante. Quizás la más importante que había*

---

<sup>161</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.27.

<sup>162</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.11.

<sup>163</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.14.

<sup>164</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.15.

<sup>165</sup>Carver, Raymond. Op. Cit.18.

*escrito en su vida*”<sup>166</sup>, donde además se menciona la siguiente oración “*Pediría perdón de rodillas si fuera a servir de algo*”<sup>167</sup>. Por otro lado, luego de haber trabajado la primera noche cortando leña, se ducha, se cambia de ropa, se sienta y escribe “*Esta noche tengo serrín en las mangas de la camisa. Huele bien*”<sup>168</sup>. Finalmente la cita que se muestra en el comienzo de este análisis, en el final de la historia en el momento en que sale el caudal creativo de Myers. Todos estos variados ejemplos muestran de qué modo la escritura, su proceso, su manifestación son una constante en el relato, así como la incapacidad de ser ejecutada y su final y magnífica expresión escrita al final de la historia.

### ***Método deconstructivo***

Los dos subtítulos anteriores, es decir el denominado *Los Otros y Pares Opuestos*, introducen en mediano modo a la práctica que se pretende desarrollar a continuación. En ambos casos el nombre de Derrida ronda los párrafos que introducen las secciones.

Para proceder a esta práctica o método deconstructivo, se utilizarán los pasos sugeridos en el libro *Palabra sobre palabra*<sup>169</sup>. El autor sugiere seis pasos a lo que este trabajo ha condensado en cinco, por considerar que los pasos 2 y 3 es decir *Escisión* y *División* comprendían métodos muy similares.

La práctica o método deconstructivo del relato está desglosado del siguiente modo;

- 1) *Nominación*. Se escoge un término que englobe el cuento. En este caso se remitirá al nombre original en inglés del cuento; *Kindling* y en español es *Leña*.
- 2) *Escisión*. Aquí se han colapsado los puntos 2 y 3 del ensayo de Jofré, tal como se indicó en el párrafo anterior. Se separa y divide en dos o más el término del punto nominación. En este cuento se ven diversas significaciones del término. Como sustantivo, es material para

---

<sup>166</sup> Carver, Raymond. Op.Cit.19.

<sup>167</sup> Carver, Raymond. Op. Cit.19.

<sup>168</sup> Carver, Raymond. Op. Cit.24.

<sup>169</sup> Se seguirán los pasos mencionados por Manuel Jofré en el libro *Palabra sobre palabra*, Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2010,125.

comenzar un fuego o bien el acto de poner algo al fuego. Como verbo, es agarrar fuego. Comenzar a quemar. Encender emociones, sentimientos. *Leña-Corte*

3) *Articulación*. En este punto es hora de definir, encuentra y asocia los diversos términos que han aparecido en las otras secciones. Para esta historia en particular, entonces, se tiene que la leña enciende el fuego. El fuego es la imagen de un elemento de la naturaleza que transforma la materia. Por otro lado existe en el área de las ciencias, específicamente en la neurología una frase denominada *Efecto kindling*<sup>170</sup> el cual es “*un efecto electro fisiológico donde se produce una estimulación por debajo del umbral, de manera repetida de una neurona lo cual puede eventualmente generar un potencial de acción a nivel del órgano, la repetición de este tipo de estimulación de una área del cerebro resulta en convulsiones*”. Otra idea asociada a la misma conceptualización del término dice relación con la existencia de un mecanismo de *kindling* durante el periodo de abstinencia alcohólica<sup>171</sup>, que es lo que le más se acerca a la historia relatada, al ser Myers un ex alcohólico. Dichos síntomas de abstinencia son cortes eléctricos o químicos<sup>172</sup>.

Tomando entonces, estas dos vías por donde la palabra se escapa, se puede continuar definiendo y acompañando la idea que Myers ha hecho un corte con su vida pasada, con su sequía en la escritura, una vez que ha hecho este corte físico del camión de leña. En el cuento por lo tanto existe un antes y un después de este ejercicio que provoca tan anhelado cambio en la forma de pensar y de sentir de este apesadumbrado hombre.

4) *Reversión*. Este es un tipo de descentramiento también. Se muestra la contradicción y jerarquía. Existe un antes y un después en este relato. Después del *corte/ seizure* de la leña viene la transformación.

5) *Descentramiento*. Este paso indica por lo tanto la imposibilidad de fijar el sentido del texto. Para esta historia, la transformación, física y psicológica del héroe del relato. Myers ha salido renovado de esta experiencia catártica.

---

<sup>170</sup>*Glosario de Psiquiatría en*

*Lubrano.com*. [http://www.lubrano.com/cgi-bin/glosario/mostrar\\_contenido.cgi?codigo=362&termino=efecto%20%3C%3Ekindling%3C/i%3E](http://www.lubrano.com/cgi-bin/glosario/mostrar_contenido.cgi?codigo=362&termino=efecto%20%3C%3Ekindling%3C/i%3E)

<sup>171</sup><http://pubs.niaaa.nih.gov/publications/arh22-1/25-34.pdf>. Alcohol Health & Research World. Kindling in Alcohol Withdrawal. Vol. 22, No. 1, 1998

<sup>172</sup>En [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com) ... result from neurochemical imbalances in the brain of alcoholics who suddenly reduce or cease alcohol consumption.

### *Conclusiones parciales*

Este cuento habla en su “*otra madeja*<sup>173</sup>” como diría Hillis Miller, de la capacidad creadora, de cómo ésta a veces es interrumpida, como un río al que le han puesto un obstáculo natural, de cómo es posible salir de esta valla, saltarla y volver al torrente energético del río Quilcene. Es un cuento muy positivo y esperanzador. A pesar del mal momento del protagonista, y de la realidad de todos estos personajes mínimos, cuyas vidas son mínimas y simplonas, es posible ver por la ventana la naturaleza, de todos los días, en la que todo renace y los animales, insectos, plantas son lo que son, su esencia, sin preguntarse el por qué ni el para qué sino que siguen el rumbo de sus propias existencias. Este es el cuadro- paisaje que Myers veía pintado desde la ventana, en el cuarto que alquiló. En este lugar que él decidió tomar como retiro, como claustro, en el que fuera custodiado por un Sol defectuoso y bonachón y por un alter ego, entrometida, un tanto grotesca y regordeta, quien tenía en sí la chispa de la creación, al igual que él, poseía la intención de querer escribir y que nada la detenía. Este hombre acaba de ser abandonado por su esposa, y al parecer buscó refugio en la incertidumbre de lo desconocido. De ser él un desconocido, de ser un lugar y personas desconocidas

En lo que a la forma se refiere, se pueden apreciar muchos desvíos en el tiempo. Hay un proceso de transformación, ya mencionado en varias ocasiones, el cual deja en la boca un sabor muy dulce y tranquilizador. Es tremendamente esperanzador, muy positivo en cuanto a la forma en que el protagonista sale de su crisis.

---

<sup>173</sup>MillerJ. Hillis.*The Critic as HostenDeconstruction and Criticism*.London: Routledge and Kegan Paul. 1979, 248.

### *Conclusiones al capítulo*

Estos tres cuentos escogidos de diversos periodos de la vida del escritor tienen semejanzas y diferencias. El elemento homogeneizante es que los personajes viven crisis internas muy profundas, representativas de las crisis de los hombres y mujeres de ese periodo. Crisis matrimoniales, problemas económicos, adicciones, sentimientos de inferioridad y de superioridad. En todos se ve al hombre solo frente a la inmensidad, es el modo en que lo resuelven o no, lo que los diferencia en estas tres historias. Los tres cuentos presentan personajes degradados, cuyas vidas desesperadas por problemas económicos y sentimentales no les permiten moverse un poco más.

Se puede inferir después de este capítulo que los últimos dos cuentos aquí tratados, cuya escritura pertenece al periodo en que Carver no trabajó con el controversial editor Gordon Lish<sup>174</sup>, son mucho más profundos en el sentido que los personajes resuelven sus conflictos internos, sacan fuerzas desde su interior y continúan, supuestamente con una vida transformada. Se ve un complejo proceso de crisis y estancamiento y luego una mágica transformación casi a modo de cuento de hadas. En cambio en el primer cuento (“*No son tu marido*”), el personaje del marido es un ser francamente patético y tremendamente disminuido en su actuar. El conflicto de este personaje no es un conflicto interno, sino más bien es un grave problema de ego e imagen, es decir, este personaje es trabajado desde un prisma muchísimo más banal y superficial que los personajes de los otros dos cuentos. Se puede concluir a este respecto que su conflicto si es resuelto.

Si bien los tres cuentos hablan de hombres y mujeres de la clase trabajadora, cuyos destinos no parecen tener un final feliz, los últimos dos cuentos si dejan un profundo alivio en el lector. Hay una redención y posible futuro mejor para sus desdichadas vidas. Se puede concluir que en el mundo de Carver no existen héroes en el sentido estrictamente clásico de la épica, ya que ellos luchan y no vencen, el único vencedor es el despiadado sistema económico que impera en la sociedad.

---

<sup>174</sup>Revisar cita n°20.

La naturaleza propuesta como el *cronotopo idílico* es una constante de los dos cuentos finales, es un aliciente, una vitamina que les da energía, reposo, descanso y belleza a los desdichados personajes. Indudablemente es otro de los grandes elementos mágicos que los ayuda a proseguir en su desdicha y perpetua angustia, es el remedio que los sana y les dice que todo podría estar mejor.

Los dos cuentos finales se caracterizan además de tener una riqueza en cuanto a la presentación del tiempo, el cual no es lineal como en el primero “*No son tu marido*”, por estar llenos de recuerdos del pasado y de saltos a pasados lejanos y cercanos, en especial “*Elefante*”. No así el primer cuento, que como se mencionó anteriormente si pertenece al periodo Lish de su carrera. Esta técnica de saltar en el tiempo es propia de las películas, al parecer éstas habrían influenciado bastante a Carver por cuanto desde su juventud, años 60 en adelante se habría masificado bastante el consumo de televisión en la sociedad norteamericana.

Los dos primeros cuentos, “*Elefante*” y “*No son tu marido*” son cuentos en los que el factor económico juega un rol crucial dentro de la problemática de los personajes, si estos problemas de orden monetario no existiesen tal vez no habría trama, en cambio el problema de Myers, el protagonista del tercer cuento tiene que ver con un problema de orden social, familiar, ha sido abandonado y además fue un bebedor.

El alcoholismo, enfermedad social, se halla presente en los cuentos finales, en “*Leña*” es más grave aún puesto que este hombre ha debido ir a una clínica a tratarse la enfermedad, en cambio en “*Elefante*”, el protagonista se ha recuperado de su alcoholismo, es decir este hecho pertenece al pasado.

En el primer cuento existe un matrimonio, una familia nuclear, un cierto orden familiar, pero este es relativo, los roles han sido invertidos, quien mantiene el hogar es la madre y el padre es quien sigue dominando al núcleo, es decir hay un juego doblemente violento por parte de este hombre, ya que ejerce dominio por sobre su mujer como hombre dueño de un objeto.

Para concluir este capítulo, y tal como se ha venido anunciando desde la introducción de este trabajo, se determinará si los principios rectores de la postmodernidad literaria coinciden con los principios que rigen estos cuentos escogidos y por ende en el autor Raymond Carver.

1) Con respecto a la forma, ésta si es abierta; es decir los tres cuentos tienen formas abiertas, no se tiene una total certeza de que ocurrirá en el futuro, queda totalmente abierto a la imaginación de quien lee, lo que sucederá después.

2) No hay un simple propósito en todo el relato sino que más bien todo se torna un juego. Es posible apreciar, una vez leídos los cuentos que existe una gran imposibilidad de determinar el sentido del por qué los personajes hacen lo que hacen o dicen lo que dicen.

3) Los dos últimos cuentos (“*Elefante*” y “*Leña*”) son totalmente disgregados en el discurrir del tiempo, es decir no tienen un tiempo lineal en el transcurrir de los acontecimientos, y es por ese mismo motivo que se debió hacer una cronología en algún momento del análisis.

4) La intertextualidad se presenta en un par de ocasiones principalmente en los últimos dos cuentos. En “*Elefante*”, cuando menciona que su hija y nietos estaban tan empobrecidos que se alimentaban solo de cereales con leche. Existe un poema llamado “*The Mail*” en el libro *Ultramarine* de Raymond Carver en el que un verso dice exactamente lo mismo<sup>175</sup>. Por otro lado en el cuento “*Leña*”, Bonnie la esposa de Sol escribe<sup>176</sup> en un cuaderno un texto en el que se refiere a lo ocurrido en el cuento mismo, es decir hay una intertextualidad dentro del mismo cuento. Es una especularidad, la obra en el interior de la obra.

---

<sup>175</sup>...*Next to his card, a letter  
from my daughter telling me her old man,  
the speed freak, is tearing down  
a motorcycle in the living room.  
They're existing on oatmeal,  
she and her children. For God's sake,  
she could use some help....*” *Al lado de su tarjeta, una carta de mi hija diciéndome su viejo, el loco de la velocidad, esta desarmando una motocicleta en el living. Ellos están sobreviviendo de avena, ella y sus hijos. Dios mío, ella podría usar alguna ayuda...*” en Carver, Raymond. *Ultramarine*. New York: Vintage, 1986,13.

<sup>176</sup>*Una fatídica noche de agosto entró un desconocido alto, cargado de hombros- ¡pero guapo!-, de pelo rizado y ojos tristes* en Carver, Raymond. *Si me necesitas llámame*. Barcelona: Editorial Anagrama,2001,15.

5) La combinación de estilos, de historias, de personajes se presenta en los dos últimos cuentos en los que cada historia contiene diferentes historias. En “*Elefante*” el narrador protagonista cuenta lo que le sucede a su hermano, a su hija, a su madre, a su hijo, es decir un entrecruce de historias, lo que contribuye más a la complejización de la lectura. Por otro lado el cuento “*Leña*” también combina otras historias, no es solo la historia de Myers, se entrecruza también la historia de Sol y su mujer a la par que la de él.

6) La combinación de registros lingüísticos o idiolectos es característica de la literatura posmoderna. Principalmente los registros lingüísticos que Carver retrata son los propios de los individuos de la clase popular, de los trabajadores. Sin embargo es posible apreciar una diferencia notable entre lo que comentan<sup>177</sup> el par de oficinistas con respecto a la obesa figura de Doreen en el café y su vulgaridad expresada y en el otro extremo el lenguaje más elaborado, acabado y refinado que se expresa en el párrafo que escribe Myers en la última escena de “*Leña*”<sup>178</sup>.

7) Las pequeñas historias, cuentos y microcuentos en oposición a los grandes relatos. Carver se dedicó principalmente a la escritura de cuentos cortos, y estos tres cuentos son un pequeño ejemplo de un total de 72 relatos que escribiese en su vida, así como los muchos poemas.<sup>179</sup>

8) La ausencia de un sustento ideológico, religioso, espiritual se presenta en el cuento “*Leña*” de un modo desgarrador: Myers está solo, no hay nada que lo ampare ni sostenga, es él solo frente a su cruda realidad, en cambio en el cuento “*Elefante*” es posible descubrir a un padre fallecido que aparece en el crucial sueño que le cambia al protagonista el modo de enfrentarse al mundo desde el otro día, puesto que se siente más aliviado, más disipado y

---

<sup>177</sup> “*But some jokers like their quim fat*” “ *A algunos bromistas les gusta su chucha gorda*” en Raymond Carver. *Will You Please Be Quiet, Please?* . London: Vintage Books. London, 2009, 16.

<sup>178</sup> “*Estoy en un país de lo más exótico. Me recuerda a un sitio del que en alguna parte he leído algo pero al que nunca había ido hasta ahora. Por la ventana abierta oigo un río y en el valle que se extiende detrás de la casa hay un bosque, precipicios y cumbres nevadas. Hoy he visto un águila, un ciervo, y he serrado y partido un camión de leña.*” En Raymond Carver. *Si me necesitas Llámame*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, 27.

<sup>179</sup> La obra total de Raymond Carver comprende 72 cuentos cortos, 306 poemas, el fragmento de una novela, una obra de un acto, un guion en conjunto con su mujer la escritora Tess Gallagher y 32 piezas de no ficción como ensayos, antologías, una meditación, introducciones y reseñas de libros.

feliz. En cambio en el cuento “*No son tu marido*”, las motivaciones del marido tienen una razón tan superflua que no requiere mayor sustento espiritual ni mucho menos ideológico, más que decir que son individuos totalmente alienados.

9) La inmanencia del individuo, de su existencia en el tiempo. Todos los personajes de los tres cuentos comparten esta característica; se hallan fijados con pegamento, estáticos en el tiempo en sus respectivas situaciones, no hay mucho movimiento ni trascendencia, A pesar que los últimos dos cuentos, “*Elefante*” y “*Leña*”, presentan un leve cambio en el sentido positivo de ver la vida desde otro prisma, le entrega un leve atisbo de luz al lector, de lo que está por venir en estas historias.

Concluyendo, todos los puntos expuestos acerca de la postmodernidad literaria coinciden con la escritura de Raymond Carver, es decir, Carver si se habría adelantado a este movimiento literario y sus historias deben ser incluidas dentro de lo que se llama Posmodernismo estadounidense.

El siguiente capítulo comprende las conclusiones generales del presente trabajo, junto con algunos comentarios acerca de otros cuentos del autor, así como algunas líneas a seguir investigando con respecto a Raymond Carver.

## CONCLUSIONES

Raymond Carver es un escritor cuya obra ha sido principalmente encasillada dentro de dos universos literarios. *Realismo sucio* por un lado y *Minimalismo* por el otro. Sin embargo el propósito de este trabajo era investigar indicios de una escritura postmodernista en sus cuentos.

Definitivamente la principal característica de esta corriente literaria, es decir del posmodernismo literario, es demandar por parte del lector un gran esfuerzo de concentración, de participación, de estar absolutamente involucrado en la lectura, de modo de ser capaz de completar los vacíos, las indeterminaciones y los silencios que se hallan presentes en la lectura. Toda esta gran carga supone un lector que debe estar muy alerta de los caminos recorridos, esto quiere decir que habrá unas cuantas referencias o intertextualidades, entre otras cosas, a la hora de una lectura de un texto posmoderno, cosa que tal vez tendrá mayor sentido en un lector principalmente refinado, culto, por cuanto uno que no goce de cierto *background* cultural leerá la historia, de un modo muy simplista, en detrimento de toda la riqueza que un texto de esta índole contenga.

Por otro lado, en este tipo de literatura el lector tiene esa libertad de juego que le permite ser partícipe de las jugadas, entrar y salir en las partes que le interese o comprenda, sin embargo hay un mundo dentro de estos textos por recorrer, los cuales se han perdido, malgastado y desaprovechado, puesto que el individuo posmoderno siempre estará en algún otro lugar.

El sistema no les deja espacio para nada, producen, trabajan y se informan para consumir. Les restan solo unas pocas horas de sueño en donde alivian sus penas, se encuentran con sus seres olvidados y enterrados, descubren sus temores, al igual que en los cuentos que se estudiaron "*Leña*" y "*Elefante*".

Las otras horas de ocio son de televisión, consumo de objetos, paseos a los malls, abuso de alcohol, es decir se reúnen con el propósito de dejar su cansancio, problemas y angustias.

Olvidar gracias a la ayuda de algo externo como el alcohol o drogas, reírse a carcajadas comiendo M&Ms como las dos parejas que se reúnen en “*What’s In Alaska?*”<sup>180</sup>

Esta vida es tan pulcramente retratada, de un individuo cualquiera, que habita en las ciudades y pueblos, metrópolis y suburbios, en los años setenta y ochenta. Es tan contemporáneo a estos días, que incluso es posible ver el retrato fotográfico exacto cuando se lee a Carver.

Carver dejó una escritura simple pero profunda. Esta a ratos confunde debido a la problemática con el editor, así como por sus etapas escriturales. Sin embargo, lo que éste trabajo concluye y rescata como una de las características posmodernas, es el deseo inminente de escapar de la locura que produce la algarabía capitalista, de la necesidad de arrancar y retomar y revivir instantes plenos, pacíficos y silenciosos en el mundo de la naturaleza, del inmenso territorio que describe en sus cuentos. Por ejemplo; hay pasajes de cuentos y versos de poemas en los que la naturaleza parece sanar y esconder la enajenación que el sistema produce, como es el caso de los cuentos “*Chef’sHouse*”<sup>181</sup> o en “*CallIfYouNeed Me*”<sup>182</sup>.

Los cuentos de Carver no parecen tener ni comienzo ni final, son el retrato de una realidad sacada de una casa en un suburbio cualquiera en la vasta tierra estadounidense, allí en medio de un diálogo el lector posmoderno debe reconstituir la historia, personajes y epílogos. Es todo lo que presenta, pequeños trozos de un álbum fotográfico, a modo de película<sup>183</sup>; solo se debe estar alerta y dispuesto a jugar su juego, el juego de Raymond Carver escritor.

Sus cuentos no tienen héroes en el sentido épico, por cuanto no hay o no existen vencedores ni vencidos, son pequeñas las batallas diarias de los hombres que pretenden conquistar sus tierras de nadie en el día a día, no existe ni la más mínima intención de sacrificar la vida por

<sup>180</sup> Este cuento apareció en *Iowa Review*, 1972.

<sup>181</sup> Este cuento apareció en el *New Yorker* el día 30 de Noviembre del año 1981.

<sup>182</sup> Este cuento apareció por primera vez en *Granta* en 1999.

<sup>183</sup> Ayala Amir, *The Visual Poetics of Raymond Carver*. London: Lexington Books, 2010. En este libro se hace un estudio acerca de la forma de escribir de Carver y su parecido con la estética de la fotografía y por ende con la técnica del cine.

salvar al mundo, a la princesa ni al príncipe, a excepción del protagonista de “*Elefante*”. La ayuda viene siempre desde los otros, desde fuera de los personajes principales, esto es desde los ayudantes de los protagonistas, desde el mundo onírico, desde situaciones que se tornan significativas o desde la naturaleza misma, el solo hecho de observar la inmensidad y sacralidad de un grupo de caballos blancos en la niebla, o un grupo de pescadores en la orilla de la playa como en el cuento “*CallIfYouNeed Me*”, solo estas experiencias pueden llegar a ser inmensamente beneficiosas y por lo tanto se transforman en una gran ayuda para un individuo acongojado.

La narración corta, una vez aceptado el hecho que la premisa que conlleva el avance tecnológico la inmediatez y rapidez de la tecnologización, de la modernización obliga al hombre a volcar principalmente su preferencia hacia los cuentos cortos, poesía, géneros cortos, principalmente algún relato breve que no le tome mucho de su valioso y ocupado tiempo.

Los metarelatos y grandes principios se han ido de vacaciones por siempre y en esta era ya no hay necesidad de responder ni rendir respeto por los sistemas totalizadores, ya no hay grandes ideales, es la era del desencanto. Por lo tanto, todo es digno de ser desarmado y cuestionado. Se utilizó este mismo principio, si bien se comenzó el análisis de modo mayoritariamente tradicional, los resultados arrojaron respuestas variadas, inciertas, dignas de ser cuestionadas, así como lo es todo lo que plantea la deconstrucción desde sus inicios. El análisis deconstructivista arrojó respuestas ya previamente explicadas y desarrolladas, en las que el texto se desarmó. Una de las tantas posibles vías de respuesta es aquella que dice que hace unos treinta o cuarenta años atrás, la época en que estos cuentos se escribieron, la realidad era sofocante, a lo que se le puede complementar estableciendo que hoy la realidad de los individuos es aún más sofocante, alienante y tremendamente compleja. El hombre estaba y está inmensamente desamparado por el modo en que enfrenta sus conflictos internos. Si bien hay patrones que se repiten, se puede concluir que este escritor sería un precursor a esa altura ya, del Postmodernismo literario estadounidense. Su último cuento así lo indica.

El capítulo dedicado a la teoría del cuento en Norteamérica finalizó con la certeza de que la elección de las palabras es lo más importante al momento de escribir una historia, así como lo que se va a contar y lo que el escritor sabrá y esconderá, es decir, el deseado *efecto* que un escritor busca producir en sus lectores lo cual es fundamental para el padre del cuento gótico, en cambio para Carver no fue así ya que él dejó claramente establecido que al igual que Flannery O'Connor él no estaba claro al respecto.

Manifiestamente quedó determinado que el tiempo y la longitud de duración eran elementos determinantes a la hora de decidirse por leer un cuento en comparación con la novela, ya que la atención, factor que al parecer es fundamental, es algo que determina la decisión final de un escritor de cuento corto. Además se debe sumar la premisa tanto moderna como posmoderna de la inmediatez y de la falta de tiempo. Por lo tanto se concluye que el cuento corto es un género literario que francamente acomoda y nutre de experiencias al individuo en sus ratos de deleite y de ocio.

La utilización de un lenguaje simple fue el factor que principalmente caracterizó el trabajo de dos de los grandes del cuento corto en Norteamérica: Hemingway y Carver. Sin embargo ambos fueron duramente criticados por este motivo, considerándosele un hecho grave, ya que se les ha acusado de utilizar esta supersimplificación del lenguaje y de la escritura<sup>184</sup>, fomentando la pereza y despreocupación intelectual, indicando que el hecho de que ambos provengan de un origen obrero o de clase media, en el que claramente el lenguaje es bastante pobre. Afortunadamente y a pesar de todos estos malintencionados comentarios, el presente estudio concluye que este mismo hecho, por más duramente criticado que sea, es en realidad un factor que engrandece el trabajo de Carver, por cuanto sigue el principio de menos es más, es decir el minimalismo. Una hoja en blanco rápidamente llena la mente de alguien que imagina y completa de imágenes el espacio, en cambio un papel excesivamente adornado o atiborrado de dibujos, no deja espacio para la imaginación, para crear internamente en la mente del observador. Esta misma característica

---

<sup>184</sup>. Lainsbury G.H, *The Carver Chronotope: inside the life-world of Raymond Carver Fiction*. New York:Routledge,2004.

descorre el telón y presenta el mundo de la clase trabajadora norteamericana y francamente deleita y atrae obsesivamente, puesto que como se indicó en el capítulo III, en la sección dedicada a las conclusiones, la última etapa cuentística de Carver sacia al lector de una riqueza y profundidad digna de cualquier maestro.

Para finalizar esta sección, se considerará un cuento perteneciente al último periodo de Raymond Carver, por estimarlo como uno de sus cuentos posmodernos mejor logrados. El cuento llamado "Errand"<sup>185</sup> que en español se llama "Tres rosas amarillas"<sup>186</sup>. Considerado como un gran regalo que quiso dejar para sus lectores, en un homenaje que rindió a uno de sus más admirados escritores, el escritor ruso Antón Chejov, quien falleciese a comienzos del siglo XIX. En esta historia se combinan diversos elementos propios de una escritura posmoderna, tales como diversidad de estilos tales como epístola, narración biográfica, etc. combinando de este modo la ficción con la realidad, al presentar hechos reales con la subjetividad que Carver se atrevió a introducir. Las voces narrativas son diversas y sin embargo el relato goza de ser un gran cuento corto.

Concluyendo entonces; la cotidianidad de estos cuentos escenifica al ser humano absolutamente desnudo en su encrucijada por sobrevivir en la etapa del capitalismo de consumo o capitalismo tardío. Lo cual se considera una de las principales características para contribuir a que tantos lectores en el mundo entero busquen y lean sus cuentos.

---

<sup>185</sup> Este cuento apareció por primera vez en el *New Yorker*, el 1ero de Junio de 1987, luego fue publicado en el libro *Where I'm Calling From* el año 1987. Revisar Bibliografía. *Where I'm Calling From: Stories*. New York: Vintage, 1989.

## BIBLIOGRAFIA

### *I. Fuentes Primarias*

- Carver, Raymond. *Elephant and Other Stories*. New York: Vintage. 2009. (Elefante)
- Carver, Raymond. *Si me necesitas Llámame*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2001. (Leña)
- Carver, Raymond. *Will You Please Be Quiet, Please?* New York: Vintage. 1992. (No son tu marido)

### *II Fuentes Secundarias*

#### *Fuentes teóricas generales*

- Bajtín, Mijail. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen. 1981.
- Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. New York: Martino Fine Books. 2014.
- Greimas, Algirdas. *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos. 1987.
- Jauss, Hans Robert : "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: José Antonio Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco libros, 1987.
- Jofré, Manuel. *Análisis textual de la diégesis. Teoría literaria y semiótica*. Editorial Universitaria. Santiago. 1990.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1970.

- Mailer, Norman. *An American Dream*. New York: Dial Press. 1965.
- Ojeda, Sergio. “La historia de la literatura según Bajtín”, en Manuel Jofré, editor, *MijailBajtin y la literatura*. Santiago: Editorial Ventana Abierta. 2011.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.1971.

***Fuentes teóricas sobre Posmodernismo***

- Butler, Cristopher. *Postmodernism.A Very Short Introduction*.London: Cambridge University Press. 2002.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Durham:..Duke University Press Books. 1990.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn.Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*.London: Verso. 1998.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: EdicionesCátedra S.A. 1987.
- Nicol, Bran.*The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*.New York. Cambridge UniversityPress. 2009.
- Ojeda, Sergio. “La historia de la literatura según Bajtín”, en Manuel Jofré, editor, *MijailBajtin y la literatura*. Santiago. Editorial VentanaAbierta. 2011.

### ***Fuentes teóricas sobre el cuento corto***

- Carver, Raymond. "On Writing" en: *Collected Stories*. New York: Library of America, 2009.
- Cortázar, Julio. Capítulo XX "Vida de Edgar Allan Poe" en *Obra Crítica 2*. Buenos Aires. Suma de Letras Argentina, 2004.
- Poe, Edgar Allan. "Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales," in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, editado por James Harrison. New York. George D. Sproul. 1902.

### ***Fuentes teóricas sobre deconstrucción***

- Derrida, Jacques. "La farmacia de Platón", en *La diseminación*. Madrid. Editorial Fundamentos. 1977.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Mexico: Siglo XXI, 1998.
- Jofré, Manuel. "La deconstrucción de Derrida: ¿Metodología o experiencia?" en *Palabra sobre palabra. Teoría crítica, discursividad y postmodernidad*. Región Metropolitana, Editorial Universidad Bolivariana. 2010.
- Miller, Hillis. "The Critic As A Host" en *Deconstruction and Criticism*. London. Routledge & Kegan Paul. 1979.

### **III. Libros de Raymond Carver**

- *Ultramarine*. New York. Vintage, 1986.
- *Will You Please Be Quiet, Please?* New York: Vintage, 1992.
- *What We Talk about When We Talk about Love*. New York: Vintage, 1992.
- *Cathedral*. New York: Vintage, 1984.
- *Where I'm Calling From: Stories*. New York: Vintage, 1989.
- *Fires: Essays, Poem, Stories*. New York: Vintage Books, 1989.
- *All of Us: The Collected Poems*. New York: Vintage, 1996.
- *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose*. Edited by William L. Stull. New York: Vintage, 2001.
- *Collected Stories*. Edited by William L. Stull and Maureen P. Carroll. New York: The Library of America. 2009.

### **IV. Librossobre Raymond Carver**

- Amir, Ayala. *The Visual Poetics of Raymond Carver*. London: Lexington Books, Rowman Littlefield Publishers, INC. 2010.
- Halpert, Sam. *Raymond Carver: An Oral Biography*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995.
- Lainsbury, G. P. *The Carver Chronotope: Inside the Life-world of Raymond Carver's Fiction*. New York: Routledge, 2004.
- May, Charles. *Short Story Writers*. New Jersey. Salem Press. 2008.

- Nessel, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio University Press, 1995.

- Sklenika, Carol. *Raymond Carver: A Writer's Life*. New York. Scribner.2009.

#### **V. Linkografía**

- Kermode, Frank. "'No Tricks.' Review of Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Prose by Raymond Carver." *London Review of Books*, 19 October 2000. [www.lrb.co.uk/v22/n20/kerm01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v22/n20/kerm01_.html)

- Max, D. T. "The Carver Chronicles." *New York Times*, 9 August 1998. [www.nytimes.com/1998/08/09/magazine/the-carver-chronicles.html?pagewanted=1](http://www.nytimes.com/1998/08/09/magazine/the-carver-chronicles.html?pagewanted=1)

- Verley, Claudine. "'Errand,' or Raymond Carver's Realism in a Champagne Cork." *Journal of the Short Story in English* 46 (2006). <http://jsse.revues.org/index502.html>

- Kleppe, Sandra Lee. "Women and Violence in the Stories of Raymond Carver." *Journal of the Short Story in English* 46 (2006). <http://jsse.revues.org/index497.html>

- "Beginners." *The New Yorker*, 24 December 2007. [www.newyorker.com/reporting/2007/12/24/071224fa\\_fact](http://www.newyorker.com/reporting/2007/12/24/071224fa_fact)

- "Letters to an Editor." *The New Yorker*, 24 December 2007. [www.newyorker.com/reporting/2007/12/24/071224fa\\_fact](http://www.newyorker.com/reporting/2007/12/24/071224fa_fact)

- [www.themodernnovel.com](http://www.themodernnovel.com)

- [www.eduardhopper.net](http://www.eduardhopper.net)

- [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com)

- [www. Glosario de Psiquiatría en Lubrano.com](http://www.Glosario de Psiquiatría en Lubrano.com).

