

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

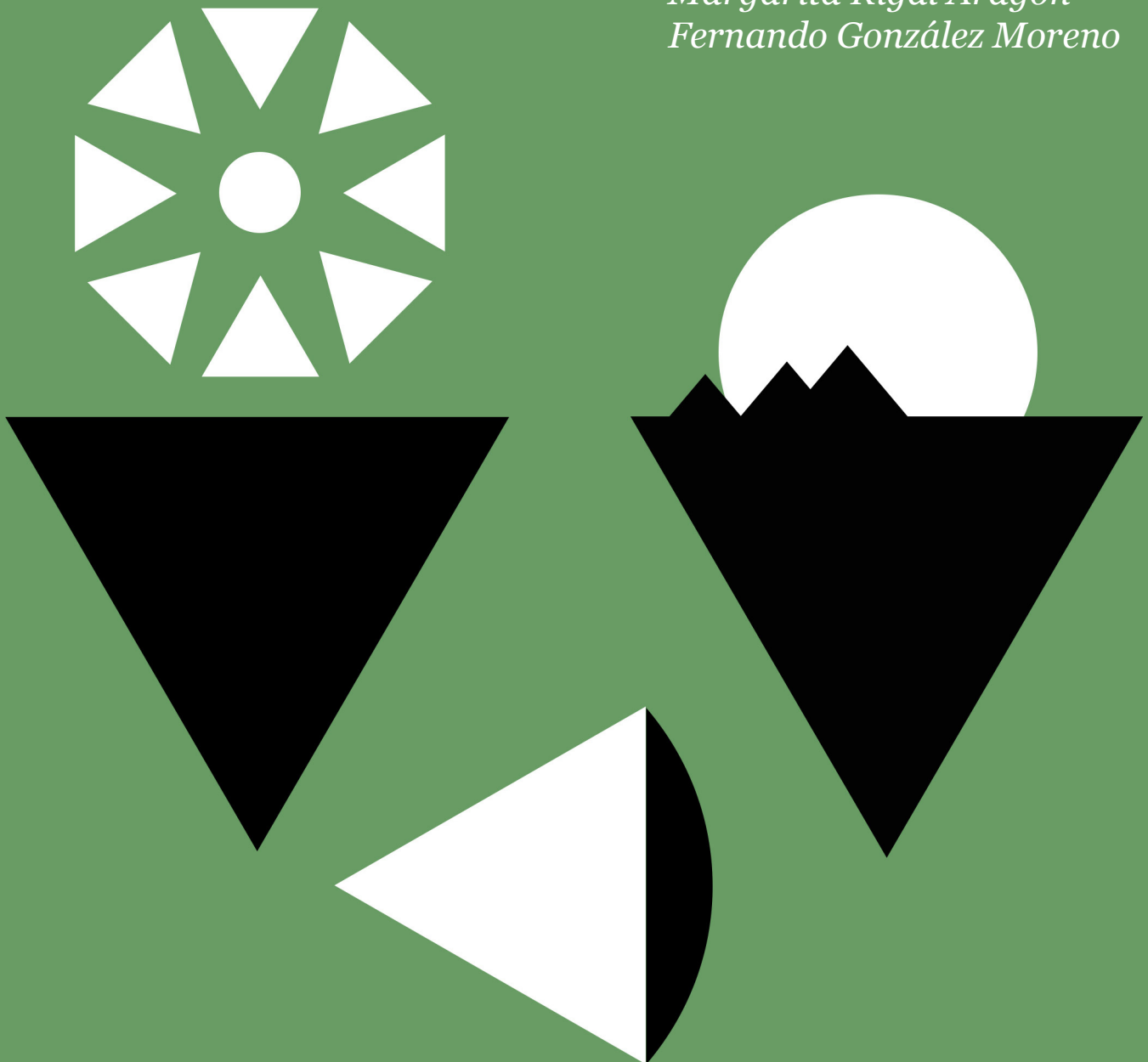
*Estudios de Literatura Comparada 3*

LITERATURA Y ECOLOGÍA,  
LITERATURA Y VISUALIDAD,  
VOCES DE ÁFRICA

**EDITORES GENERALES**

*Margarita Rigal Aragón*

*Fernando González Moreno*



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,  
Voces de África: 978-84-09-34951-7  
Publicado en Marzo de 2022  
© de la edición: SELGyC  
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 3*

**LITERATURA Y ECOLOGÍA,  
LITERATURA Y VISUALIDAD,  
VOCES DE ÁFRICA**

**EDITORES GENERALES**

*Margarita Rigal Aragón  
Fernando González Moreno*

**COORDINADORES**

*José Manuel Correoso Rodenas: “Literatura y Ecología”  
Alejandro Jaquero Esparcia: “Literatura y Visualidad”  
Aurelio Vargas Díaz-Toledo: “Voces de África”*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA



## Índice

MARGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

*Introducción General*

### **1: Literatura y Ecología** 9

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS, coordinador

*Introducción a la sección 1* 11

PILAR ANDRADE

*Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono* 13

FATEMEH HOSSEINGHOLI NOORI

*La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en  
La Celestina y La leyenda de Cosroes y Šīrīn* 25

ISABEL GONZÁLEZ GIL

*Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez* 45

PAULA GRANDA MENÉNDEZ

*Racismo medioambiental en Quedan los huesos de Jesmyn Ward:  
lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

RUT FARTOS BALLESTEROS

*Claves ecologistas en la saga Crepúsculo* 67

### **2. Literatura y visualidad** 77

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA, coordinador

*Introducción a la sección 2* 79

DAVID TARANCO

*Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez* 81

ANA BELÉN DOMÉNECH GARCÍA

*Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios  
literarios en «The Murders in the Rue Morgue»* 89

GEMA MARTÍNEZ RUIZ

*«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del  
cuento en las ediciones españolas* 97

JESÚS BARTOLOMÉ

*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (Eneida VIII  
636-731) en Lavinia, de Ursula Le Guin* 109

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

*Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto  
arquitectónico* 125

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ <i>Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein</i>	133
SHIANG TIAN <i>The Remains of the Day-Novels into Films</i>	147
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS <i>La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen</i>	155
CARMEN GARCÍA BLANCO <i>El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción</i>	167
CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA <i>El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral de Raymond Carver</i>	177
MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA <i>El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning</i>	187
ZAHRA NAZEMI <i>Shahrazad: From Classical Literature to Iranian Television</i>	201
<b>3. Voces de África</b>	211
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, coordinador <i>Introducción a la sección 3</i>	213
LEONOR MERINO <i>En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey</i>	215
RAFAEL FERNANDO BERMÚDEZ LLANOS <i>En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa</i>	231
MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ <i>Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs de Alain Mabanckou</i>	243

# *El desafío a la hegemonía de la visualidad en «Catedral» de Raymond Carver*

*The Challenge to the Hegemony of Visuality in Raymond Carver's «Cathedral»*

CRISTINA FERNÁNDEZ LACUEVA

Universidad Complutense de Madrid

cristina.fernandez.lacueva@gmail.com

## *Resumen*

El presente capítulo ahonda en la crítica al paradigma de la visualidad que plantea Raymond Carver en «Catedral». La ceguera de Robert motiva la búsqueda de formas alternativas de percepción y de reproducción de la realidad, que, a su vez, encuentran su correspondencia en el triángulo amoroso central, de modo que los tres sentidos que articulan las relaciones entre los personajes, esto es, vista, oído y tacto, son encarnados, respectivamente, por el narrador, su mujer y Robert. Después de varios intentos fallidos de describirle a Robert una catedral que aparece en televisión, el narrador advierte que la solución se encuentra en el tacto: solo dibujando consigue representar la catedral y solo siguiendo el contorno del dibujo en el papel grueso logra Robert percibirla.

Este desenlace no solo representa la liberación simbólica del narrador a partir del abandono de la visualidad como modo preferente de relación, sino que también plantea un modelo epistemológico basado en el sentido del tacto, así como una reflexión metaliteraria sobre el conflicto entre el realismo y el idealismo, y sobre la función del receptor en la construcción del sentido.

PALABRAS CLAVE: Carver, Vista, Tacto, Realismo, Idealismo

## *Abstract*

This chapter explores the critique of the visual paradigm in Raymond Carver's «Cathedral». Robert's blindness motivates the search for alternative forms of perception and reproduction of reality, which have a correspondence in the central love triangle, so that the three senses that articulate the relationships between the characters, that is, sight, hearing, and touch, are embodied, respectively, by the narrator, his wife, and Robert. After several unsuccessful attempts to describe a cathedral that appears on television to Robert, the narrator realizes that the solution lies in touch: only by drawing does he manage to represent the cathedral and only by running his fingers over the heavy paper does Robert perceive it. The story's ending not only represents the symbolic liberation of the narration through the abandonment of visuality as the preferred mode to interact with the world, but also suggests an epistemological model based on the sense of touch, as well as a metaliterary reflection on the conflict between realism and idealism, and one the role of the receiver in the construction of meaning.

KEYWORDS: Carver, Sight, Touch, Realism, Idealism

El pensamiento occidental es un pensamiento profundamente *visual*, en tanto que, ya desde la Antigüedad, la vista ha sido concebida como la principal vía de conocimiento del mundo que nos rodea, de lo que se desprende que el arte y la cultura están asimismo influidos por esta hegemonía de la visualidad. En su genealogía de la visión desde Platón hasta Lyotard, Martin Jay expone que «nowhere has the visual seemed so dominant as in that remarkable

Greek invention called philosophy» (1993, 23), que implantó un *ocularcentrismo* que alcanzó su máxima expresión con el *Discurso del método* de Descartes y, más tarde, con la Ilustración. No obstante, a partir del siglo XIX, se da un doble movimiento: la euforia inicial ante la multiplicación de las imágenes y la exploración de nuevas prácticas visuales contrasta con un cierto sentimiento de desengaño y de desconfianza hacia la visión que deriva en un «discurso antiocular» y en una denigración total de la vista en favor de otros sentidos que cobran una importancia renovada en el siglo XX, como es el caso del tacto (Jay 1993, 94). Paradójicamente, la ruptura de la confianza en la visión no ha dado lugar a su debilitamiento en la práctica, sino que, muy al contrario, vivimos inmersos en una cultura saturada de imágenes, como efecto de la globalización, la digitalización y la inmediatez de la información, hasta el punto de que la propia realidad ha sido sustituida por su imagen:

Postmodernism has seemed the apotheosis of the visual, the triumph of the simulacrum over what it purports to represent, a veritable surrender to the phantasmagoric spectacle rather than its subversion. Images, it is claimed, are now set completely adrift from their referents, whose putative reality has ceased to provide a standard of truth or illusion. What Jean Baudrillard has dubbed the «hyperreal» world of simulations means we have become seduced by images that are signs of nothing but themselves. [...] We are no longer in front of a mirror, but rather stare with fascination at a screen reflecting nothing outside it (Jay 1993, 321)

No es de extrañar que, dada su centralidad en el mundo contemporáneo, los debates sobre la visualidad se hayan trasladado también a la literatura, donde a menudo la ambivalencia entre la proliferación de imágenes y el rechazo de la visión se hace patente. Uno de los autores más citados a este respecto es Raymond Carver, cuyo estilo se ha vinculado al *hiperrealismo* pictórico, que el autor adapta al lenguaje literario de una forma muy particular: «While painters such as Robert Bechtle, Richard Estes, or Ralph Goings strove for a representation of reality emulating the visual richness of photography, Carver's highly condensed stories were, on the contrary, characterized by compression and reduction» (Decker 2004, 36). Como bien advierte Decker, el estilo de Carver destaca por el efecto realista logrado mediante la estética minimalista, siendo estos dos elementos los rasgos esenciales de una de las principales corrientes en la narrativa norteamericana de las décadas de 1970 y 1980, que Bill Buford definió como «Dirty Realism» (1983) y John Barth, como «Minimalist Fiction» (1986), entre muchos otros nombres —«New Realism», «Pop Realism», «White Trash Fiction», «Coke Fiction», «TV Fiction», «Extra-Realism» o «Post-Post-Modernism» son algunos de ellos (Clark 2014, 4)—, aunque todos parecían aludir a un mismo tipo de escritura, practicado por autores como Frederick Barthelme, Ann Beattie, Bobbie Ann, Mason, James Robison, Mary Robison o Tobias Wolff. Buford (1983) sostiene que se trata de una literatura «devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture», de modo que su realismo se funda en la atención a los aspectos más inadvertidos de la cotidianidad, a personajes corrientes con vidas grises que tratan de superar problemas matrimoniales, laborales, económicos o de alcoholismo. En la misma línea, Barth (1986) describe el estilo de estos autores, entre los que se incluye, como «terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly plotted, extrospective, cool-surfaced», y añade que este tipo de ficción es producto de una sociedad «whose narrative-dramatic entertainment and tastes come more from movies and television than from literature», es decir, sus técnicas de representación son extraídas directamente del modelo audiovisual.

Sin embargo, «Catedral», uno de los cuentos más emblemáticos de Raymond Carver, pone de manifiesto las deficiencias del paradigma de lo visual, predominante tanto en la cultura occidental como en su propia literatura. El relato comienza con la siguiente situación: la mujer del narrador ha invitado a pasar unos días en su casa a un antiguo amigo que se ha quedado viudo recientemente y que es referido inicialmente como «el ciego», aunque más tarde se descubre que su nombre es Robert. Ambos se conocieron años atrás en Seattle, cuando ella trabajaba para él como lectora, y desde entonces han mantenido el contacto a través de cintas de voz. Ya desde el principio, el narrador hace explícita su animadversión hacia Robert y, en particular, hacia su



ceguera, puesto que «un ciego en casa no era algo que esperase con ilusión» (Carver 1992, 194)<sup>1</sup>, de modo que la velada transcurre entre intercambios incómodos, comentarios fuera de lugar y miradas de irritación entre el matrimonio. Sin embargo, después de la cena, el ambiente parece relajarse: fuman y beben los tres juntos en el salón, y, cuando la mujer se queda dormida, el narrador enciende la televisión, donde están echando un reportaje sobre catedrales. En este punto, se produce el acontecimiento nuclear del relato: tras varios intentos fallidos por parte del narrador de explicarle a Robert cómo es una catedral a partir de las imágenes que aparecen en el reportaje —el narrador se rinde diciendo: «No puedo explicarle cómo es una catedral. Soy incapaz. No puedo hacer más de lo que he hecho» (209)—, este le propone que lo intente una última vez, ya no con palabras, sino dibujando, mientras él pone su mano sobre la suya y recorre con las puntas de los dedos las líneas en el papel para lograr, por fin, *visualizar* la catedral. Finalmente, es el propio narrador quien advierte un cambio en su comprensión de la catedral, puesto que, a pesar de estar en su casa, ya no tiene la impresión de encontrarse «dentro de algo» (211).

Así pues, para el narrador, Robert es un enemigo y su visita, una invasión, no tanto porque tenga una conexión con su mujer mucho más íntima que él, sino porque haya logrado dicha conexión siendo ciego, lo que, desde su concepción de la visión como facultad primordial, supone una incapacidad absoluta y un signo de la alteridad más radical. En consecuencia, la ceguera deviene la fuente del conflicto sobre el que se asienta el relato y que se concreta tanto en las diferencias en la percepción como en la representación de la realidad. Por un lado, en el nivel diegético, al triángulo amoroso le corresponde un triángulo sensorial: mientras que el narrador usa la mirada como sistema de dominación del espacio y de imposición sobre los demás, Robert se comunica con la mujer mediante la voz y con el narrador, al final del cuento, mediante el tacto. Por otro lado, en el nivel metadiegético, que corresponde a los intentos del narrador de hacerle comprender a Robert cómo es una catedral —primero, verbalmente; después, táctilmente—, que pueden ser interpretados como una metáfora de la obra literaria, la ceguera de Robert pone en crisis algunos de los presupuestos del realismo, fundados en criterios exclusivamente visuales, en contraposición a las tesis del idealismo, ilustradas por la solución que ofrece Robert para representar la catedral. Paul Skenazy describe el argumento del cuento como «[an] evening of polite antagonism between the two men» (1988, 82); no obstante, más que entre los dos hombres, se produce un antagonismo entre la visión y la ceguera que tiene importantes repercusiones en la forma que, hasta entonces, tenía el narrador de aprehender y representar la realidad, así como de relacionarse con los demás.

La crítica especializada en Carver coincide en que, en sus relatos, «talking leads to alienation from the self and others, while looking or touching creates a feeling of closeness and sometimes even a sense of empathy. Pre-verbal, visual and haptic, forms are introduced to compensate for a communicative lack» (Decker 2004, 38). Sin embargo, la mirada no tiene el mismo efecto en «Catedral», puesto que, cuando los ojos a los que se mira no devuelven la mirada o, directamente, no miran, toda posibilidad de interacción visual queda truncada, de modo que, en este caso, las miradas del narrador hacia Robert nunca tienen como objeto la comunicación, sino, efectivamente, el control y la imposición. Mirar sin ser visto, que es la condición del *voyeur*, conlleva necesariamente una relación de poder deshumanizante que relega al otro a la posición de objeto, en tanto que, como dice Didi-Huberman (1997, 13), «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira», pero que también aísla inevitablemente al sujeto que mira. Incluso antes de su llegada a la casa, la imagen de Robert se construye por oposición a la del narrador: mientras que Robert necesita contratar a alguien para que le lea, el narrador incide en su capacidad para leer por sí mismo —el narrador recuerda el día en que su mujer le enseñó un poema escrito por ella y explica: «Recuerdo que el poema no me impresionó mucho. [...] Tal vez sea que no entiendo la poesía. Admito que no

<sup>1</sup> Todas las referencias al relato de Carver pertenecen a la edición que consignamos en la Bibliografía. A partir de ahora tan solo haremos constar, entre paréntesis, la página correspondiente al segmento textual citado.

es lo primero que elijo cuando quiero algo para leer» (195)— o, mientras que Robert tiene que esperar en la estación a que la mujer vaya a recogerlo, el narrador decide quedarse en casa viendo la televisión, haciendo lo que el otro no podría hacer en ningún caso. Cabe señalar que esta obsesión con la televisión que se tematiza a lo largo de todo el cuento es un indicio más del predominio de la visualidad en la vida del narrador, así como del estado de aislamiento en el que se encuentra, puesto que la pantalla del televisor, en realidad, no actúa como puente con el exterior, sino, más bien, como un espejo o, en palabras de Bourdieu, como «una especie de fuente para que se mire en ella Narciso», como «un lugar de exhibición narcisista» (1997, 17). El voyeurismo del narrador se hace evidente cuando oye llegar a Robert y a su mujer con el coche, y se acerca a la ventana para verlos: «Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. [...] Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, figúrate, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba!» (198). Además, no solo son las miradas indiscretas hacia Robert la forma en que el narrador ejerce su poder sobre él, sino también las miradas hacia su mujer, que la convierten, asimismo, en un objeto o, mejor dicho, en un trofeo, puesto que él es el único que puede verla, tal como ocurre cuando están los tres en el salón: «Se había dado la vuelta, de modo que la bata se le había abierto revelando un muslo apetitoso. Alargué la mano para volverla a tapar y entonces miré al ciego. ¡Qué coño! Dejé la bata como estaba» (205). Dormida y ajena a la situación, la mujer es reducida mediante la mirada privilegiada de su marido a una propiedad que este exhibe ante Robert, sin que él lo sepa, como una forma de autocomplacencia por lo que únicamente él puede ver y, por ende, poseer. David Boxer y Cassandra Phillips defienden que, en la mayoría de los cuentos de Carver, el voyeurismo significa «not just sexual spying, but the wistful identification with some distant, unattainable idea of self» (1979, 75). En la misma línea, Pageaux plantea que, cuando se habla del Otro, en realidad, no se hace más que negarlo y hablar de uno mismo, así como de la propia cultura, del «lugar del que han partido la “mirada” y el juicio sobre el Otro» (1994, 106). En el caso de «Catedral», esto es evidente: la insistencia en las carencias de Robert parece hablar, en realidad, de las del propio narrador, que proyecta en la ceguera de Robert su propia ceguera simbólica que le impide empatizar y comunicarse con los demás —en particular, con su mujer—, y que parece ser el reflejo de un mal de mayor alcance, de una crisis generacional derivada de la incomunicación y el narcisismo.

Otra forma de violencia asociada a la visualidad es la concepción de la realidad siempre en parámetros espaciales<sup>2</sup>. El narrador concibe el espacio exterior no como un lugar habitable o transitable, sino como un entramado de fuerzas en pugna que se manifiesta en la morfología y la organización de dicho espacio, en la distribución de los objetos, en la posición que ocupan los individuos y en los límites y las conexiones que los separan y los unen entre sí, todo ello impuesto a la vez que percibido a través de la vista. Como bien expone Philippe Hamon, «parler d'architecture, c'est donc, pour le texte littéraire, installer dans l'esprit du lecteur, l'horizon d'attente d'un système et d'une hiérarchie, solliciter l'attention à des idées de relation, d'inclusion, de dépendance et de hiérarchie entre des enveloppés et des enveloppés» (1991, 153). La casa en la que se desarrolla la acción no es un espacio neutro, sino un auténtico campo de batalla en el que se revelan con claridad las desigualdades entre los personajes: el narrador, por ejemplo, se mueve libremente por la casa, del sofá al porche, del salón a la cocina, a diferencia de Robert, ya de por sí un agente externo, que tiene que ir tocando los objetos para hacerse

<sup>2</sup> Una de las principales aproximaciones a este tema es el estudio sobre la arquitectura en «Catedral» de Chris Bullock, que defiende que el autor «is portraying the masculine ego through the metaphor of architecture» (1994, 343). En concreto, la masculinidad se revela en tres metáforas arquitectónicas: al principio, el espacio se define por la rigidez de los límites entre el interior y el exterior, entre lo propio y lo ajeno, un modelo de organización que remite a la imagen del castillo; cuando llega Robert, la necesidad constante de control enlaza con la imagen del *panopticon* de Jeremy Bentham; al final del cuento, en cambio, la catedral encarna una masculinidad alternativa, marcada por la conexión del protagonista «to his inner life, to mortality and the physical world, to others, and to a spiritual dimension» (1994, 350).

una composición mental del espacio o, directamente, es guiado, de la estación a la casa y en el propio interior de esta, por las indicaciones de la mujer: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. Siéntate ahí mismo» (199). Robert se mueve por el espacio siguiendo directrices externas y ocupa el lugar que los demás le asignan, de ahí que, después de la cena, él se sienta en el sofá con la mujer del narrador, mientras que este se adueña de la butaca grande, un trono simbólico que hace visible su triunfo sobre su rival.

Las descripciones del físico de Robert resultan verdaderamente violentas, no tanto por el tono despectivo con el que son formuladas, sino sobre todo porque se centran en aspectos que, debido a su ceguera, Robert desconoce, por lo que el lector, en tanto que partícipe del conocimiento de una información de la que el sujeto descrito carece, deviene asimismo cómplice de la violencia visual del narrador. Nada más llegar, Robert explica: «Hacía casi cuarenta años que no iba en tren. [...] Casi había olvidado la sensación. Ya tengo canas en la barba. O eso me han dicho, en todo caso. ¿Tengo aspecto distinguido, querida mía?» (199). A lo que la mujer responde: «Tienes un aire muy distinguido, Robert. [...] ¡qué contenta estoy de verte, Robert!» (199). De este modo, Robert no puede verse más que a través de los ojos de la mujer, mientras que el lector sabe, por el narrador, que está casi calvo y que lleva pantalones y zapatos marrones, y conoce la forma exacta en la que sus ojos se mueven:

A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo (200).

Además, la imagen que construye el narrador de Robert, en tanto que está repleta de prejuicios y ridiculizaciones, corresponde, en realidad, a lo que, en el ámbito de la imagología, se ha denominado *mirage*, es decir, una imagen distorsionada, estereotipada, del Otro. Antonio Martí define la imagología como el «estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, los estereotipos [...] que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes [...] tienen una importancia que excede el mero dato literario o el estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor», y, por lo tanto, su objetivo es revelar «el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema» (2007, 384). En «Catedral», la estereotipación intencionada de la ceguera de Robert tiene un valor ideológico claro: poner al descubierto —para criticarla— la hegemonía de la visualidad imperante en el pensamiento y la cultura occidentales. Así pues, el narrador remarca, con cierto desdén, que él no tiene amigos ciegos y que, por consiguiente, la idea que tiene de ellos no proviene de la experiencia inmediata, sino de las películas, de modo que se muestra incómodo cuando ve que Robert no va acompañado por un perro, que no lleva bastón ni gafas oscuras —de hecho, le «hubiera gustado que las llevara» (200)— o un detalle tan absurdo como que lleva la barba bien arreglada; en definitiva, cuando advierte que no se ajusta a la imagen preconcebida que tenía de él. Aun así, el protagonista se esfuerza en relegarlo al terreno de la alteridad, recurriendo a otras formas de opresión, más allá del capacitismo que impone el uso de la mirada como método exclusivo de relación —de *dominación*—, como la xenofobia que contienen sus primeros comentarios sobre la esposa recién fallecida de Robert, en la conversación que mantiene con su mujer acerca de este asunto:

—Yo no tengo ningún amigo ciego.

—Tú no tienes *ningún* amigo. Y punto. Además —dijo—, ¡maldita sea, su mujer se acaba de morir! ¿No lo entiendes? ¡Ha perdido a su mujer!

No contesté. Me había hablado un poco de su mujer. Se llamaba Beulah. ¡Beulah! Es nombre de negra.

—¿Era negra su mujer? —pregunté.

—¿Estás loco? —dijo mi mujer (197).

Mientras que la vista es el sentido primordial para el narrador, el oído es el que posibilita el vínculo entre Robert y la mujer —recordemos que ella había trabajado para él como lectora y, después, habían conseguido mantener el contacto enviándose cintas de voz—. A pesar de no verla, Robert sabe más de ella que su propio marido y, por su parte, ella, a pesar de no ser vista por él, encuentra en Robert el interlocutor perfecto a quien confiarle sus secretos más íntimos, desde sus relaciones amorosas anteriores hasta un intento de suicidio. Para el narrador, en cambio, sin verse, no existe posibilidad alguna de relacionarse con el otro, ni siquiera de reconocerse a uno mismo. Esto es precisamente lo que parece expresar cuando habla sobre la esposa de Robert: «Me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió de llevar ella. Difícil imaginarse a una mujer que jamás pudo verse según la veían los ojos de su amado» (198). Por el contrario, para Robert, es la voz la que tiene una función tanto comunicativa —puesto que le permite mantener el contacto con la mujer del narrador— como de reconocimiento de sí; de hecho, él es el único personaje cuya voz presenta características concretas: cuando interviene, lo hace, o bien con voz *grave*, o bien con voz *sonora* (199-200). Asimismo, la voz desempeña una función humanizante con respecto al espacio; *humanizante* porque las directrices verbales que le da la mujer a Robert para que se mueva autónomamente por el espacio lo liberan de la categoría de objeto inmóvil a la que lo había relegado la mirada distanciada y desdeñosa del narrador, y lo sitúan en dicho espacio como un sujeto verdaderamente capaz de transitarlo e intervenir activamente en él.

Después de la cena, los tres personajes se desplazan al salón, donde la escisión entre el narrador y Robert es más que evidente: la imagen de los dos sentados en el sofá con la mujer en medio, Robert, con la cara ladeada y la oreja apuntando en dirección al televisor, simplemente escuchando, y el narrador, en cambio, fijándose únicamente en los planos y los movimientos de cámara del reportaje sobre catedrales, no hace más que confirmarlo. Sin embargo, cuando la mujer se queda dormida y, por lo tanto, cuando la rivalidad por el objeto amoroso común se rebaja, se produce un primer acercamiento por parte del narrador, que comienza a describirle a Robert los rasgos comunes de todas las catedrales, fijándose en las que aparecen en la televisión:

¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello [...] Me volví hacia el ciego y dije:

—Para empezar, son muy altas. [...]

—Se alzan mucho. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así. El apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. [...]

—Son realmente grandes. Pesadas. Están hechas de piedra. De mármol también, a veces. En aquella época, al construir catedrales los hombres querían acercarse a Dios. En esos días, Dios era una parte importante en la vida de todo el mundo. Eso se ve en la construcción de catedrales. Lo siento —dije—, pero creo que eso es todo lo que puedo decirle. Esto no se me da bien (207-208).

No obstante, el narrador se da cuenta de que no puede hacer que Robert comprenda cómo es una catedral, ya que su descripción se centra en su aspecto externo, que, por lo tanto, Robert no puede siquiera concebir. En este punto, Robert le ofrece una alternativa: «¿Por qué no vas a buscar un papel grueso? Y una pluma. [...] Dibujaremos juntos una catedral» (209). Después de recorrer los lados del papel para hacerse una idea de los límites y las proporciones, Robert pone la mano encima de la del narrador, que comienza a dibujar la catedral: «Primero tracé un rectángulo que parecía una casa. Podía ser la casa en la que vivo. [...] En cada extremo del tejado, dibujé flechas góticas. [...] Puse ventanas con arcos. Dibujé arbotantes. Suspendedí puertas enormes. No podía parar» (209-210). Cuando está a punto de acabar, Robert le da una última indicación: le dice que cierre los ojos y que continúe dibujando. A través de la expe-

riencia de la ceguera, el narrador se sitúa en el lugar de Robert y, por extensión, en el terreno de la otredad, donde se produce un cambio irrevocable en él: «Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero no tenía la impresión de encontrarme dentro de algo. [...] Es verdaderamente extraordinario» (211). Este enigmático desenlace plantea múltiples interpretaciones, en ningún caso excluyentes entre sí.

En primer lugar, como ya ha señalado gran parte de la crítica, puede ser comprendido como un desenlace epifánico en el que el narrador consigue, por fin, comunicarse, salir de su encierro literal y figurado, en la casa y en sí mismo, y liberarse de la ceguera metafórica que le impedía ver nada más allá de su propio reflejo. En este sentido, Facknitz sostiene que Carver «redeems the narrator by releasing him from the figurative blindness that results in a lack of insight into his own condition and which leads him to trivialize human feelings and needs» (1986, 293) y, por su parte, Bethea considera el cuento como «a variant on the Sophoclean irony of seeing the truth only when literally blind» (2009, 90).

En segundo lugar, «Catedral» puede ser leída como «a story about the senses», tal como plantea Clark (2012, 109). Es decir, más allá del significado metafórico que pueda tener el dibujo conjunto del narrador y Robert, se lleva a cabo una profunda reflexión sobre los sentidos y sobre sus diversas implicaciones en la forma que tenemos de conocer el mundo y de relacionarnos con él. Al final del cuento, es el tacto el que permite que Robert entienda cómo es una catedral y que el narrador logre entrar en verdadero contacto con alguien. Cabe señalar que el tacto es un sentido verdaderamente complejo, puesto que, como explica Evelyn Sechaud, «l'expérience tactile possède en effet la particularité d'être à la fois endogène et exogène, active et passive. Avec mon doigt, je touche mon nez : mon doigt me fournit la sensation active de toucher quelque chose, et mon nez m'apporte la sensation passive d'être touché par quelque chose» (2007, 690); o, en términos de Merleau-Ponty, «toucher c'est se toucher» (1964, 308). La piel es el lugar del encuentro con el otro, un lugar fronterizo en el que la separación conlleva también una unión. En cierto sentido, vista y tacto son complementarios, puesto que ambos desempeñan una importante función de aprehensión del espacio, aunque de forma distinta: mientras que el ojo permite captar desde la distancia extensiones inmensas, la piel implica un contacto mucho más inmediato, un cuerpo a cuerpo con el objeto (Le Breton 2007, 934). El verdadero problema de la vista que pone al descubierto el cuento de Carver es que, a través de la mirada, el propio cuerpo no parece diferente de los objetos que lo rodean. El tacto, por el contrario, hace que el sujeto, superando las distancias y entrando en contacto directo con dichos objetos, tome conciencia de su propia existencia; en palabras de David Le Breton, el contacto actúa como «un rappel d'extériorité des choses ou des autres [...] qui procure au sujet le sentiment [...] d'une différence qui le met à la fois face au monde et immergé en lui» (2007, 935). Para explicar este fenómeno, Alenka Zupančič recurre a la parábola de la estatua de Condillac, en la que esta va adquiriendo los cinco sentidos uno a uno y no es hasta que obtiene el sentido del tacto que puede *mirar* (*regarder*) y no solo *ver* (*voir*). Dicho de otro modo: «the statue sees nothing, because what it sees is a part of itself *qua* thing. Now the touch has to teach it how to look, that is, to make it conceive the consciousness of what it sees as a consciousness of something other than itself, of something which is “exterior,” which “is seen” outside» (Zupančič 1996, 43). Paradójicamente, es en el contacto donde se establece el límite y es a medida que los dedos descubren los contornos de los otros objetos cuando descubren también los suyos.

En tercer lugar, «Catedral» también alberga una clara dimensión metaliteraria, en tanto que, de los intentos del narrador por representar —primero, verbalmente, y después, pictóricamente— una catedral como las que muestra el reportaje que echan en la televisión, se deriva necesariamente una serie de reflexiones sobre la mimesis, sobre la oposición entre realismo e idealismo, y sobre el papel del receptor en el hecho literario. Cuando el narrador intenta describir verbalmente la catedral siguiendo una forma de representación *realista*, es decir, tratando de «reproducir la realidad lo más fielmente posible», como diría Jakobson (1978, 71), atendiendo a detalles específicos sobre las dimensiones, la estructura, los materiales o la decora-

ción, no logra que Robert entienda verdaderamente a qué corresponde esa descripción, puesto que, en el fondo, la *realidad* descrita no es la catedral en sí, sino únicamente su apariencia externa, captada a través la vista, y no solo eso: es una representación de la representación, en tanto que comienza describiendo la apariencia de la catedral contenida en la imagen emitida en la televisión. Cabe remarcar que estos detalles específicos obvian el valor simbólico, cultural y religioso de la catedral que indudablemente también configura su significado. Por este motivo, Robert, que carece de la facultad de la vista, no puede obtener conocimiento alguno del referente mediante su significación y, por lo tanto, tampoco puede evaluar la congruencia entre la realidad y su representación, es decir, la verosimilitud de la descripción del narrador. Darío Villanueva ya advierte la propensión del realismo literario a la reproducción de la apariencia *visual* de los objetos: «la imitación literaria más directa está dos escalones por debajo de la naturaleza esencial de las cosas, y el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material, siempre precario, para acercarse a la realidad ideal, a la naturaleza esencial de las cosas, distinta de su apariencia visual» (2004, 28). En este sentido, el cuento de Carver parece aludir al conflicto filosófico entre el realismo y el idealismo, cuyas tesis son definidas por Carnap de la siguiente manera: mientras que, para el realismo, existe tanto la «realidad del mundo externo» como la «realidad de la psique ajena», para el idealismo, *reales* son solo las percepciones o las representaciones de dicho mundo y los procesos de la propia conciencia (1990, 32). De este modo, si la intención inicial de hacerle entender a Robert con su discurso cómo es una catedral sin que él hubiese visto una jamás entronca con la postura defendida por el realismo, la propuesta final de Robert de dibujarla con los ojos cerrados, renunciando a imitar una supuesta realidad objetiva, enlaza con el pensamiento idealista. Asimismo, cabe notar que el sentido se construye conjuntamente, entre el emisor y el receptor, pues el primer intento de representación (verbal) fracasa precisamente porque Robert no entiende el significado de las palabras del narrador. En consecuencia, «Catedral» puede ser interpretado a partir de la teoría de la recepción, en la línea de lo que plantea Stanley Fish: «there is no direct relationship between the meaning of a sentence (paragraph, novel, poem) and what its words mean» (1970, 131); el sentido, por lo tanto, es un proceso que ocurre «between the words and in the reader's mind» (1970, 128). Desde esta perspectiva, se podría decir que, así como el narrador encarna al autor y Robert, al lector, la descripción y el dibujo de la catedral corresponden a la obra literaria, cuyo sentido se construye a partir de la participación del lector en el hecho literario. Por consiguiente, a pesar de que Carver había manifestado públicamente su oposición a los juegos metaficticiales, a los que consideraba «ultimately boring» y «all texture and no flesh and blood» (Maniez 1999), con este cuento sí que actúa como «a self-reflexive metafictional writer —not the practitioner 'extrospective' fiction Barth takes him to be but an extremely introspective one» (Runyon 1992, 4).

Así pues, «Catedral» problematiza la presencia dominante de la visualidad en distintos niveles: desde una perspectiva existencial, se juzga el contacto visual como una forma de relación aislante, distorsionante y jerarquizante que impide establecer vínculos afectivos sinceros y que deshumaniza por completo el espacio; desde una perspectiva epistemológica, se cuestiona la vista como la vía más fiable de acceso a la realidad, en favor de la priorización de otros sentidos más denostados por el pensamiento occidental, como el oído o el tacto; finalmente, desde una perspectiva artística, el predominio del paradigma de lo visual deriva en modos de representación ineficaces y excesivamente reduccionistas. No es de extrañar, por lo tanto, que, al principio, el narrador se figure la muerte de la esposa de Robert como un momento cargado de patetismo, ella en el lecho de muerte con «la mano del ciego sobre la suya, los ojos derramando lágrimas» y pensando en lo penoso que era que su marido nunca hubiese sabido cómo era (198), y que, sin embargo, al final del cuento, sea él precisamente quien acabe como la esposa: con la mano del ciego sobre la suya, con los ojos cerrados y habiendo logrado, por fin, entrar en verdadero contacto con el mundo que le rodea y, en definitiva, no solo *ver*, sino también *mirar*.

## Bibliografía

- BARTH, JOHN. 1986. «A Few Words About Minimalism». *New York Times Book Review*, 28 de diciembre. Acceso el 18 de mayo de 2021. <https://www.nytimes.com/1986/12/28/books/a-few-words-about-minimalism.html>.
- BETHEA, ARTHUR F. 2009. *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, PIERRE. 1997. *Sobre la televisión*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOXER, DAVID Y CASSANDRA PHILLIPS. 1979. «Will You Please Be Quiet, Please?: Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver». *The Iowa Review* 10, n.º 3: 75-90, doi: 10.17077/0021-065X.2491.
- BUFORD, BILL. 1983. «Editorial». *Dirty Realism: New Writing From America: Granta* 8, 1 de junio. Acceso el 18 de mayo de 2021. <https://granta.com/dirty-realism>.
- BULLOCK, CHRIS J. 1994. «From Castle to Cathedral: The Architecture of Masculinity in Raymond Carver's "Cathedral"». *Journal of Men's Studies* 2, n.º 4: 343-351, doi: 10.3149/jms.0204.343.
- CARVER, RAYMOND. 1992. «Catedral». En *Catedral*, 194-211. Trad. de Benito Gómez. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CLARK, ROBERT C. 2012. «Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's "Cathedral"». *Journal of Modern Literature* 36, n.º 1: 104-118, doi: 10.2979/jmodelite.36.1.104.
- CLARK, ROBERT C. 2014. *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- CARNAP, RUDOLF. 1990. *Pseudoproblemas de la filosofía. La psique ajena y la controversia sobre el realismo*. Trad. de Laura Mues de Schrenk. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DECKER, CHRISTOF. 2004. «Faces in the Mirror: Raymond Carver and the Intricacies of Looking». *Amerikastudien / American Studies* 49, n.º 1: 35-49.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- FACKNITZ, MARK A. R. 1986. «"The Calm", "A Small Good Thing", and "Cathedral": Raymond Carver and the Rediscovery of Human Worth». *Studies in Short Fiction* 23: 287-296.
- FISH, STANLEY. 1970. «Literature in the Reader: Affective Stylistics». *New Literary History* 2, n.º 1: 123-162, doi: 10.2307/468593.
- HAMON, PHILIPPE. 1991. «La hiérarchie : littérature et architecture : tout, parties, dominante». En Philippe Boudon (ed.), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, 147-166. París: Presses Universitaires de France.
- JAKOBSON, ROMAN. 1978. «Sobre el realismo artístico». En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3ª ed.), 71-79. Trad. de Ana María Nethol. México: Siglo XXI Editores.
- JAY, MARTIN. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- LE BRETON, DAVID. 2007. «Toucher». En Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, 933-936. París: Presses Universitaires de France.
- MANIEZ, CLAIRE. 1999. «Quote-unquote: Raymond Carver and metafiction». *Journal of the Short Story in English* 33. Acceso el 18 de mayo de 2021. <http://journals.openedition.org/jsse/228>.
- MARTÍ, ANTONIO. 2007. «Literatura comparada». En Jordi Llovet, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí Monterde y David Viñas Piquer, *Teoría literaria y literatura comparada*, 333-406. Barcelona: Ariel, pp. 333-406.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 1964. *Le Visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- PAGEAUX, DANIEL-HENRI. 1994. «De la imagería cultural al imaginario». En Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, 101-147. Trad. de Josefina Anaya. Madrid: Siglo XXI Editores.
- RUNYON, RANDOLPH PAUL. 1994. *Reading Raymond Carver*. Siracusa: Syracuse University Press.
- SECHAUD, EVELYN. 2007. «Peau». En Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, 689-694. París: Presses Universitaires de France.

SKENAZY, PAUL. 1988. «Life in Limbo: Raymond Carver's Fiction». *Enclitic*, 11: 77-83.

VILLANUEVA, DARÍO. 2004. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ZUPANČIČ, ALENKA. 1996. «Philosophers' Blind Man's Buff». En Renata Salecl y Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, 32-58. Durham y Londres: Duke University Press.