

La llegada del escritor en duda: la polémica Carver-Lish y su impacto en la recepción de las traducciones de *What We Talk About When We Talk About Love* y *Beginners*

The advent of the contested writer: The Carver-Lish controversy and its impact on the reception of the Spanish translations of *What We Talk About When We Talk About Love* and *Beginners*

Bruno Echaury Galván

Universidad de Alcalá
España

ONOMÁZEIN 66 (diciembre de 2024): 01-24

DOI: 10.7764/onomazein.66.01

ISSN: 0718-5758



Bruno Echaury Galván: Grupo de Investigación RECEPTION / Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea. Universidad de Alcalá, España. Orcid: 0000-0002-7055-5699. | E-mail: bruno.echaury@uah.es

Fecha de recepción: octubre de 2020

Fecha de aceptación: marzo de 2021

Resumen

En 1998, el periodista D. T. Max destapaba la controversia entre Raymond Carver y el editor Gordon Lish, demostrando que este había modificado sustancialmente los relatos de la piedra angular de la bibliografía del autor, el libro *What We Talk About When We Talk About Love* (1981). La prueba definitiva del alcance de estos cambios llegaría más de 20 años después con la publicación de los originales sin editar en la colección *Beginners* (2009a). Las implicaciones de esta polémica ponen en cuestión aspectos molares de la trayectoria de Carver, como la legitimidad de su éxito inicial o su auténtico estilo literario. El propósito central de este artículo es calibrar el impacto de la controversia en la recepción de las traducciones al español de ambos volúmenes, analizando hasta qué punto se ha reflejado y qué consecuencias se subrayan en varios de los paratextos que las acompañan. Estos elementos abarcan tres agentes clave en la circulación de una obra literaria: editoriales, prensa especializada y lectores. Los resultados muestran un reconocimiento dispar de la polémica entre estos sectores, así como diferencias a la hora de valorar su trascendencia sobre la significación de la carrera y figura de Raymond Carver.

Palabras clave: Raymond Carver; Gordon Lish; *De qué hablamos cuando hablamos de amor*; *Principiantes*; estudios de recepción.

Abstract

In 1998, journalist D. T. Max unveiled the controversy between Raymond Carver and his editor Gordon Lish, showcasing the many modifications that the latter had introduced in Carver's pivotal piece *What We Talk About When We Talk About Love* (1981). The final proof of the extent of these changes arrived more than 20 years later with the publication of the original manuscripts in the volume *Beginners* (2009a). The fallout of this polemic casts doubts upon central aspects of Carver's career, such as the legitimacy of his early success or the author's true literary style. The main purpose of this paper is to gauge the impact of the controversy in the reception of the Spanish translations of both collections by analyz-

1 Miembro del grupo de investigación RECEPTION (Universidad de Alcalá).

ing to what extent it has been reflected and what implications are underscored in various paratexts related to them. Said paratexts encompass three agents that are crucial in the circulation of any literary work: publishing companies, specialized press, and readers. Results show disparate acknowledgement of the controversy amongst the three sectors, along with several differences in the assessment of its weight on the significance of Raymond Carver's figure and literary trajectory.

Keywords: Raymond Carver; Gordon Lish; *De qué hablamos cuando hablamos de amor*; *Principiantes*; reception studies.

1. Introducción

Raymond Carver es, probablemente, uno de los mejores y más trascendentes autores norteamericanos de narrativa breve de la segunda mitad del siglo xx. Su muerte prematura, a los 50 años de edad, hizo que su producción de relatos se redujese a solo cinco colecciones² publicadas en vida, concentradas en una ventana temporal de doce años. Al igual que sus historias, su carrera fue corta y, como sus protagonistas, navegó la desesperación y las alegrías de la declinante clase media norteamericana de los años 70 y 80. Tras unos comienzos difíciles, sus años de trabajo constante y práctica en talleres de escritura cristalizaron en el reconocimiento que buscaba, primero con la salida al mercado de *Will You Please Be Quiet, Please?* y, posteriormente y sobre todo, con la publicación de *What We Talk About When We Talk About Love* en 1981. Esta es, posiblemente, su obra más famosa, influyente y comentada, no solo en Estados Unidos, sino también a nivel global.

Sin embargo, la conversación en torno a este libro viró radicalmente a partir de 1998, cuando el panorama literario recibió nuevas noticias sobre su concepción. Gordon Lish, editor de Carver por aquel entonces, había jugado un papel medular en la forma final de muchos de sus relatos, introduciendo modificaciones, añadiendo pasajes y jibarizando textos hasta reducir la extensión de los originales en más de la mitad en muchos casos. La polémica estaba servida y se reavivaría pasada más de una década con la publicación de *Beginners* (Carver, 2009a), libro editado por William L. Stull y Maureen P. Carroll con el apoyo de la viuda de Carver, Tess Gallagher, que recopila los relatos sin modificar de *What We Talk About*. Estas historias muestran un Carver muy distinto al cincelado por Lish y abren el camino a una reinterpretación de cada relato por parte de lectores y círculos académicos. La traducción al español desembarcaría en España un año más tarde de la mano de Anagrama y del traductor habitual de Carver, Jesús Zulaika. Con ella, llegaba también la semilla de un largo listado de interrogantes en torno al estilo, la figura y la trayectoria del escritor de Oregón.

El presente artículo tiene como objetivo principal dimensionar el eco que la polémica Raymond Carver-Gordon Lish ha tenido en la recepción de *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (Carver, 1987) y *Principiantes* (Carver, 2010), traducciones al español de las dos colecciones de relatos que mejor epitomizan el choque entre ambas figuras. Para medir este impacto se realizará un estudio de diversos materiales paratextuales orientado a medir el (re)conocimiento sobre la polémica de distintos agentes clave en el proceso de circulación de una obra literaria, así como su reacción ante las evidentes consecuencias que este conflicto tiene en la percepción y concepción de la bibliografía

2 Este dato hace referencia a las colecciones que incluyen exclusivamente relato breve. Las historias de Carver aparecen en otras obras del autor, como *Fires* o *No Heroics, Please*, pero lo hacen acompañadas de otras piezas, como ensayos o poemas.

del autor estadounidense. De este modo, el objetivo principal se ramifica en tres propósitos secundarios, como sigue:

- Comprobar si diversos elementos paratextuales en torno a las traducciones al español de *What We Talk About* y *Beginners* reconocen la polémica Carver-Lish.
- Determinar si dichos elementos reflejan la diferencia de estilo en la obra carveriana posterior a la separación profesional de Gordon Lish como un giro positivo o negativo.
- Establecer cómo esta polémica ha influido en la percepción que distintos agentes tienen actualmente sobre la trayectoria del autor.

Veintidós años nos separan del momento en el que *The New York Times* desenterró la controvertida relación entre Carver y el más famoso de sus editores, y más de una década de la publicación de la primera traducción de *Beginners* en España. Parece tiempo más que suficiente para haber reevaluado la figura del autor norteamericano y reajustado nuestro enfoque hacia su obra, pero ¿somos a día de hoy realmente conscientes de qué hablamos cuando hablamos de Raymond Carver?

2. Estado de la cuestión

A pesar del tiempo transcurrido, no ha sido hasta fechas relativamente recientes cuando los círculos académicos han comenzado a abordar con exhaustividad la polémica Carver-Lish, su gestación, su desenlace y sus implicaciones sobre estudios previos y futuros acercamientos a la obra del autor norteamericano. Los artículos de Stull y Carroll (2006), Tutter (2009), Hemmingson (2011) o Addington (2016) son algunos de los ejemplos más destacables en este sentido, cada uno con un punto de vista propio, pero todos de acuerdo en el impacto que la relación entre ambas figuras tiene en el estudio de la bibliografía de Raymond Carver y, también, en la del propio Lish.

Al margen de incidir en la relación entre autor y editor y en algunas de sus ramificaciones artísticas, el artículo de Tutter dedica también una parte sustancial de su extensión a comparar algunos relatos de las primeras recopilaciones con sus versiones posteriores (o anteriores, según se mire), y es precisamente en esta línea en la que se enmarcan la mayor parte de las investigaciones recientes surgidas a raíz del escándalo. Autores como Monti (2007) o Clark (2012) centran sus estudios en el contraste entre los originales de Carver y las ediciones de Lish, tratando de cuantificar, exponer y explicar las modificaciones de este último desde distintos ángulos y mostrar el impacto de las decisiones de uno y otro sobre el texto.

Más escasa es, sin embargo, la bibliografía en torno a la traducción al español de Raymond Carver. Junto con la entrada que Lanero-Fernández (2009) incluye a este respecto en el *Diccionario histórico de la traducción en España*, la excepción más notable es, probablemente,

el trabajo de Santana (2013), que aborda el desembarco en España del llamado “realismo sucio” norteamericano a través de un estudio de sus traducciones y de su influencia en varios autores españoles. Este es también uno de los pocos trabajos que ahondan en la recepción de Carver en el sistema literario español, aunque la autora amplía el foco para incluir a otros escritores relacionados con el *dirty realism*. También conviene señalar que el libro no trata la polémica con el editor Gordon Lish y que las obras objeto de análisis se limitan a lo publicado entre 1975 y 1995. En vista de lo anterior, el presente artículo viene a enriquecer un recodo poco explorado de los estudios carverianos a través de un análisis actual, centrado únicamente en la recepción de la obra de este autor y focalizado en las reverberaciones de la convulsa relación personal y artística con su editor.

3. Antecedentes

Acercarse a la ficción de Carver es navegar un río sinuoso de cauce cambiante. Sus primeras grandes obras se caracterizan por una prosa desnuda, afilada y extremadamente directa. Son relatos contruidos sobre palabras y silencios, que desembocan en finales abiertos e interpelan a quien los lee, obligándole a arañar la superficie para alcanzar las numerosas capas de significado de la historia. Como apuntó Kermode (cit. en Buford, 1983: 5), sus bosquejos y su estilo sobrio consiguen, en pocos trazos, definir toda una cultura y condición moral. En la misma línea, Lainsbury (2004: 12-14) apostilla que el lenguaje de Carver, sencillo, honesto, despojado de ornamentos, logra establecer un diálogo verdadero con los lectores, trasladarlos a los lugares que el escritor mejor conocía y, de este modo, dibujar una constelación de vivencias en la Norteamérica ácida y depauperada de los 70 (2004: 8-9).

Estas primeras colecciones le trajeron el reconocimiento de crítica y público e hicieron que muchos incardinasen su nombre en el minimalismo literario. Definido y redefinido en numerosas ocasiones, Greaney (2006: 9) aúna descripciones anteriores como la de Herzinger (1985) para proporcionarnos una panorámica más completa de los ejes de esta corriente:

(...) a reduced vocabulary; a shorter sentence; a reticence towards the expression of a character's thoughts or feelings; unresolved, even slight narratives which reveal more than they resolve; the use of unadorned language and the rejection of hyperbole; a detached, even 'absent' narrator; a more abundant use of dialogue; fewer adjectives and, when used, not extravagant; showing, not telling as a primary means of communicating information; an interest in the accurate depiction of the everyday; and a focus upon the present tense.

Al margen del propio Greaney, son muchos los académicos que han visto en Carver uno de los pilares centrales del movimiento. En 1986, Barth aportó su propia visión del minimalismo y listó a Carver entre sus principales exponentes junto con autores como Frederick Barthelme, Ann Beattie o Tobias Wolff. Lo mismo hizo Hallet (1999) unos años después, definiendo al escritor como el minimalista definitivo y analizando su obra en paralelo a la

de Amy Hempel y Mary Robinson. Más recientemente, Rebein (2009: 28) catalogó historias como “The Bath” como importantes catalizadoras del movimiento y situó a Carver, si no dentro de él, sí como modelo o inspiración de otros escritores minimalistas (2009: 33-35).

El Carver que vino después, el más crepuscular, se aleja en cierta medida de los parámetros listados por Greaney. Su estilo se torna más expansivo y sus relatos se llenan de detalles, volviéndose más sentimentales y ligeramente más optimistas (Rebein, 2009: 28). En esta etapa hay también espacio para la esperanza y la redención (Kaufman, 1991: 112). El autor muestra ahora un marcado cariño y cuidado en la construcción de personajes, nos deja ver su sentido del humor y despliega una amplia paleta de tonos y matices (Gallagher, cit. en Library of America, 2009: 3-4), aspectos ausentes o difuminados en sus primeras colecciones.

También es cierto que existen elementos que atraviesan su bibliografía al completo. Sus protagonistas suelen encarnar a las personas que le rodeaban en vida, gente corriente venida a menos y perdida en la América posmoderna (Grimal, 1987). Sus historias, como el propio Carver (2009b: 24-28) describió en su ensayo “On Writing”, buscan tratar lo común con un lenguaje común, poniendo cada punto y cada coma donde deben estar y diciendo lo que se quiere decir con las palabras justas. Hay también incertidumbre en sus relatos, una sensación de amenaza que circunda a los personajes y que se construye entrelazando palabras que muestran lo que hay que ver y creando vacíos que el lector debe llenar para dibujar el paisaje completo bajo la corteza de las cosas (Carver, 2009b: 26). Estos y otros aspectos son una constante en la obra de Carver, el escritor de la tensión por lo que vendrá, pero también el del camino recto, sin recodos ni concesiones. Él mismo lo deja muy claro en uno de los lemas que le sobrevive: “Get in. Get out. Don’t linger. Go on” (Carver, 2009b: 22).

Y, sin embargo, libros como *Will You Please Be Quiet, Please?* (Carver, 1976) y *Beginners* (Carver, 2009a) tienen formas muy distintas de entrar, salir y seguir adelante. Quizás todo pudiera explicarse admitiendo que, durante su carrera, Carver no fue uno, sino varios. En una disquisición sobre la pertenencia o no del autor al movimiento minimalista, Meyer (1989: 239-240) formula algunas cuestiones que ejemplifican lo complejo de ajustar al escritor estadounidense a un molde concreto. No empezó siendo minimalista y, desde luego, no lo fue en sus últimos trabajos, pero, según Meyer, sí abrazó ese estilo durante un tiempo. Su argumento parece desenredar nuestro nudo gordiano aludiendo a una importante evolución del autor, una curva de aprendizaje desde la desnudez y los vacíos intencionados hasta una obra más luminosa donde se nos revelan más detalles y los finales, a veces, sí son el final.

No obstante, la plausibilidad de esta teoría salta por los aires en 1998 con la confirmación de uno de los grandes escándalos de la industria literaria: la polémica Raymond Carver-Gordon Lish. Ese año, *The New York Times* publica el artículo “The Carver Chronicles”, escrito por D. T. Max, en el que se destapan los numerosos cambios que los relatos originales de

Raymond Carver sufrieron a manos de su editor, Gordon Lish. Estas modificaciones afectaron, en mayor o menor medida, las historias de las dos colecciones que supusieron el paso del anonimato a la fama para Carver: *Will You Please Be Quiet, Please?* (Carver, 1976) y, especialmente, *What We Talk About When We Talk About Love* (Carver, 1981).

Pero ¿por qué resulta tan polémico este proceso de edición? Para quien no esté familiarizado con lo ocurrido, conviene subrayar que las intervenciones de Gordon Lish en las historias de Carver no se limitaban a correcciones menores o sugerencias estilísticas puntuales para esmerilar y pulir facetas concretas del relato. La labor de edición en estos casos fue mucho más allá. Como Max (1998) describe en el artículo que descubrió la controversia al gran público, Lish añade párrafos enteros al tiempo que elimina páginas completas, relocaliza escenas y oraciones, modifica títulos, rehace finales e incluso cambia los nombres de ciertos personajes. En total, se calcula que los originales doblaban en número de palabras al texto que acabó viendo la luz.

A pesar de lo controvertido de estas acciones, algunos académicos como Rebein (2009: 28-29) señalan que el efecto general de ambas versiones, el “efecto Carver” como él lo llama, es similar, y que la capacidad del escritor para transmitir la vida real en historias redondas de estética cuidada permea las ediciones de Lish y las que sucedieron a la ruptura. Quizás sea así en algunos casos, pero convendría apostillar que los cambios, especialmente en relatos concretos, son mayúsculos, tanto que hacen tambalear la afirmación de Rebein. Como botón de muestra, valga destacar la poda de hasta el 78 % que relatos como “Mr. Coffee and Mr. Fixit” o “The Bath” sufrieron en *What We Talk About* con respecto a los originales, publicados más tarde en *Beginners* bajo los títulos “Where is Everyone?” y “A Small, Good Thing” (Carver, 2009a: 207-208). Supresiones de esta magnitud tienen consecuencias que, evidentemente, trascienden el conteo final de palabras. En su análisis del trabajo de Lish en *What We Talk About*, Monti (2007: 59) subraya cómo el editor cercena tramas secundarias, pasajes que profundizan en la psicología de los personajes o segmentos que detallan el entorno en el que discurre la trama. Y la lista continúa.

En suma, las ediciones de Lish afilan hasta el extremo unos rasgos de Carver, como la sencillez en el lenguaje o la desesperanza que rodea a trama y protagonistas, al tiempo que obliteran otros, como las aristas de sus personajes, su luminosidad ocasional, su tendencia a la introspección e incluso su sentido del humor. El resultado final ciertamente situó a Carver dentro de la órbita del minimalismo y, como se comentaba anteriormente, trajo al autor el reconocimiento de crítica y público, así como un lugar entre los grandes de la literatura contemporánea. Sin embargo, el tiempo ha demostrado que aquella situación que, desde fuera, parecía beneficiosa para todas las partes, era en realidad profundamente inestable y se erosionaba progresivamente. Si bien al principio Carver pareció aceptar de buen grado las propuestas de Lish, su actitud fue cambiando progresivamente hasta mostrar un visible rechazo al tallado feroz que sufrían sus relatos a manos del editor.

Las misivas que el escritor dirigió a Gordon Lish ilustran a la perfección este cambio de parecer. En las cartas recopiladas por *The New Yorker* (2007), puede comprobarse cómo, hasta mediados de 1980, Carver agradece constantemente a Lish su supervisión e influencia, e incluso le anima a retocar sus relatos si así lo estima necesario. Si alguien puede mejorar sus historias, apunta Carver, ese alguien es Gordon Lish. Sin embargo, a partir de julio de 1980, el contenido de la correspondencia toma otra dirección. Un lenguaje cargado de disculpas, elogios y justificaciones no impide, en este caso, ver el bosque en el que la relación entre ambos comienza a adentrarse. Carver empieza a cuestionar las decisiones de Lish hasta el punto de pedirle detener el lanzamiento de *What We Talk About* tras ver los cambios que el editor había incluido, algo que, finalmente, no ocurrió. Sobre la publicación de su siguiente colección de relatos, *Cathedral*, el mensaje del escritor es claro: quiere que sus historias se mantengan prácticamente intactas y que sea su opinión la que prime en todo lo que tiene que ver con el texto. El papel de Lish en la edición debe ser mínimo. Carver anticipa el descontento de su entonces amigo, pero señala que estos relatos, más extensos y completos, son su verdadera voz, y que no va a aceptar amputaciones como las de obras anteriores. Ulteriormente, estos desencuentros supondrían el principio del fin de toda relación entre ambos.

Tiempo después, Tess Gallagher (*Library of America*, 2009: 3) confirmaría que, tras años en los que sus problemas personales minaron su autoestima y le hicieron extremadamente dependiente de figuras como Lish, fue a principios de los 80 cuando Carver por fin tuvo la energía suficiente para defenderse a sí mismo y a su obra y comenzar a reivindicar su propia voz y estilo. Al margen del viraje en el tono de las cartas, varias manifestaciones públicas del autor apuntan ciertamente en esa dirección. Por ejemplo, en más de una ocasión confesó su incomodidad ante las opiniones que lo vinculaban al minimalismo, como en su entrevista con Simpson y Buzbee (1983: 210) donde apuntaba que “somebody called me a ‘minimalist’ writer. But I didn’t like it. There is something about ‘minimalist’ that smacks of smallness of vision and execution and I don’t like it”. Gallagher (*Library of America*, 2009: 3-5) corroboró esto años más tarde, alegando que la frialdad y acidez inherentes al minimalismo no conectaban ni con la vida de Carver ni con la que trataba de insuflar a sus personajes y que siempre aborreció su vinculación al movimiento. De no ser por las correcciones de Lish, esta asociación nunca se habría producido. El paradigma del minimalismo, al parecer, no era minimalista.

Las afirmaciones recogidas en páginas anteriores y muchos de los estudios ya mencionados generan un efecto centrífugo que obliga, cuando menos, a examinar la forma en la que Carver ha sido entendido durante mucho tiempo y a replantearnos cómo debemos entenderle en adelante. Sin embargo, el objetivo de este artículo no es ahondar en el debate sobre cómo catalogar la obra de Carver o si encajar al autor dentro de un movimiento u otro. Lo que se busca es comprobar si esta reevaluación en torno a la figura del escritor se está produciendo o no.

Si algo puede colegirse de lo dicho hasta ahora es que, al margen de etiquetas, la ruptura con el editor Gordon Lish traza una línea que divide la carrera de Carver en, al menos, dos partes bien diferenciadas. También que el impacto de este hecho en el ámbito académico es indudable, dando lugar a posiciones y cuestionamientos varios. Por el contrario, hasta la fecha, las repercusiones en otros círculos y planos, como la prensa cultural o los propios lectores, se han abordado con mucha menor profundidad. Las siguientes páginas buscan empezar a cubrir este vacío y abrir nuevos caminos a la investigación sobre Raymond Carver y todo lo que rodea a su obra.

4. Metodología

Partiendo de este propósito, el análisis del presente artículo se centra en calibrar el reconocimiento e impacto del escándalo Carver-Lish en la recepción en España de las colecciones de relatos *De qué hablamos cuando hablamos de amor* y *Principiantes*.

Uno de los caminos para explorar la recepción de una obra es el estudio de los elementos paratextuales que emanan de ella. En este caso, los materiales en los que buscar las referencias a la polémica se clasifican siguiendo la propuesta de Genette (1997: 12), según la cual los paratextos pueden ramificarse, a su vez, en dos grupos: peritextos y epitextos. Por su relevancia para este estudio, conviene destacar que ambas categorías representan, a su vez, a tres agentes fundamentales en la circulación de literatura en cualquier país: la industria editorial, la prensa especializada y los lectores.

Para Genette (1997: 12), los peritextos hacen referencia a aquella información adjunta al libro aportada por la editorial o por el propio autor. Así, esta categoría abarca los datos incluidos en la portada y la contraportada, los prólogos y epílogos, los agradecimientos, los títulos y subtítulos o las dedicatorias, entre otros. Para el análisis de estos aspectos, se han consultado todas las ediciones de ambos libros traducidas al español y publicadas hasta la fecha en España (Carver, 1987, 1988, 1993, 2007, 2010, 2012, 2019).

El segundo grupo de elementos, los epitextuales, engloba aquellos materiales relacionados con el texto que no se encuentran físicamente unidos a él y que circulan entre la sociedad receptora (Genette, 1997: 344). Estos epitextos pueden ser de muy distinto tipo, desde materiales publicitarios, mercadotecnia o entrevistas con el autor hasta análisis académicos o críticas sobre la obra. Pese a que tangencialmente puedan comentarse otros, el presente estudio incide en este último punto, desgajándolo en dos subcategorías: prensa especializada y crítica de los lectores. Dentro de la primera, se examinarán reseñas sobre ambas obras publicadas en algunos de los principales periódicos y suplementos culturales españoles a partir de 2007, fecha del lanzamiento en España de la primera edición pos-Lish de *De qué hablamos*. Se considera que este marco temporal es adecuado para limitar una excesiva retrospectiva y poder presentar un estado de la cuestión dentro de los márgenes de lo actual.

En lo que respecta a la segunda categoría, se tomarán como referencia las reacciones compartidas por los lectores en algunas de las webs de lectura más relevantes, como Goodreads (<http://www.goodreads.com>) y Anobii (<https://www.anobii.com/>)³, así como sus valoraciones en Amazon España (<https://www.amazon.es/>), una de las principales plataformas de venta por internet a nivel global y nacional. La horquilla temporal empleada para filtrar estas opiniones será la misma que en el caso anterior.

En un primer estadio, el examen de cada grupo de paratextos se concentrará en dilucidar si los materiales omiten o, por el contrario, subrayan la polémica que rodeó a Carver y a su editor y las numerosas diferencias entre ambas colecciones. Posteriormente, el análisis pasará a centrarse en el segundo de estos escenarios para calibrar la reacción a estos cambios, evaluando si es mayoritariamente positiva o negativa y tratando de establecer conclusiones en torno a cómo la prensa cultural y los lectores españoles valoran actualmente aspectos molares de la trayectoria de Carver, como la autoría de sus primeras obras, su éxito o su verdadero estilo literario.

5. Análisis

5.1. Paratextos de las editoriales

De qué hablamos cuando hablamos de amor ha sido publicada en España hasta en cinco ocasiones, cuatro de ellas por Anagrama (1987, 1993, 2007 y 2019) y una por Círculo de Lectores (1988). Sin embargo, ninguno de los elementos peritextuales que incluyen las distintas ediciones hace referencia alguna a la polémica entre Carver y su editor.

Si nos centramos en las primeras publicaciones de Anagrama, podemos apreciar que, aunque similar, la estética de la portada de 1987 difiere ligeramente de la de las de 1993 y 2007. Sobre tapas amarillas, la primera imprime el nombre del autor en letras negras mayúsculas en la parte superior, con el título de la obra debajo en una fuente más grande, seguido de una imagen en el centro bajo la cual figuran el nombre de la editorial y de la colección. Las segundas, de tapas azules, incluyen autor y título en fuente blanca dentro de un recuadro negro en la franja superior de la portada. En estos volúmenes, el nombre del autor es más grande que el de la obra. Los datos de la editorial y la imagen ocupan la misma posición que en el ejemplo anterior. En cualquier caso, ninguna de las tres ediciones incluye detalles sobre la polémica Carver-Lish en su portada. Tampoco en la contraportada o en la biografía del autor se aporta información al respecto. Es más, en los extractos escritos por críticos

3 En el proceso de selección de estas fuentes de consulta se estudiaron otras redes sociales para lectores, como *Lecturalia*, *Tú qué lees* o *LibraryThing*. Estas plataformas se descartaron por el escaso número de comentarios que ofrecían en comparación con las finalmente escogidas.

y autores incluidos en su contracubierta, Carver recibe halagos por su lenguaje duro, su narrativa escueta, o los bosquejos de la realidad que pintan sus relatos. Las decisiones de la editorial en torno a otros elementos peritextuales van en la misma línea. Sirvan como ejemplo la ausencia de prólogos, epílogos o notas dentro del texto, materiales que podrían aportar cierta información contextual o de interés como la referente a la polémica, pero que ni siquiera son parte de estos volúmenes. Como curiosidad puede señalarse que, en sus agradecimientos, Carver cita a Noel Young, fundador de la editorial Capra Press, pero no incluye en modo alguno a Gordon Lish.

La edición de *Círculo de Lectores*, publicada en 1988, destaca por el escaso texto de la contracubierta. Aquí, simplemente se replica una opinión de Frank Kermode, también recogida en las colecciones de Anagrama, en la que se ensalza la capacidad de Carver para pintar un mapa completo de la realidad con una narrativa sumamente escueta. La portada de este volumen tampoco hace referencia al choque entre Carver y Lish, quedando compuesta, de arriba abajo, por el nombre del autor, el título, la imagen de cubierta y, finalmente, el nombre de la editorial. Dentro del libro, el patrón de las ediciones comentadas anteriormente se reproduce con una notable excepción: el tomo de *Círculo de Lectores* incluye un prólogo de Mariano Antolín Rato, en el que este escritor y traductor hace un repaso por la biografía y carrera literaria de Carver. En estas páginas, previas al estallido público de la polémica, no se mencionan los (des)encuentros profesionales entre Carver y Lish, pero sí las numerosas diferencias entre las distintas versiones de ciertos relatos (p. ej. “Tanta agua tan cerca de casa”) recogidos en *De qué hablamos*, pero también en otras obras del autor como *Fires* o *Catedral*. Así, Rato subraya la poda a la que estas historias se vieron sometidas de cara a su publicación en *De qué hablamos*, algo que atribuye a la mano del propio Carver. En ningún caso se menciona el rol de Gordon Lish en este proceso.

De vuelta en Anagrama, la edición más actual (2019) rompe por completo con el formato de sus predecesoras, al menos en su vertiente estética. La cubierta nos muestra un ciervo caído como imagen principal, con autor y título en la parte superior de la página y nombre de la editorial al pie. La contraportada se compone de una reseña de Luisgé Martín acompañada por una breve biografía del autor. De nuevo, ninguno de los pasajes hace referencia a la popular controversia; de hecho, la reseña alaba, en cierto modo, el enfoque adoptado por Lish con apuntes como: “Son historias que no empiezan ni terminan: fragmentos incompletos de vida, trozos rotos, descascarillados”. Esta edición también carece de cualquier tipo de nota en el interior que referencie el choque entre Carver y el que fuera su editor en aquel entonces.

Estos vacíos pueden resultar comprensibles en las tres primeras ediciones (1987, 1988, 1993), pues son anteriores al artículo de D. T. Max y, por tanto, al momento en el que la controversia dejó de ser un rumor para convertirse en una realidad extendida. Sin embargo, sí podría considerarse un tanto sorprendente que ni la versión de 2007 ni, sobre todo, la de 2019 hagan alusión alguna al respecto. Nueve y veintiún años, respectivamente, separan el terremoto

literario que supuso la confirmación del omnipresente papel de Lish en las primeras obras de Carver de la publicación de estas ediciones, y las réplicas de este temblor ya habían llegado necesariamente hasta España en 2010 (si no antes) con la publicación de *Principiantes*.

Los motivos para estas omisiones pueden ser varios y cruzar el amplio espectro entre el respeto y protección de la figura del autor y los intereses meramente económicos. Sea como fuere, los peritextos de *De qué hablamos* nos presentan sin dobleces a un escritor de estilo desnudo y afilado, largos silencios y finales cortantes. Carver y su colección de relatos quedan así orbitando alrededor del minimalismo, sin apostilla alguna sobre el “canibalismo editorial” que permitió incardinar la obra en una corriente en la que, de no ser por Lish, costaría ubicar al autor. Esta es, además, una decisión que contrasta sobremanera con los resultados del análisis de los peritextos en las distintas ediciones de *Principiantes*.

En este caso, nos encontramos ante un escenario diametralmente distinto al anterior. La portada de ambas ediciones (2010 y 2012), publicadas en Anagrama, vuelve a ser sencilla. En ella se nos presentan el nombre del autor (más grande en 2012), el título (más grande en 2010), el nombre de la editorial y la colección a la que pertenece cada edición. La imagen de cubierta en ambos casos es una foto de un primer plano del escritor. Si volteamos el libro, sin embargo, la información sobre la controversia es mucho más abundante y es aquí donde empieza el contraste con los peritextos de la obra anterior. En la edición de 2010, son cuatro las referencias a Lish y su papel como editor de *De qué hablamos*: dos por parte de la propia Anagrama y dos en los extractos de reseñas incluidos. La edición de 2012 conserva el descriptor de la editorial, pero omite las reseñas anteriores. Solo se incluye una en la que no se menciona al editor norteamericano, pero sí el hecho de que ahora podemos por fin leer lo que de verdad escribió Carver en un primer momento.

Al margen de las referencias en la contraportada, ambas publicaciones contienen otros tres peritextos en los que detenerse. Por un lado, un prólogo de los editores del original, William L. Stull y Maureen P. Carroll, en el que se describen el proceso de recopilación de los textos base, la poda de más del 50 % a la que Lish los sometió en su día y la promesa de Carver a Tess Gallagher de que, en algún momento, publicaría de nuevo todos esos relatos con su extensión inicial. Por otro, en la tercera página de ambas ediciones y en la que sigue al prefacio y antecede al comienzo de la primera historia, se repite el título del libro, *Principiantes*, apostillado por la siguiente frase: “la versión original de *De qué hablamos cuando hablamos de amor*”. Por último, al final del tomo se incluye un apartado de notas igual al de la versión en inglés (Carver, 2009a) en el que se listan los lugares de publicación de cada relato⁴ y se detallan los principales cambios realizados por Lish en cada una de las

4 Al margen de en sus colecciones, las historias de Carver aparecieron en varias revistas a lo largo de los años.

diecisiete narraciones, incluyendo el porcentaje de texto recortado con respecto al original. Así las cosas, puede concluirse que el choque con Gordon Lish es una de las constantes de los peritextos incluidos en las dos traducciones al español de *Beginners*.

Antes de avanzar y como mero apunte confirmatorio de lo discutido en este punto, cabe subrayar que un epitexto básico en la difusión de un libro hoy en día, como es la web oficial de la editorial en cuestión, continúa la línea marcada por los elementos peritextuales. Así, en su promoción de las ediciones de 1987 y 2007 de *De qué hablamos*, la página de Anagrama⁵ en internet (<https://www.anagrama-ed.es/>) se limita a replicar información peritextual ya recogida en la contraportada del volumen. En lo que concierne a la de 2019, la editorial sigue el mismo patrón, con la reseña de Luisgé Martín como texto central de la página.

El caso de *Principiantes* es similar en cuanto a concepto. La editorial vierte en la página web gran parte del contenido peritextual de la contracubierta de las dos ediciones, insistiendo en los mensajes ya mencionados anteriormente. Tanto en estos casos como en los anteriores, Anagrama adjunta una breve biografía del autor en la que no se menciona a Gordon Lish ni se comenta nada relacionado con su figura.

En línea con los objetivos de este estudio, se puede afirmar que los paratextos generados por las editoriales alrededor de *De qué hablamos* omiten cualquier referencia al choque entre Lish y Carver, algo que no ocurre en el caso de *Principiantes*. En cuanto al tipo de comentarios en torno al giro estilístico en la era pos-Lish, todos son altamente positivos. A pesar de que el texto preparado por la editorial en la contraportada de *Principiantes* reconoce el éxito de *De qué hablamos*, este peritexto entrelaza elogios constantes a la “nueva” obra del autor. Se subrayan, sobre todo, su mayor riqueza, los matices ausentes en su predecesora, la sensibilidad que cobran estos textos sin editar, así como el enorme talento que atesoraba el escritor, incluso alejado de la sombra de Gordon Lish.

La descripción del estilo en ambos casos tiene una segunda lectura que arroja otros datos de interés en relación con la recepción de Raymond Carver en España. Los peritextos y epitextos producidos por las editoriales lanzan mensajes muy concretos sobre ambas obras que, en mayor o menor medida, pueden condicionar su recepción y la forma en la que los lectores perciben al autor. Partiendo de la base lógica de que los paratextos creados por una editorial no van a incluir comentarios o apuntes negativos sobre un libro que pretenden vender, resulta llamativo comprobar los distintos puntos que se destacan en cada edición. En la primera de las colecciones analizadas, se ensalza al Carver maestro del boceto, el del estilo más parco y crudo. Esto ocurre incluso en ediciones tan posteriores al estallido de la polémica como la de 2019, lo que provoca

5 El portal web de Círculo de Lectores no recoge información sobre esta obra.

que muchos lectores que la desconocen o desconocían y se acerquen a la obra acaben asociando a Carver con el minimalismo del que en varias ocasiones intentó alejarse, tanto verbalmente como por escrito.

En lo que respecta a *Principiantes*, el contraste resulta casi irónico, especialmente si prestamos atención a elementos como los pasajes de reseñas escogidos para la contraportada. Aquello que antes resultaba digno de halago, se convierte ahora en tabú, y se devalúan muchas de esas características que hacían de *De qué hablamos* una obra mayor. De hecho, la contracubierta abre con un breve comentario del escritor Tim O'Brien en el que ensalza la austeridad y el filo de la prosa de Carver, algo que la editorial contrarresta inmediatamente al remarcar el peso mayúsculo de la mano de Lish en la confección de parte de sus historias. Asimismo, autores de la talla de Philip Roth o Blake Morrison describen *Principiantes* como una colección perfecta y más profunda que *De qué hablamos*, una pieza literaria que no requería enmienda alguna y que viene a redefinir el adjetivo "carveriano". El potencial efecto sobre los lectores vuelve a ser evidente: plagar los elementos paratextuales de referencias a la polémica con Lish y a la posibilidad de conocer por fin al "verdadero Carver" no es simplemente una forma de descubrir al gran público lo acontecido entre ambas figuras. Es, además, una estrategia de impacto que predispone positivamente al lector, genera curiosidad y atrae a la audiencia, no solo hacia la lectura de *Principiantes*, sino también hacia la colección anterior.

Vistos los mensajes que envía el sector editorial, las siguientes subsecciones pretenden ahondar en la acogida por parte de crítica y público de ambos productos y en su reacción a algunos de los interrogantes que plantean con respecto a la trayectoria de Carver.

5.2. Epitextos: prensa especializada

Para completar esta sección, se llevó a cabo una búsqueda en las hemerotecas de varios de los principales periódicos y suplementos culturales españoles (*El País*, *La Razón*, *La Vanguardia*, *El Diario Vasco*, *ABC*, *La Voz de Galicia*, *El Norte de Castilla*, *La Nueva España*, *20minutos*, *Público.es*, *ABCD las artes y las letras*, *Babelia*, *Cultura/s*, *Jot Down* y *El Cultural*, entre otros) con el fin de recopilar las reseñas publicadas sobre las dos colecciones centro de la polémica a partir del 2007. El número final de textos compilados fue de nueve.

Antes de pasar a su análisis, conviene introducir algunos apuntes aclaratorios. En primer lugar, hay que subrayar que todas estas reseñas ponen el foco sobre el lanzamiento de *Principiantes* en España. No se han localizado reseñas sobre las ediciones más actuales de *De qué hablamos*, aunque esta colección está muy presente en gran parte de los comentarios sobre su versión pos-Lish. Por otro lado, el artículo más reciente, publicado en el suplemento *Jot Down* en 2020, no puede considerarse una reseña propiamente dicha, pero se ha decidido incluirlo puesto que, de algún modo, cumple una función similar al centrarse en comentar y contraponer ambas colecciones.

Este último es un rasgo común, ya que los nueve textos encontrados mencionan las dos obras y, al igual que los peritextos incluidos en *Principiantes*, analizan la una en función de la otra en mayor o menor medida. Todos resumen la mitología tras la génesis de ambas recopilaciones, se hacen eco de la mano de Lish, subrayan las diferencias de estilo y presentan *Principiantes* como los relatos en la forma que Carver les había dado en un principio. Si esta publicación póstuma es o no un acierto, no queda del todo claro.

A este respecto, Ibáñez (2010) muestra una evidente predilección por *Principiantes*, asegurando que esta versión supera con creces a la anterior y que, con ella, Carver evidencia, sin ningún género de duda, ser mejor escritor que Lish. Algo similar ocurre en la reseña de Saladrigas (2010), quien reconoce las cualidades literarias de la versión de Lish, pero defiende el genio de Carver y lo innecesario de la remodelación del editor. Por el contrario, textos como el de Gurpegui (2010) consideran abiertamente que esta segunda colección empequeñece ante la primera y que la restauración solo realiza aportaciones prescindibles que entorpecen la lectura. Moyano (2010) escribe en una dirección similar, defendiendo la edición de Lish como una forma de eliminar los excesos líricos de Carver y convertir a un escritor del montón en un autor de culto. Montesinos (2010) también se alinea con estas opiniones, atribuyendo una mayor contundencia, transparencia y calidad a *De qué hablamos*. Sin despreciar por completo a *Principiantes*, la idea latente bajo este artículo es la de estar comparando un buen libro con una obra maestra. Otros, como Alonso (2010) o Zabala (2020), aprecian virtudes en ambos volúmenes sin manifestar con claridad sus preferencias y concluyendo que nos encontramos ante relatos diferentes. Aparicio-Maydeu (2010) sigue una línea semejante, aunque, en su caso, recopila otras voces a favor y en contra de *Principiantes*, ocultando la propia. Por último, la reseña de Varela (2010) elogia la calidad de *Principiantes*, pero no establece ningún juicio sobre el valor literario de su predecesora.

En lo que sí parecen coincidir estas reseñas es en que el concepto de autoría en *De qué hablamos* es altamente cuestionable. Todos los autores (a excepción de Varela, que no se posiciona al respecto) parecen aceptar que esta colección no puede considerarse obra única de Carver y que, para bien o para mal, Lish merece ser reconocido como “cooperador necesario” en la creación de estos relatos. Quizás el comentario más preciso en este sentido sea el de Alonso, quien habla de “la prosa directa y económica de Lish/Carver” en *De qué hablamos*. El recurso tipográfico empleado por el articulista en este segmento sirve para crear un binomio que encapsula perfectamente el sentir general de la crítica a este respecto.

Una derivación interesante de la autoría difusa de *De qué hablamos* tiene que ver con su impacto en la percepción de la voz de Carver como escritor. Sobre este asunto, ocho de las nueve reseñas se dividen entre aquellas que creen que es en *Principiantes* donde encontramos al verdadero Carver y las que no van tan lejos y consideran que lo que hizo Lish fue básicamente corregir el material que recibió en su momento. Entre las primeras encontra-

mos a Alonso, Ibáñez, Zabala, Aparicio-Maydeu, Saladrigas y Varela⁶, quienes defienden que el auténtico Carver es profundo, lírico, vitalista, tierno, cálido, expansivo. Sus personajes son más poliédricos que los de Lish y las epifanías de muchos de sus finales aportan un matiz esperanzador a sus vidas resquebrajadas. La versión editada no solo cercena partes del texto, sino también todo rastro de estos adjetivos para sustituirlos por otros: minimalista, lacónico, afilado. Así, *De qué hablamos* se esculpe en función de los deseos y gustos de Lish, alejados de los del autor original de las historias. En otras palabras, la esencia de Carver, su forma de conducir y cerrar los relatos, de construir a sus protagonistas y de conectarlos entre sí, desaparece.

En el otro lado, se sitúan opiniones (minoritarias) como las de Montesinos y Gurpegui que aseguran que lo que hizo Lish fue mejorar y redondear los relatos de Carver, eliminando la carga (emocional) sobrante y convirtiendo los originales en historias más precisas y certeras. En estos casos, parece que el argumento subyacente es que tenemos ante nosotros dos versiones distintas de una misma historia y que Carver, al menos en un momento dado, debió estar de acuerdo con ambas. Estas reseñas no sitúan el estilo de las dos obras en planos diferentes, sino que describen la mano de Lish como una forma de pulir la narrativa del escritor, no de sustituirla. En esencia, lo que los críticos vienen a subrayar es la diferencia entre un Carver bien y mal aconsejado editorialmente.

Por último, la muestra analizada también aporta datos interesantes en cuanto a cómo la polémica ha determinado la trascendencia de Raymond Carver en el panorama literario. A este respecto, seis de las nueve reseñas subrayan que el editor jugó un papel central en la popularidad alcanzada por el autor de Oregón, algo que el propio Lish también ha reivindicado en alguna ocasión (Max, 1998). Al margen de conseguir publicar sus primeras colecciones de relatos en editoriales de prestigio, forjó su leyenda como minimalista, un estilo que le convertiría en referente de muchos escritores coetáneos y posteriores. La mano del editor, apuntan, no solo permitió la entrada de Carver en la escena literaria norteamericana e internacional, sino que también cimentó su sitio en la historia de la literatura y su ascendiente sobre las generaciones por venir. El impacto que se atribuye a Lish en la trayectoria de Carver nos deja con la sensación de que, sin su intervención en los 70 y 80, quizás nadie hubiese querido leer *Principiantes* 30 años más tarde.

En resumen, los epitextos analizados en esta sección permiten concluir que la prensa especializada subraya las evidentes diferencias entre *Principiantes* y *De qué hablamos*,

6 Moyano (2010) también menciona el lirismo y sentimentalismo de Carver en *Principiantes*, pero no lo conecta con un estilo propio del autor, aduciendo (erróneamente) que, tras la publicación de *De qué hablamos* y la ulterior ruptura con Lish, Carver replicó los patrones del editor en sus siguientes obras.

reseñando siempre la una en contraste con la otra. Si bien no existe una opinión común en cuanto a la superioridad de alguna de las versiones, la mayor parte de los textos analizados sí cuestiona la autoría única de *De qué hablamos*, alentando en ciertos casos una reevaluación general del término “carveriano” y, muy particularmente, de su posible aplicación a esta obra. En este sentido, un número importante de reseñas conviene que la época Lish supone una deformación del verdadero Carver, el que empezó y terminó escribiendo relatos como los incluidos en *Principiantes* o *Catedral*. Sin embargo, gran parte de las reseñas coinciden, asimismo, en apuntar que el rol de Lish en la fama y el reconocimiento local y global del escritor es indudable. Para bien o para mal, podemos colegir, la trascendencia y trayectoria de Carver estarán siempre ligadas al éxito de sus primeras obras y, por consiguiente, también a la polémica que las siguió.

5.3. Epitextos: lectores

Las secciones anteriores muestran cómo, a partir de la publicación en España de *Principiantes*, tanto el sector editorial como la prensa especializada comparten con el público abundante información referente a la polémica Carver-Lish. Las siguientes páginas pretenden tratar de medir el impacto que esta cascada de paratextos sobre el tema ha tenido en los lectores españoles.

Para ello, se han recopilado y analizado reseñas de *De qué hablamos* y *Principiantes* publicadas a partir del año 2007 en los tres sitios web mencionados en la metodología: Goodreads, Amazon España y Anobii. El número de reseñas encontradas asciende a 179, todas ellas publicadas en español, centradas en los volúmenes traducidos por Zulaika y de extensión variable. Del total, 144 pertenecen a *De qué hablamos*, pero solo seis referencian la controversia. Puede inferirse, por lo tanto, que muchos lectores, incluso con la polémica entre autor y editor largo tiempo sobre la mesa, se acercaron a *De qué hablamos* sin conocerla. Del mismo modo, la mayor parte de las opiniones analizadas alaban las historias de este volumen, subrayando, en muchos casos, rasgos propios de la edición de Lish o potenciados por ella: relatos rápidos e inconclusos, estilo austero, cortante y seco, incluso falta ocasional de estructura. Varias hacen alusión al minimalismo, a la extrema brevedad de las historias y a los silencios que las atraviesan. Irónicamente, algunas de las (escasas) críticas negativas que recibe la obra apuntan a estos mismos elementos como principales problemas de la narración.

Las seis opiniones que sí referencian el choque entre ambas figuras son mayormente positivas, y solo una de ellas pone en cuestión el trabajo hecho por Lish. Esta última y otra son, además, las únicas reseñas que comparan *De qué hablamos* con *Principiantes*. Mientras la primera defiende la versión original de Carver, la segunda muestra una evidente predilección por el volumen editado por Lish. Sin embargo, ambas son textos muy breves y ninguna abunda en la comparación entre estilos. Las cuatro opiniones restantes no se

pronuncian ni en un sentido ni en otro; es más, varios lectores afirman no haber tenido aún la posibilidad de leer la colección publicada tras la muerte del escritor.

En cuanto al concepto de autoría, si bien no se cuestiona abiertamente y en detalle, tres de las reseñas se refieren a *De qué hablamos* como el trabajo “de Carver-Lish”, poniendo a escritor y editor al mismo nivel en lo que respecta a la concepción de la obra. Un tema que no se discute en ningún caso es el papel de Lish como catalizador del éxito de Carver.

En lo que concierne a *Principiantes*, el número de reseñas encontrado ha sido menor. En este caso, el total de opiniones es de 35, todas positivas en mayor o menor grado. Entre ellas, sorprende comprobar cómo hasta 20 ni siquiera mencionan la polémica Carver-Lish. En ocasiones, esto podría explicarse por la brevedad de la crítica en cuestión (una palabra, un par de oraciones breves, citas de alguno de los relatos), que no elabora en ningún sentido y se limita a calificar la obra de una forma muy general. En otros casos, es imposible calibrar si la omisión viene por decisión propia o por desconocimiento.

Entre estas 20 reseñas, solo una emplea el término “minimalista” para definir la obra. Todas las demás dan una visión de Carver más cercana a su etapa pos-Lish que al de las primeras colecciones. Así, los lectores subrayan elementos evidentes que vertebran toda la bibliografía del escritor, como la sencillez en el lenguaje, la narración de las miserias más cotidianas, la gente corriente que las padece o los finales abiertos (algo que Lish potenció, pero que Carver ya incluía en algunos relatos) que desembocan en una planeada encrucijada. Pero, al mismo tiempo, también perciben aspectos más sutiles como la alternancia entre el dolor y la alegría o la emoción, la ternura y la humanidad que Carver es capaz de transmitir y que Lish se encargó de cercenar en colecciones anteriores.

De las 15 opiniones que sí mencionan la polémica, muchas hacen referencia a la masiva edición de Lish, pero pocas entran a debatir si una versión es mejor que otra. A diferencia de lo visto en secciones anteriores, las reseñas tienden a la yuxtaposición, sin entrar realmente a comparar ambas obras. Únicamente cuatro lo hacen, dos de las cuales se posicionan a favor de la versión editada y otras dos en el lado de *Principiantes*. Otro aspecto que no se aborda en esta muestra es el de la autoría de *De qué hablamos*, ya que ninguno de los lectores cuestiona en qué medida los relatos incluidos en esa colección pueden considerarse obra del escritor de Oregón. Quizás por todo lo anterior, los comentarios en torno al “auténtico Carver” tampoco son generalizados. Siete son los lectores que tratan este punto, señalando que la mano de Lish modificó el estilo del autor y que, tras las tachaduras y modificaciones, *Principiantes* nos presenta la verdadera voz del autor, cruda y atormentada, pero también rica en matices, tierna, humana.

En suma, las reseñas analizadas en esta sección permiten establecer varias conclusiones, alejadas en su mayoría de las alcanzadas en el subapartado anterior. En primer lugar, destaca la limitada repercusión que la polémica Carver-Lish tiene entre los lectores. De

ahí que, en función del volumen que hayan leído, muchos definan a Carver como un autor cercano al minimalismo o como un escritor de prosa más profunda. Quizás por la misma razón, parece que entre los lectores apenas existe debate en torno a la autoría de *De qué hablamos*. Tampoco se percibe a Lish como un factor axial a la hora de sedimentar la fama lograda por Carver en el mundo de la literatura.

Por otro lado, entre los 17 lectores que demuestran haber leído los dos volúmenes no se observa un posicionamiento claro a favor de uno u otro, ya que, a diferencia de lo ocurrido en la sección anterior, los comentarios no gravitan en torno a la comparación entre ambas obras. En una línea similar, el debate sobre si *Principiantes* revela la verdadera voz de Carver es también tangencial. Sin embargo, estos lectores sí dibujan un Carver coherente con lo que el propio autor recogía en "On Writing" y, al mismo tiempo, alejado de los parámetros de Lish.

6. Conclusiones

En línea con los objetivos del estudio, la primera de las conclusiones generales que se puede establecer es el amplio conocimiento que de la polémica Carver-Lish demuestran dos de las tres esferas analizadas. Especialmente a partir de 2010, con la publicación de *Principiantes* en España, tanto el sector editorial como la prensa cultural se hacen notable eco de lo ocurrido entre ambas figuras. Los lectores, sin embargo, se sitúan en un plano diferente. Pese al tiempo transcurrido desde el destape de la controversia, una importante mayoría no la referencia en las reseñas sobre ambas colecciones. A este respecto, ni las numerosas alusiones incluidas en las dos ediciones de *Principiantes* ni la abundante discusión que sobre la polémica se ha hecho en círculos expertos orientados al gran público parecen haber conseguido que lo ocurrido cale en una parte significativa de este sector. Y si lo ha hecho, no ha sido con la fuerza suficiente para convertirlo en tema generalizado de debate.

Uno de los escasos ejemplos de convergencia entre prensa y lectores se da en la definición del estilo literario del Carver de *Principiantes*, alineada también con la de los paratextos ofrecidos por Anagrama. Recordemos que la editorial presenta este volumen como una obra profunda, sensible y rica en matices, e incluye fragmentos de reseñas orientados a ensalzar estos rasgos. La mayor parte de los lectores y de los articulistas aceptan la descripción, pero la acogida en cada sector es diferente. Mientras que los primeros tienen una visión fundamentalmente positiva y no suelen establecer una comparación con el estilo de *De qué hablamos*, la recepción entre la prensa especializada es más templada, con varias reseñas defendiendo el trabajo editado en detrimento de los textos originales.

Pero existen muchos otros puntos de divergencia entre ambos sectores. Uno de ellos es el papel jugado por Lish como trampolín a la fama de Carver. Mientras varios medios señalan al editor como factor fundamental para lanzar la carrera del autor y cimentar su trascendencia, los lectores que mencionan a Lish nunca abordan este tema. Lo mismo ocurre con

el cuestionamiento sobre la autoría de la primera colección, uno de los ejes en torno a los que pivotan los artículos de prensa que, sin embargo, tiene un papel sumamente residual entre los lectores. La discusión sobre el auténtico estilo literario del escritor es otro tema dilemático para los expertos, pero que, de nuevo, el gran público solo aborda tangencialmente. En definitiva, el amplio porcentaje de lectores que parece desconocer la polémica (o que decide ignorarla en sus comentarios) y el escaso interés entre aquellos que sí la referencian indican que, al menos en la muestra analizada, este sector no termina de cuestionarse las repercusiones que la figura de Lish tiene a la hora de definir la autoría de *De qué hablamos*, dar a conocer a Carver entre el gran público y opacar el estilo literario que el autor cultivó desde un principio. Por el contrario, sus opiniones se centran esencialmente en valorar cada volumen y sus relatos, obviando la controversia en torno a su concepción y muchas de sus ramificaciones.

En línea con los datos anteriores, aún existe un número importante de lectores que ven en Carver a aquel minimalista que surgió de la fragua de Gordon Lish. Es probable que muchos de ellos basen su opinión únicamente en la lectura de colecciones como *De qué hablamos*, en la que los paratextos de las editoriales se limitan a ensalzar la obra sin mencionar en ningún caso lo ocurrido en su controvertida concepción. Para ellos y para todo aquél que quiera un mapa detallado del “territorio Carver”, lecturas como *Principiantes* o *Catedral* resultan indispensables. Esto y una reflexión más profunda en torno a lo ocurrido con su editor son condición *sine qua non* para poder de verdad plantearnos de qué hablamos cuando hablamos de Raymond Carver.

7. Bibliografía citada

ADDINGTON, Wells, 2016: “Will you please be edited, please?: Gordon Lish and the development of literary minimalism”, *CEA Critic* 78 (1), 1-23.

ALONSO, Luis M., 2010, 3 de junio: “El minimalista era otro”, *La Nueva España* [<https://www.lne.es/cultura/2010/06/03/minimalista/924358.html>, fecha de consulta: 29 de junio de 2020].

APARICIO-MAYDEU, Javier, 2010, 10 de julio: “Ni tan sucio ni tan lacónico”, *Babelia* [https://elpais.com/diario/2010/07/10/babelia/1278720743_850215.html, fecha de consulta: 27 de junio de 2020].

BARTH, John, 1986: “A few words about minimalism”, *The New York Times* [<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>, fecha de consulta: 2 de junio de 2020].

BUFORD, Bill, 1983: “Editorial”, *Granta* 8. *Dirty Realism: New writing from America*, 4-5.

CARVER, Raymond, 1976: *Will you please be quiet, please?*, Nueva York: McGraw-Hill.

- CARVER, Raymond, 1981: *What we talk about when we talk about love*, Nueva York: Knopf.
- CARVER, Raymond, 1987: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Anagrama.
- CARVER, Raymond, 1988: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- CARVER, Raymond, 1993: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Anagrama.
- CARVER, Raymond, 2007: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Anagrama.
- CARVER, Raymond, 2009a: *Beginners*, Londres: Random House.
- CARVER, Raymond, 2009b: *Fires*, Londres: Vintage Books.
- CARVER, Raymond, 2010: *Principiantes*, Barcelona: Anagrama.
- CARVER, Raymond, 2012: *Principiantes*, Barcelona: Anagrama.
- CARVER, Raymond, 2019: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Anagrama.
- CLARK, Billy, 2012: "Beginning with 'One more thing': pragmatics and editorial intervention in the work of Raymond Carver", *Journal of Literary Semantics* 41 (2), 155-173.
- GENETTE, Gérard, 1997: *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GREANEY, Philip John, 2006: *Less is more: American short story minimalism in Ernest Hemingway, Raymond Carver and Frederick Barthelme*. Tesis doctoral, The Open University.
- GRIMAL, Claude, 1987: "Stories don't come out of thin air" [<http://titan.iwu.edu/~jplath/carver.html>, fecha de consulta: 18 de mayo de 2020].
- GURPEGUI, José Antonio, 2010, 4 de junio: "Principiantes", *El Cultural* [<https://elcultural.com/Principiantes>, fecha de consulta: 22 de junio de 2020].
- HALLET, Cynthia J. Whitney, 1999: *Minimalism. The short story: Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robinson*, Nueva York: Edwin Mellen Press Ltd.
- HEMINGSON, Michael, 2011: "Saying more without trying to say more: On Gordon Lish reshaping the body of Raymond Carver and saving Barry Hannah", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52 (4), 479-498.
- HERZINGER, Kim A., 1985: "Introduction: On the new fiction", *Mississippi Review* 14, 7-22.

- IBÁÑEZ, Andrés, 2010, 17 de julio: "No lo toques ya más", *ABC Cultural*, 13.
- KAUFMAN, David, 1991: "Yuppie Postmodernism", *Arizona Quarterly* 47 (2), 93-116.
- LAINSBURY, Gregory Patrick, 2004: *The Carver chronotope: Inside the life-world of Raymond Carver's fiction*, Nueva York: Routledge.
- LANERO-FERNÁNDEZ, Juan J., 2009: "Carver, Raymond" en Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (coords.): *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, Madrid: Gredos, 182-183.
- LIBRARY OF AMERICA, 2009: "The Library of America interviews Tess Gallagher, William L. Stull, and Maureen P. Carroll about Raymond Carver" [https://loa-shared.s3.amazonaws.com/static/pdf/LOA_interview_Gallagher_Stull_Carroll_on_Carver.pdf, fecha de consulta: 3 de mayo de 2020].
- MAX, D. T., 1998: "The Carver chronicles", *The New York Times* [<https://www.nytimes.com/1998/08/09/magazine/the-carver-chronicles.html>, fecha de consulta: 10 de mayo de 2020].
- MEYER, Adam, 1989: "Now you see him, now you don't, now you do again: The evolution of Raymond Carver's minimalism", *Studies in Contemporary Fiction* 30 (4), 239-251.
- MONTESINOS, Toni, 2010, 19 de mayo: "Carver y el corrector de cuentos", *La Razón* [https://www.larazon.es/historico/9247-carver-y-el-corrector-de-cuentos-ILLA_RAZON_265827/, fecha de consulta: 19 de junio de 2020].
- MONTI, Enrico, 2007: "Il miglior fabbro? On Gordon Lish's editing of Raymond Carver's *What we talk about when we talk about love*", *The Raymond Carver Review, International Raymond Carver Society* 1, 53-74.
- MOYANO, Alberto, 2010, 9 de mayo: "Carver antes de la poda", *El Diario Vasco* [<https://www.diariovasco.com/v/20100509/cultura/raymond-carver-antes-poda-20100509.html>, fecha de consulta: 29 de junio de 2020].
- REBEIN, Robert, 2009: *Hicks, tribes and dirty realists: American fiction after postmodernism*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- SALADRIGAS, Robert, 2010, 23 de junio: "Carver tal como era", *Cultura/s*, 8.
- SANTANA, Cintia, 2013: *Forth and back: Translations, dirty realism, and the Spanish novel (1975-1995)*, Plymouth: Bucknell University Press.
- SIMPSON, Mona, y Lewis BUZBEE, 1983: "Raymond Carver: The art of fiction No.76", *The Paris Review* 88, 192-221.

STULL, William L., y Maureen P. CARROLL, 2006: "Prolegomena to any future Carver studies", *Journal of the Short Story in English* 46, 13-17.

THE NEW YORKER, 2007, 24 de diciembre: "Letters to an editor: Letters from Raymond Carver to Gordon Lish" [<https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/letters-to-an-editor>, fecha de consulta: 29 de abril de 2020].

TUTTER, Adele, 2009: "What the story is about: Carver, Lish, and the editorial process", *The Psychoanalytic Quarterly* 78 (2), 491-531.

VARELA, José, 2010, 8 de mayo: "Carver sin afeites", *La Voz de Galicia: Suplemento Culturas* 5.

ZABALA, Iker, 2020, 6 de mayo: "De qué hablamos cuando hablamos de la muerte", *Jot Down* [<https://www.jotdown.es/2020/05/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-la-muerte/>], fecha de consulta: 19 de junio de 2020].