

# Génesis, desarrollo y auge del cuento norteamericano

## Génesis y desarrollo

*Los inicios románticos: Washington Irving, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne*

Los inicios del relato corto como género literario hay que buscarlos en el siglo XIX, instante en que comienza a manifestarse una forma narrativa con unas características bastante precisas (brevedad, tratamiento estético, intensidad, posicionamiento del narrador o tono), que no diferirán en gran medida de lo que hoy en día se denomina relato corto moderno<sup>1</sup>. A pesar de lo dicho, conviene señalar que las primeras manifestaciones de narraciones breves son tan antiguas como los propios mitos. Thomas H. Gullason sostiene que obras como las historias de la Biblia, las fábulas de Esopo o *Las Mil y una Noches* son ejemplos de un mismo género: “[they] are a few of many early examples of the international interest in this form which at various stages of its history has been known by other names: anecdote, fable, narrative, tale, story, sketch, yarn, short fiction” (Gullason 1964: 13). Con esta afirmación, el interés de Gullason parece ir encauzado a subrayar un reconocimiento que siempre se le ha negado a la narrativa breve, cuya ascendencia en el tiempo precede al nacimiento de la novela. Con anterioridad, James Cooper Lawrence, defensor del relato corto como la forma más antigua de literatura, argumentaba que la obra de Boccaccio, Chaucer o Rabelais debía considerarse no como exponentes individuales del género sino más bien maestros de un enorme grupo de escritores de cuentos (Lawrence 1976: 67).

Lo que hoy en día se conoce comúnmente como cuento literario se remonta en Europa a los *fabliaux* medievales a *El Decamerón* de Boccaccio, a *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer o a *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, por poner solamente ejemplos notables en algunas literaturas nacionales. Por su parte, lo que reconocemos como ficción breve constituye en los Estados Unidos un género reciente que hunde sus raíces

<sup>1</sup> Me atengo a la diferenciación establecida por Robert F. Marler quien, por su parte, sigue la dicotomía *tale* y *short story* de Northrop Frye. Para Frye, nos dice Marler, en el cuento no encontramos personajes auténticos sino figuras estilizadas que se expanden en arquetipos psicológicos. Sin embargo, en el relato corto, los personajes tienen personalidad “and wear ‘their personae or social masks’” (Marler 1994: 166). Para Marler, la transición entre el cuento y el relato corto comenzó a darse en Hawthorne (en el prefacio a su *Twice-Told Tales*) y Melville (en su ensayo, “Hawthorne and his Mosses”), escritores que, de forma consciente, diferenciaban una y otra forma de narración breve (1994: 174).

en las narraciones didáctico-moralizantes del puritanismo y en los cuadros de costumbres, propios del romanticismo norteamericano del primer cuarto del siglo XIX. Sin embargo, al contrario de lo que se pudiera pensar, su tardío desarrollo y sus enormes dificultades iniciales no impidieron que con el paso del tiempo lograra triunfar y llegar así a convertirse en un género propiamente norteamericano.

La progresión del cuento fue considerable durante la segunda mitad del siglo XIX hasta el punto que William Dean Howells, novelista, crítico, autor de relatos y editor del prestigioso *Atlantic Monthly* desde 1871 a 1881, llegará a comentar lo siguiente de los escritores norteamericanos: “[they] brought the short story nearer perfection in the all-round sense than almost any other people”. Howell, no obstante, situaba a sus paisanos justo por debajo de los escritores rusos (en Scofield 2006: 65).

Entre los posibles condicionamientos que explican el florecimiento de la ficción breve en los Estados Unidos podrían citarse causas socioeconómicas o culturales. Manuel Broncano señala cómo la complejidad del componente social americano, formado por una población diseminada a lo largo de la nación en asentamientos de colonos así como en grandes ciudades en la costa este, impidió que el novelista contara con un material autóctono con el que escribir novelas al estilo europeo. Ello favoreció la proliferación del género breve que contaba las experiencias de una población aislada y carente de un marco social como el europeo (Broncano 1992: 36).

Contrariamente a lo sucedido en los Estados Unidos, para Charles E. May Inglaterra no sobresalió en la creación del cuento quizás debido a su homogeneidad social, es decir, como consecuencia del énfasis que los propios ingleses daban a una sociedad unida. Apoyaría esta argumentación Frank O'Connor para quien el relato parece florecer mejor en las sociedades fragmentadas (en May 2002: 13). Por otro lado, desde el punto de vista cultural, la inexistencia de una ley que protegiera los derechos intelectuales y de publicación permitió a los editores norteamericanos poner en circulación obras británicas sin tener que pagar derechos de autor. Los escritores norteamericanos, por lo tanto, partían en desventaja con respecto a sus homólogos del otro lado del Atlántico por lo que la publicación de narraciones en revistas y periódicos se convirtió casi en una necesidad a la vez que en una forma accesible de poner sus obras en el mercado (en May 2002: 24).

El movimiento romántico ejercerá una enorme influencia en el desarrollo del relato no solamente en los Estados Unidos sino también en Europa, particularmente en Rusia, en parte debido al intento de los románticos, en palabras de May, “to demythologize folktales, to divest them of their external values, and to remythologize them by internalizing those values and self-consciously projecting them onto the external world” (May 2002: 5). Si con anterioridad al romanticismo los relatos folclóricos existían casi en un vacío, como historias

en donde el agente transmisor carecía de importancia al constituirse propiamente como simple receptor de la narración, será a partir de esta época cuando comience a otorgársele al narrador un papel fundamental. A raíz de ello, la visión subjetiva y la imaginación del artista comenzarán a adquirir una importancia sin precedentes.

Teniendo en cuenta razones históricas y formales, son numerosos los críticos que consideran *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819-1820), de Washington Irving como una manifestación inicial de ficción breve. En esta obra, Irving refundirá la tradición folclórica germánica con un nuevo perspectivismo ofrecido por un narrador individual que ofrecerá una visión más personal, donde el énfasis se encuentra más en el tono que en los incidentes, alejando de este modo el nuevo producto de sus modelos populares. Irving adaptó los viejos mitos y modelos alemanes y los extrapoló a situaciones modernas para otorgarles un halo que los hace perfectamente reconocibles, tipos propiamente americanos como son Rip Van Winkle o Ichabod Crane, convertidos en arquetipos universales de deseo o temor (May 2007: 209-210).

El éxito de los cuentos de Irving impulsaría a jóvenes escritores a imitar el modelo, con lo que se originaría una gran demanda satisfecha desde Europa con la llegada de anuarios que tendrían vigencia desde 1825 hasta su declive hacia 1844 (Broncano 1992: 40). En estos anuarios y en revistas de difusión nacional, que comenzaron a gestarse a mediados del XIX, publicaron sus obras Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, artífices del impulso definitivo que el nuevo género precisaba. Poe consciente de la necesidad de crear una tradición literaria americana independiente, se inclinó por publicar sus obras en revistas ya que consideraba que este medio era un vehículo ideal para crear literatura —sobre todo tras la depresión económica de 1837— a la vez que una excelente oportunidad para forjar un público lector de sus obras (Scofield 2006: 6).

La importancia de Poe en el desarrollo del cuento es doble, no sólo por convertirse en uno de los primeros teorizadores sino también porque su mejor producción literaria la produjo en este género. En su reseña a *Twice-Told Tales* de Hawthorne, Poe articula las bases fundamentales sobre las que se sustenta una narración breve, siendo éstas todavía un referente indiscutible para la crítica actual. Poe defenderá la existencia de una unidad de efecto o lo que entiende como una sensación que experimenta el lector cuando se enfrenta a narraciones cuya lectura pueda llevarse a cabo de una sentada, o en un tiempo aproximado entre la media hora y las dos horas. Para Poe, un tiempo inferior al señalado supondría el peligro de caer en el epigramatismo (en May 1976: 47). Del mismo modo, Poe habla de la superioridad del cuento respecto al poema argumentando que éste centra su importancia de forma casi exclusiva en el ideal de Belleza mientras que el cuento da prioridad a la búsqueda de la Verdad. Poe, por lo tanto, subordina el aspecto estético —que tiene mejor tratamiento en un poema— a la elaboración de sucesos de forma racional.

Por su parte, Hawthorne mostrará su predilección por el modo del “romance” ya que le ofrece una libertad imaginativa con detalles cotidianos ordinarios a la vez que un amplio grado de significado metafórico, de simbolismo y alegoría (Scofield 2006: 19). Este escritor anticipa el realismo que está por llegar, pero en sus cuentos se manifiesta el aspecto moral como núcleo central, según señala H.S. Canby, para darle forma narrativa a sus historias (en May 2002: 7). Alejado de la dimensión alegórica tan característica en Hawthorne, Poe tiende a desestimar el punto de vista objetivo para adentrarse en una confesión subjetiva, como ocurre en “The Imp of the Perverse” donde el narrador ofrece una explicación filosófica sobre la perversidad con el objeto de justificar así sus más infames actos. En los relatos de Poe, el aspecto estético sobrepasa cualquier dimensión social o espacial como ilustran narraciones de corte gótico, como “The Fall of the House of Usher” o “Ligeia”.

### El realismo decimonónico

La senda literaria iniciada por Hawthorne tendrá continuación con Herman Melville. Relatos como “Bartleby the Scrivener” o “Benito Cereno”, los más conocidos de la colección *The Piazza Tales* (1856), son de una composición, un tono y una naturaleza radicalmente diferentes a los exhibidos en las narraciones de Poe y Hawthorne. Melville inaugura el cambio que experimenta el género hacia el realismo, tendencia imperante en toda la segunda mitad del siglo XIX, representada principalmente por Henry James o Stephen Crane.

El personaje protagonista del relato de Melville es más una figura metafórica que realista. A pesar de que dicho relato tenga un cronotopo muy definido (el Manhattan de mediados de siglo XIX), la figura de Bartleby se proyecta a lo largo de la narración como un personaje aislado y adscrito a un contexto social concreto: el auge de la burocracia y el capitalismo y las consecuencias que acarrea en el ser humano; de hecho, una de las interpretaciones dadas con mayor frecuencia a este relato subraya los efectos deshumanizadores del capitalismo y la burocracia en el ser humano.

El período de auge de la literatura romántica americana coincide con el apogeo del realismo en las literaturas nacionales europeas. Este movimiento que tendrá una gran influencia en la novela de la segunda mitad del XIX dejará una impronta que permitirá una concepción del cuento distinta a la existente en la primera mitad de dicho siglo. Teniendo presente el punto de vista estilístico, “Bartleby the Scrivener” se considera un producto diferente a lo que hasta ese instante había existido, como bien expuso Robert Marler para quien el de Melville es el primer “relato corto” radicalmente diferente a los “cuentos” de Poe o Hawthorne (en May 2002: 8).

El énfasis que los realistas ponían en el aspecto cotidiano dará lugar a un movimiento regionalista de singular importancia en los Estados Unidos, con notables figuras como Bret Harte o Sarah Orne Jewett. En este tipo de ficción (en inglés “local color literature”), el elemento geográfico adquirirá singular importancia, bien sea el idealizado y romántico oeste americano (California) de Harte en historias como “The Luck of Roaring Camp” o “The Outcasts of Pocker Flat”, o la Nueva Inglaterra (Maine) de la ficción de Jewett. Realistas, aunque con un sesgo literario diferente, son también Mark Twain, quien colaboró con Harte en algunas historias, o William Dean Howells.

La transformación de una concepción literaria romántica a una realista supondrá, por otro lado, un cambio en la focalización pasando el contenido a primar sobre la forma. Los realistas, quienes insistían en ofrecer un retrato más fiel del mundo exterior, prefirieron aceptar que el contenido dictara la forma. Como consecuencia de ello, el realismo encumbrará la novela como género narrativo desplazando al cuento a un segundo plano. Charles E. May explica este cambio:

Because of this shift, the novel, which is better able to expand in order to create an illusion of everyday reality, became the favored form of the realists; on the other hand, the short story, basically a romantic form that requires more artifice and patterning, fell to a secondary role. (2002: 11)

Dicha relegación estigmatizará sobremanera a la ficción breve que durante décadas se la considerará como un género menor y subordinado a la novela, cuya supuesta superioridad nadie ponía en duda.

Henry James, uno de los novelistas realistas de mayor éxito de su tiempo, dedicará gran parte de su vida a la narrativa corta trayendo a la tradición norteamericana su amplia experiencia europea, inglesa y francesa, particularmente. Sus historias breves presentan una extensa variedad temática, fruto del mundo que James conoció en su ajetreada vida entre 1864 y 1910, la clase alta y educada de su tiempo, de los Estados Unidos y de Europa: “he wrote of Americans travelling in Europe, of businessmen, of counts and countesses, of painters, writers and actors, of governesses and tutors, of students and professors, of journalists and editors” (Scofield 2006: 79).

Amparándose, en parte, en el camino iniciado por Hawthorne, Henry James supo ver muy pronto las enormes posibilidades que presentaba lo sobrenatural, en *nouvelles* —término utilizado por el propio James para referirse a la novela corta— como *The Turn of the Screw*, o en cuentos tales como “The Real Right Thing”, “The Friends of the Friends” o “The Jolly Corner”. No obstante, como persona imbuida de un espíritu científico, pronto consideró que el género del horror no encajaba con su estética literaria. Para él, un relato suponía el análisis de una situación, los fenómenos psicológicos de

un grupo de hombres y mujeres. Su concepción realista de la ficción le llevó a concebir unos personajes que adquieren forma de manera gradual. Para Santiago Rodríguez, el universo creado por James es un mundo que se podría denominar de exterioridad, un mundo artificial, creado no sólo por el artista, sino también por el narrador,

casi siempre un espectador que observa y dirige la historia hasta tal punto que en ciertos momentos lo que importa no es la historia en sí sino el modo en que el narrador la cuenta, aunque no siempre nos demos cuenta de ello y creamos que el interés radica en la trama y en los personajes (Rodríguez 2006: 25).

A finales del siglo XIX comenzará a observarse en la literatura norteamericana un “regreso a Poe” a través de autores como Frank Stockton o Ambrose Bierce quienes no solamente pusieron el énfasis en la realidad cotidiana sino en la estética formalizada: en el caso de Bierce, sus relatos sobre la Guerra Civil indagan en la violencia, en lo extraño y en lo macabro. Dicha concepción de la realidad estaría también representada por O. Henry (pseudónimo de William Sidney Porter), para quien la publicación de más de doscientos cincuenta relatos le llevaría a disfrutar de un éxito sin precedentes convirtiéndose al mismo tiempo en uno de los autores más leídos e imitados de su época. Sus historias, aunque de enorme variedad temática (en sus narraciones, que suelen tener lugar en Texas o en Manhattan, abundan dependientes, policías, empleados de banca, vagabundos, etc.), tienden a la denuncia social ya que son proclives a sacar al exterior la pobreza de los marginados, la corrupción de los ricos, los chanchullos políticos en Sudamérica o, simplemente, la estafa de hombres de negocios o tahures (Scofield 2006: 117).

Desde el punto de vista lingüístico, sus narraciones suelen estar caracterizadas por un elevada retórica, compaginada con una abundante sentimentalidad, artificiosidad y un mecanicismo exagerado que abocan a la narración a un final inesperado o sorprendente (*trick ending*) muy al gusto de la época. Precisamente el sabio manejo que O. Henry hace de la sentimentalidad es lo que llevará a este género a alcanzar sus más altas cotas de popularidad al tiempo que revestirá a esta ficción con altas dosis de un descrédito que provocará una singular pérdida de reputación para los críticos de las primeras décadas del siglo XX. Poco después de su muerte en 1910, la crítica fue implacable con la obra y el modo de hacer historias de O. Henry, en parte debido a un cambio en los gustos y en la tendencia literaria que ya entonces apuntaba más hacia la ficción naturalista de Jack London (Seelye 2004: 464-67).<sup>2</sup>

La narrativa cultivada por O. Henry es un producto propio de la época en que vivió

2 Resulta, no obstante, paradójico cómo una figura tan vilipendiada por la crítica fuera escogida para dar nombre al premio más importante de relato corto que se otorga en los Estados Unidos.

su autor, quien explotó su fórmula del relato hasta límites insospechados. Precisamente, ese estilo encorsetado que reservaba el elemento sorpresa para el final de la narración, repercutió negativamente en el género, en parte debido a la sistematización que Brander Matthews llevara a cabo del mismo en *The Philosophy of the Short Story* (1901). Matthews entendía que el relato corto era un género muy diferente a la novela y que, sin embargo, podría delimitarse con una serie de reglas específicas que, malentendidas, llevarían a muchos escritores a ponerlas en práctica siguiendo el exitoso modelo de O. Henry. Cualquier lector entusiasta podría acceder a escribir relato corto y optar, asimismo, a una actividad muy lucrativa siguiendo una serie de fórmulas específicas, como las que presentara Matthews u otros teóricos como J. Berg Esenwein, Carl H. Grabo o Blanche Colton Williams (May 1976: 5). La proliferación de manuales que ofrecían pautas sobre cómo escribir relatos cortos se mantuvo hasta mediados del siglo XX y, como sugiere Martin Scofield, dichos libros, que sentaban las reglas sobre cómo componer una trama, presentar personajes o crear una atmósfera adecuada, animaban a alejarse de cualquier tipo de innovación: “Don’t stray from the norm’ one publication of 1957 was still advising” (Scofield 2006: 107).

## Inicios del relato corto moderno

### *La influencia chejoviana en el relato corto americano*

La banalización y la comercialización en las que incurrió el género llevó a un declive y a un descrédito que Gilbert Seldes resumió en *The Dial* (1922) de la siguiente forma: “The American short story is by all odds the weakest, most trivial, most stupid, most insignificant art work produced in this country and perhaps in any country” (en May 1976: 6). El descrédito y la reacción contra la fórmula del relato de O. Henry, su popularidad y la explotación que del mismo hicieron sus seguidores, se mantendrá durante al menos un par de décadas. Será a partir de 1940 cuando comiencen a establecerse las distinciones entre “antiguos” y “nuevos” relatos cortos, historias breves donde prevalece la “calidad” frente a aquéllas donde prima la “comercialidad”.

La llegada del siglo XX traerá consigo un importante cambio que afectará de forma definitiva a la narrativa breve. Tras el enorme impulso ejercido por Hawthorne, Poe o Melville, una nueva concepción formal comienza a fraguarse con la aparición de las traducciones de la obra de Antón Chéjov, cuyo “nuevo” realismo no solamente ejerció una gran influencia en los Estados Unidos sino también en gran parte de las literaturas de Europa Occidental. Chéjov inaugura, según May, una visión realista basada en retazos o fragmentos de vida que parecen estar desgajados de la realidad cotidiana (1994: 199).

A pesar de su innovación, Chéjov también tuvo sus propios detractores quienes no dudaron en recriminarle la subversión que su estilo hacía del inicio, el intermedio y el final, el dictum aristotélico —tan apreciado por Matthews y considerado por los críticos como elementos imprescindibles en una buena historia— y el desdén de la trama, donde lo realmente importante es la atmósfera, más que la sofisticación en el discurrir de los acontecimientos. Este aspecto lo resume perfectamente Thomas A. Gullason al afirmar lo siguiente: “when Chekhov struck out the beginning and the end, and left us with a so-called middle action, this created another monster in the eyes of the critical reader—the plotless story, beginning nowhere and going nowhere” (1964: 21). Si bien sus historias cortas habían sido traducidas en los Estados Unidos en 1891 y cinco años más tarde en Gran Bretaña, habría que esperar hasta las antologías de 1914 y 1915 y a reseñas como la de E.M. Forster para que los críticos y escritores reaccionen a esta nueva visión realista que desplazaba el valor de una trama sofisticada para dar prioridad a historias mínimas, con personajes y situaciones tangibles y reales como la vida misma.

La influencia de Chéjov será fundamental en la obra de un gran número de escritores americanos, desde Sherwood Anderson hasta Raymond Carver, pasando por Ernest Hemingway, Katherine Ann Porter, Bernard Malamud o John Cheever. Nuevamente, Charles E. May resume con gran perspicacia el enorme legado de Chéjov en los más importantes representantes de este género:

Although Anton Chekhov could not have anticipated the far-reaching implications of his experimentation with the short story as a seemingly realistic, yet highly stylized, form in the work of John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, and Raymond Carver, it is clear that the contemporary short story, for all of its much complained-of “unreadability,” owes a significant debt to the much-criticized “storyless” stories of Chekhov. For it is with Chekhov that the short story was liberated from its adherence to the parabolic exemplum and fiction generally was liberated from the tedium of the realistic novel. With Chekhov, the short story took on a new respectability and began to be seen as the most appropriate narrative form to reflect the modern temperament. There can be no understanding of the short story as a genre without an understanding of Chekhov’s contribution to the form. (1994: 216)

#### *El realismo grotesco de Sherwood Anderson*

*Winesburg, Ohio* (1919) supone un importante punto de inflexión en el cuento norteamericano. Pese a ser la primera obra de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio* reacciona contra la importancia desmesurada que O. Henry y sus seguidores daban al argumento y a su tendencia moralizadora. Concebida en gran parte de forma autobiográfica, *Winesburg, Ohio* lo componen historias de vidas solitarias, de personajes retratados de manera grotesca siguiendo una percepción social que, según confesó el propio Anderson en una carta, creía que se ajustaba a su país: “What the book says to people is this — ‘Hence



it is. It is like this. This is what the life in America out of which men and women come is like” (en Scofield 2006: 130).

Deudora en parte de la obra de Ivan Turguéniev —*Relatos de un cazador* (1855)— y de la de James Joyce —*Dublineses* (1914)—, *Winesburg, Ohio* anticipa las imágenes grotescas de Flannery O’Connor o de Carson McCullers. Para Frank O’Connor, esta obra de Anderson y el año de su publicación (1919), señalan el inicio de una nueva autoconciencia y el momento en que comienza a desarrollarse el cuento norteamericano como entidad literaria nacional (2004: 39). *Winesburg, Ohio* es, asimismo, una acertada visión de una sociedad americana solitaria y aislada que, por primera vez desde la Guerra Civil, comenzaría a adquirir conciencia de dicho aislamiento tras su participación en la Primera Guerra Mundial. El sentimiento general se traducirá en una insatisfacción que dio lugar a una generación de personas desplazadas, sensación manifiesta tanto en los Estados Unidos como en Europa. Para el crítico y escritor irlandés Frank O’Connor, *Winesburg, Ohio* es para la narrativa norteamericana lo que *The Untilled Field* (1903), de George Moore, lo es para la irlandesa (O’Connor 2004: 37-39).

En Sherwood Anderson se asiste, asimismo, a la concepción “epifánica” de la realidad que tan magistralmente escenifica Joyce en *Dublineses*. Lo que prima no es la representación de la vida como si de un proceso lineal se tratara, sino de la sucesión de una serie de momentos que, contemplados en su totalidad, estimulan al lector provocándole múltiples sugerencias con el objeto de que éste asista a una revelación que suele ser, por otro lado, inesperada (Broncano 1992: 46).

## Auge del relato

El período de entreguerras, durante el cual tendrá lugar la Gran Depresión, supondrá el momento de mayor auge y florecimiento de este género. El relato que se desarrollará en estas décadas navegará entre el legado de Hawthorne y Poe transplantado al siglo XX y la influencia de los métodos formales del realismo chejoviano. Dentro del primer grupo de escritores, destacará William Faulkner sobre todo por su vena de romanticismo gótico. Por su parte, como representantes de la estética chejoviana cabe nombrar a Ernest Hemingway, Katherine Ann Porter, Eudora Welty, Bernard Malamud o John Cheever.

Influido por el romanticismo gótico de Poe, William Faulkner es el representante más genuino de este primer grupo de escritores que mantienen vive la tradición del *romance*. En “A Rose for Emily”, cuento donde queda expuesta la decadencia sureña, Faulkner lleva a cabo una experimentación con respecto al punto de vista y al tiempo de

la narración. Para Lee Mitchell, este relato tiene cierto paralelismo con *Washington Square* de James, aunque quizás el legado más cercano a Emily Grierson haya que buscarlo en la célebre Miss Havisham de *Great Expectations*, personaje que vive enclaustrado en una vieja mansión, con todos los preparativos para su boda, los relojes detenidos y llevando un vestido de novia que nunca se cambió (Mitchell 2000: 255).

Entre los escritores más influidos por la concepción chejoviana del cuento destaca Ernest Hemingway. Su obsesión por lograr una economía estilística caracterizada por el uso de frases cortas, limitación en el uso de los adjetivos, todo ello con el objeto de lograr concisión y brevedad, harán que sus cuentos, tan cercanos a Chéjov, conviertan a su autor en uno de los representantes de este género más importantes de la primera mitad del siglo XX. Precisamente, pocos son los relatos cortos de Hemingway que, como “Hills Like White Elephants”, muestran con enorme claridad el principio de concisión. Ambientado en la España de la Guerra Civil, esta narración de extensión “mínima” es un diálogo entre un hombre y una mujer sobre el presunto aborto de ésta. La enorme economía léxica y el interés por transmitir sensaciones sin nombrar —“la inexplicable presencia del objeto no nombrado, la insinuación adivinada por el oído pero no oía por él”, de la que hablara Willa Cather (2002: 58)— recuerda los esfuerzos de Hemingway por llevar al extremo las técnicas narrativas aprendidas de Chéjov y de Joyce. Charles E. May ha estudiado este relato y ha observado que el estilo de Hemingway podría sintetizarse de este modo:

[...] is an extension of Chekhov's and Joyce's attempt to make what at first seems to be merely a realistic depiction of ordinary physical reality communicate metaphorically the extraordinary human complexity of what is, basically, incommunicable. (2002: 66)

En “Hills Like White Elephants” se percibe una de las máximas de Hemingway, la “teoría de la omisión” según la cual “you could omit anything if you knew that [sic] you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood” (en Trussler 1994: 26).

En una misma línea y heredera del estilo formal de Chéjov se encuentra Katherine Ann Porter quien, junto a Eudora Welty y Flannery O'Connor, es una de las escritoras que mejor supo captar la esencia sureña americana, particularmente la tejana, y la de México, país que logra recrear con una sutil mezcla de ironía, entendimiento y crítica.

Eudora Welty se sitúa entre ese primer grupo de escritores que se señaló con anterioridad, deudores de las técnicas de Chéjov, aunque, como apunta May, la noción de la historia divina mítica la toma prestada de Isak Dinesen (2002: 70). Flannery O'Connor es, por su parte, partícipe de una visión grotesca de la realidad sureña que recuerda en

gran medida a Carson McCullers. Esta representación manierista de la realidad la sitúa dentro de su particular universo católico, que tan magníficamente recrea en *A Good Man Is Hard to Find* (1955), volumen de relatos cortos poblado de complejas imágenes teológicas, de personajes grotescos y absurdos todavía presentes en el imaginario popular sureño. Deudores de O'Connor son Andre Dubus o Tim Gautreaux, quienes centran sus relatos en personajes de origen francés y cajún, a menudo viviendo en una Louisiana pobre y olvidada, en donde se percibe una fuerte presencia de elementos católicos.

Bernard Malamud es otro de los escritores que se sitúan dentro de este primer grupo de seguidores de la estética chejoviana. Si bien por sus orígenes se encuentra dentro de la tradición oral del cuento yiddish, Malamud adopta técnicas chejovianas, sobre todo aquéllas que hacen referencias al punto de vista irónico y distanciado del narrador. Mark Shechner define así la obra de este autor: “the Malamud story is an epiphany of disappointment, a document of the half-life — the shabby region of mediocre existence just shy of disaster” (2004: 353).

En su relato más conocido y editado en las antologías, “The Magic Barrel”, Malamud presenta un conflicto entre los valores ortodoxos y los “nuevos” valores (heterodoxos) propios de los judíos que viven en los Estados Unidos, a la vez que expone el conflicto entre los judíos de primera y segunda generación. Malamud escribe su obra durante las décadas de 1930 y 1960 convirtiéndose cronológica y temáticamente —su ficción se aleja de los valores propios de la comunidad judía— en un claro ejemplo de judío de “segunda generación” (Meyer 2004: 104-07). Hijo de judíos de ascendencia rusa y judío en esencia y espíritu, Malamud desconocía la Torah y el Talmud e incluso los rituales propios del judaísmo quizás con el objeto de lograr así una plena integración social. Como más adelante se podrá comprobar, este ansia de vinculación social desaparecerá en autores contemporáneos como Michael Chabon o Nathan Englander, quienes sienten sin ningún pudor sus raíces judeoamericanas manifestándolo en sus relatos en los que volverán a recurrir a temas (incluso dentro de la ortodoxia religiosa) olvidados por esta segunda generación.

John Cheever combina sabiamente el realismo post-chejoviano con la fantasía. Su preferencia por el americano de clase media y, por lo general, en un momento de crisis de su vida le llevarán a ser calificado como el mejor cronista de la América blanca y protestante a la vez que se convertirá en el prototipo de escritor de *The New Yorker*, revista en la que publicó gran parte de su obra. La fuerte moralidad de algunas de sus historias remite al puritanismo de Hawthorne, quien al igual que Cheever era de Nueva Inglaterra. En la historia homónima que abre su primer volumen de relatos cortos, *The Enormous Radio and Other Stories* (1953), la adquisición de una gigantesca radio permitirá a sus dueños, los Westcott, escuchar sonidos y conversaciones que el aparato recoge

de forma inexplicable. Lo que en un principio son conversaciones cotidianas, pronto cambiarán para hacerse más negativas: peleas entre vecinos, maltratos de un marido a su esposa, enfermedades terminales de familiares, etc. La exposición de las miserias de las vidas ajenas supone una reafirmación de la felicidad conyugal en el hogar de los Westcott, puesta en entredicho cuando la exorbitante factura de la reparación de la radio produzca una serie de acusaciones de Jim hacia su esposa Irene. Ésta y otras historias anticipan en cierto modo la exposición banal de las vidas que personajes anónimos realizan en los *talk shows* televisivos, seguidos por una ingente masa de televidentes que, al igual Irene Westcott, cree que sus vidas son mucho mejores que las de esas personas que airean sus problemas.

### El renacimiento contemporáneo

Con este término denomina Charles E. May el período que comienza en la década de 1960 y que se extiende hasta el momento actual. En gran medida, los inicios están caracterizados por el predominio del postmodernismo que supone un replanteamiento y transformación radical de la ficción breve: “[T]he primary effect of this mode of thought on contemporary fiction is that the short story has a tendency to loosen its illusion of reality in order to explore the reality of its illusion” (May 2002: 83). En este tipo de relatos, el énfasis no se halla tanto en la realidad objetiva como puede estarlo en los propios procesos creativos. Representantes de la ficción breve postmoderna son, entre otros, John Barth, Robert Coover, William H. Gass o Donald Barthelme. Avanzado este período comienzan a surgir escritores de tendencias realistas, algunos de los cuales cultivarán la estética minimalista. Entre los ejemplos clásicos cabe citar a Philip Roth, Andre Dubus, Raymond Carver, Joyce Carol Oates, Stuart Dybek, Tobias Wolff, Ann Beattie o Mary Robison.

Donald Barthelme es, sin duda, el representante más notable del cuento norteamericano postmoderno y, aunque algunos críticos han señalado que su papel en esta literatura es equiparable al de Borges en la hispanoamericana, otros han denostado su obra por la inaccesibilidad de su lenguaje y porque su ficción es, en palabras de May, “without subject matter, without character, without plot, and without concern for the reader’s understanding” (2002: 87). Desde sus inicios con la publicación de *Come Back, Dr. Caligari* (1964), los cuentos de Barthelme han fomentado lo que posteriormente se ha denominado “short-short fiction” o “flash-fiction”, microrrelatos en los que el autor reinventa el lenguaje y subvierte las expectativas del lector con el uso de incongruencias. El argumento juega un papel menor en Barthelme, aunque no por ello se nieguen las posibilidades del mismo:

Barthelme does not altogether discard the possibilities of plot, but his stories often seem deliberately to offer the least that will suffice to meet the reader's expectation of a shaping order, something that provides contingent closure to a series of events, images, and observed phenomena. (Weller 2004: 121)

Para Charles E. May, los relatos de Barthelme son sátiras y parodias sociales y, como tal, presentan al hombre moderno como el producto final de los medios de comunicación y del lenguaje que le rodea (2002: 88). Por su parte, Martin Scofield señala cómo Barthelme explora una gran variedad de temas, entre los que destacan la infancia, el matrimonio, la cultura televisiva, el jazz, la religión, etc., aunque realmente sea el propio lenguaje como medio —sus convenciones, sus clichés o el uso que le da el hablante— una preocupación casi exclusiva en su obra (2006: 220).

Contemporáneo a Barthelme, Raymond Carver emerge con singular fuerza a partir de la década de 1970 siendo uno de los principales impulsores del renacimiento que el cuento americano comenzó a experimentar durante el último cuarto del siglo XX. Vinculada al realismo chejoviano-joyceano,<sup>3</sup> la prosa de Carver suele venir asociada al “minimalismo”, un concepto de amplio calado artístico, aparentemente contemporáneo, y que, desde el punto de vista literario, supone la reducción formal hasta dejar únicamente aquello que se considera esencial. El contexto y la aportación propia del lector son fundamentales para lograr dar sentido profundo al relato. Aunque el propio Carver rechazó el término minimalista,<sup>4</sup> lo cierto es que su prosa, al igual que la de Chuck Palahniuk, Bobby Ann Mason o Tobias Wolff, autores asociados de algún modo u otro a esta estética, se caracteriza por la extrema parquedad en el uso de las palabras, sobre todo de los adjetivos, con el objeto de conseguir un estilo sobrio y sin ningún tipo de concesiones a lo ornamental. Es por ello quizás que se comprenda cómo en Carver, lo aparentemente banal, logra transformarse a veces de forma poética en algo extraordinario.

Su estilo lo forman oraciones simples, breves y declarativas, en donde un lenguaje preciso ilustra a la perfección la carestía, la inutilidad y la necesidad (Graver 2004: 189). Cabe no obstante afirmar que, aunque se le reconoce como el principal representante del minimalismo norteamericano, no toda la obra de Carver se circunscribe a esta estética ya que, si se considera dicha posibilidad, *Cathedral* quedaría para Adam Meyer fuera de la tendencia general de su obra. La cuestión no es, para este crítico, determinar si Carver es o no escritor minimalista, sino cuál de ellos lo es o de qué Raymond Carver estamos hablando (Meyer 1989: 240).

3 Carver rindió tributo a Chéjov en una de sus últimos relatos, “Errand” publicado póstumamente en *Where I'm Calling From*, donde describe la muerte del escritor ruso en un hotel en Suiza.

4 A Carver le disgustaba que su obra se considerara minimalista al sentir que dicho término “smacks of smallness of vision and execution” (en Scofield 2006: 227).

Carver reconoció su enorme deuda con su mentor Hemingway y su celebrada estética del iceberg según la cual, siete de ocho partes de una obra narrativa se encuentran por debajo de la superficie del texto. El efecto que Carver intenta producir con la sobriedad de su estilo no siempre fue bien recibido por la crítica y así, en su reseña de *Cathedral*, Anatole Broyard argumentaba lo siguiente: “The trouble with this school of writing [...] is that it obliges the reader to be something of a semiologist, an interpreter of the faded signs of culture. The drama is always offstage, beyond the characters” (1983: 27). Broyard ofrecía este comentario de una obra en la que Carver ya había superado el minimalismo.

La ficción de Carver también ha recibido los nombres de “realismo sucio” (*dirty realism*) —una derivación del minimalismo que comenzó a desarrollarse a partir de la década de 1970— o de “ficción K-Mart” (*K-Mart fiction*)<sup>5</sup> por la exactitud con la que retrata a personas de clase social media (*blue-collar workers* en la mayoría de los casos), inmersos en problemas de alcoholismo, de desempleo, falta de comunicación o, simplemente, en situaciones en las que exhiben la escasa fortuna que les depara la vida.

La importancia de Carver es inmensa y su influencia se manifiesta en el “nuevo realismo” de escritores como Ann Beattie, Richard Ford o Tobias Wolff quienes, como Carver, se aventuran a representar “the impoverishments and barely submerged violence of late twentieth-century American life by portraying laconic characters in a flat, unforthcoming style” (Graver 2000: 189). Uno de sus compañeros y admiradores, Tobias Wolff es, asimismo, representante del “realismo sucio” y continuador de la tradición postchejoviana. Junto a otros escritores, Wolff reacciona contra los postmodernistas que cuestionan la validez de historias contadas como reflejo de la vida misma, ambientadas en un mundo real poblado de personajes que los lectores perciben como algo propio. Suyas son historias primordialmente realistas, en donde importa la dimensión psicológica del protagonista y están basadas en gran medida en experiencias personales (por ejemplo, su servicio en la guerra de Vietnam según se muestra en “Wingfield” o “Soldier’s Joy”) o su ferviente catolicismo, en historias como “The Rich Brother”, una actualización de la historia de Caín y Abel (Hannah 2004: 587-8).

La década de los años 1980 marca el inicio de una nueva etapa en el relato corto norteamericano, caracterizado por su enorme fecundidad y también por ser el inicio de un movimiento multicultural literario que se prolongará hasta nuestros días. Es el

5 En alusión a la cadena americana K-Mart, donde el americano medio acude a realizar sus compras. Este tipo de ficción está caracterizado por el frecuente uso de nombres de marcas, objetos e imágenes comerciales asociados con la cultura popular para conseguir personajes y situaciones reales y actuales. Un buen ejemplo de este tipo de ficción se observa en el siguiente texto de “Welding with Children”, de Tim Gautreaux: “I pushed past him and went into the Pak-a-Sak. The kids saw the candy rack and cried out for Mars Bars and Zeroes. Even Nu-Nu put out a slobbery hand toward the Gummy Worms, but I ignored their whining and drew them each a small Coke Icee” (Gautreaux 1999: 5).

apogeo de los denominados “nuevos escritores realistas” como Richard Ford, el mencionado Wolff, Bobbie Ann Mason, Mary Robison, Andre Dubus, Ann Beattie y de autores de minorías americanas cuya representación había sido ciertamente escasa en anteriores décadas.

A partir de la mitad de la década de 1980 comenzará a darse una mezcla que adquirirá gran importancia tras la publicación de las obras de autores chicanos, afroamericanos, nativoamericanos, asiáticoamericanos o judeoamericanos, así como de aquéllos que, si bien no han nacido en los Estados Unidos sí que han vivido la mayor parte de su vida en el país, o llegaron a esta nación como emigrantes o refugiados políticos. Como representantes actuales de escritores de minorías americanas cabe citar a Sandra Cisneros, Denise Chavez, Alberto Ríos o Dagoberto Gilb, todos ellos de origen chicano; a Gloria Naylor, John E. Wideman o ZZ Packer, todos ellos afroamericanos; a Thomas King, Sherman Alexie o Leslie Marmon Silko de minoría nativoamericana; a Amy Tan, Mary Yukari Waters, de origen asiáticoamericano; o a Rebecca Goldstein, Allegra Goodman, Michael Chabon o Nathan Englander de minoría judeoamericana. De la herencia cultural traída por escritores llegados a los Estados Unidos destacan Jamaica Kincaid, Edwidge Danticat o Junot Díaz —quien obtuvo en 2008 el *Pulitzer Prize for Fiction* por su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*— como representantes de la cultura caribeña (Kincaid, nacida en Antigua y Barbuda, Danticat en Haití y Díaz en la República Dominicana); Ha Jin, de origen chino o el bosnio Aleksandar Hemon, ambos refugiados que buscaron asilo político en los Estados Unidos como consecuencia de la inestabilidad política en sus países; Bharati Mukherjee, Chitra B. Divakaruni, Jhumpa Lahiri, Akhil Sharma o Samrat Upadhyay, todos ellos de origen indio (con la excepción de Lahiri, nacida en Londres de padres hindúes y Upadhyay, de origen nepalí); Tahira Naqvi, de origen paquistaní; a Shirley Geok-lin Lim, de origen malayo; o Richard Kim, de origen coreano.

A esta clasificación de autores procedentes de otros países, habría que añadir lo producido por un grupo de escritores americanos que, bien por razones personales o laborales, viven (o han vivido) fuera de los Estados Unidos, como son Trevanian (que residió durante años y hasta el momento mismo de su muerte en el País Vasco francés), Katherine Shonk (que trabajó en Moscú) o Jess Row (que vivió dos años en Hong Kong) y que, al igual que los escritores inmigrantes, enriquecen el panorama literario con sus experiencias vividas en el extranjero. Las nuevas tendencias que ofrecen estos autores son motivo de exposición en lo que viene a continuación.

## ESTADOS UNIDOS

- BEHLMAN, Lee. "The Escapist: Fantasy, Folklore, and the Pleasures of the Comic Book in Recent Jewish American Holocaust Fiction". *Shofar*, Spring 2004, Vol. 22 (3): 56-71.
- BIRBAUM, Robert. 2000. "Interview: Arthur Bradford". *The Narrative Thread*. Acceso 13 enero 2006. <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum28.html>>
- BLACKWOOD, Scott. 2000. "By the Books". *Austin Chronicle*, July, 21. Acceso 10 julio 2007. <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/story?oid=oid%3A77957>
- BODDY, Kasia. 2004. "Lydia Davis". *The Columbia Companion to the Twentieth Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 219-23.
- BookBrowse.com*. "Nathan Englander – An interview with author". *BookBrowse* (no. 340). Acceso 21 mayo 2007. <[http://www.bookbrowse.com/author\\_interviews/full/index.cfm?author\\_number=340](http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=340)>
- BookFox.com*. "Interview with Jess Row". Acceso 16 julio 2007. <[http://www.thejohnfox.com/bookfox/2007/05/interview\\_with\\_1.html](http://www.thejohnfox.com/bookfox/2007/05/interview_with_1.html)>.
- BRADFORD, Arthur. 2001. *Dogwalker*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 2001. "Roslyn's Dog". Acceso 13 enero 2006. <<http://www.randomhouse.com/knopf/authors/bradford/flash.html>>.
- . 2002. "How's Your News?". Acceso 13 enero 2006. <<http://www.howsyournews.com>>.
- BRONCANO Manuel. 1992. *Mundos breves, mundos infinitos. Flannery O'Connor y el cuento norteamericano*. León: Universidad de León.
- BROYARD, Anatole. 1983. "Review of *Cathedral*". *The New York Times* (5 Septiembre): 27.
- BURILLO GADEA, M<sup>a</sup> Rosa. 2007. *Señas de identidad. Introducción al relato norteamericano*. Madrid: Eds. Endymion.
- CAÑADAS RODRÍGUEZ, Emilio. 2006. "Community and Morals in Tim Gautreaux's *Welding with Children*". *The Short Story in English: Crossing Boundaries*. Gema S. CASTILLO GARCÍA et al., eds. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 173–182.
- CASE, Kristen. 2002. "Pulsating with Real Life". *New Leader* 85, n<sup>o</sup> 4 (Julio-agosto): 30-1.
- CATHER, Willa. 2002. "La novela *démeublée*". *Para mayores de cuarenta*. Trad. Alejandro Palomas. Barcelona: Alba Ed.
- DANTICAT, Edwidge. 1996. *Krik? Krak!* New York: Vintage.
- DAVIES, Daniel. 2000. "The Half-Lives of Immigrants". *Lancet*, December 2: 1937.
- DAVIS, Lydia. 1976. *The Thirteenth Woman and Other Stories*. New York: Living Hand.
- . 1983. *Story and Other Stories*. Great Barrington, Mass.: Figures.
- . 1986. *Break it Down*. New York: Farrar, Straus and Giroux.



- . 2001. *Samuel Johnson Is Indignant*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . 2007. *Varieties of Disturbance*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- DAVIS, Rocio G. 2001. "Oral Narrative as Short Story Cycle: Forging Community in Edwidge Danticat's *Krik? Krak!*". *MELUS*, 26: 2 (Summer): 65-81.
- DICKSTEIN, Morris. 2004. "Richard Ford". Blanche H. GELFANT, ed. *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. New York: Columbia U.P. 264-267.
- DIVAKARUNI, Chitra Banerjee. 2002. *The Unknown Errors of Our Lives*. New York: Anchor Books.
- DOCTOROW Edgar L. and Katrina KENISON, ed. 2000. *The Best American Short Stories 2000*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- ENGLANDER, Nathan. 2000. *For the Relief of Unbearable Urges*. New York: Vintage.
- FERGUSON, Suzanne. 1994. "Defining the Short Story: Impressionism and Form". Charles E. MAY, ed. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press. 218-230.
- FORD, Richard. 2001. *A Multitude of Sins*. New York: Vintage.
- FRIEDMAN, Norman. 1989. "Recent Short Stories Theories: Problems in Definition". Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, eds. *Short Story Theory at Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 13-31.
- GARCÍA, Albert. 2000. "Pájaros de América, de Lorrie Moore". *Babab* 3, julio 2000. Acceso 10 abril 2008. <[http://www.babab.com/no03/Lorrie\\_moore](http://www.babab.com/no03/Lorrie_moore)>
- GAUTREAUX, Tim 1996. *Same Place, Same Things*. New York: Picador.
- . 1999. *Welding with Children*. New York: Picador.
- GEYH, Paula E. 2001. *Dictionary of Literary Biography 244: American Short-Story Writers Since World War II*, Fourth Series. Patrick MEANOR, ed. New York: State University of New York. 192-201.
- GRAVER, Lawrence. 2004. "Raymond Carver". Blanche H. GELFANT, ed. *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. New York: Columbia U.P. 188-93.
- GULLASON, Thomas H. 1964. "The Short Story: An Underrated Art". *Studies in Short Fiction*. 2: 1 (Fall): 13-31.
- GWINN, Mary A. 2003. "Review of *Love Among the Greats*". *Seattle Times*, February 2. Acceso 15 julio 2008. <<http://community.seattletimes.nwsources.com/archive/?date=20030202&slug=gwinn02>>.
- HANNAH, James. 2004. "Tobias Wolff". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 586-91.
- HEMON, Aleksandar. 2000. *The Question of Bruno*. London: Picador.
- . 2005. "The Short Story – A Surviving Species". *Writers on Writing. The Art of the*

- Short Story*. Maurice A. LEE, ed. Westport, CT: Praeger. 207–213.
- ILLINOIS ARTS COUNCIL. *Katherine Shonk*. Acceso 18 mayo 2006. <<http://www.state.il.us/agency/iac/IAC%20Fellowship%20Web%20Pages/Prose%20Recipients/Shonk/Home>>
- JAFFE, Daniel M. 2008. "Talking Across a Table: Edith Pearlman: An Interview". *BiblioBuffet*. Acceso 25 julio 2007. <<http://www.bibliobuffet.com/bb/content/view/365/198>>.
- JARRELL, Randall. 1994. "Stories". Charles E. MAY ed. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press. 3-14.
- JIN, Ha. 1998. *Ocean of Words*. New York: Vintage.
- . 1999. *Under the Red Flag*. South Royalton, VT: Zoland Books.
- . 2000. *The Bridegroom*. New York: Vintage.
- KANE, Julia. 2004. "Tim Gautreaux". *Dictionary of Literary Biography, Volume 292: Twenty-First Century American Novelists*. Lisa ABNEY, ed. Northwestern State University. 119-125.
- KATHERINE SHONK Official Site. Acceso 18 mayo 2006. <<http://www.katherineshonk.com>>.
- KEILLOR, Garrison, ed. 1998. *The Best American Short Stories 1998*. New York: Houghton Mifflin Company.
- KENISON, Katrina and Amy TAN eds. 1999. *The Best American Short Stories 1999*. New York: Houghton Mifflin Company.
- KINGSOLVER, Barbara ed. 2001. *The Best American Short Stories 2001*. New York: Houghton Mifflin Company.
- KUMKUM, Sangari. 1995. "The Politics of the Possible". *The Post-Colonial Studies Reader*. Bill ASHCROFT, Gareth GRIFFITHS and Helen TIFFIN, eds. London and New York: Routledge. 143-147.
- LAHIRI, Jhumpa. 1999. *Interpreter of Maladies*. Boston and New York: Houghton Mifflin.
- . 2003. *The Namesake*. Boston and New York: Houghton Mifflin.
- LAWLESS, Andrew. "Samuel Johnson está indignado: TMO entrevista a Lydia Davis". *Three Monkeys Online*. Acceso 27 agosto 2007. <[http://www.threemonkeysonline.com/es/article\\_lydia\\_davis\\_samuel\\_johnson\\_indignado](http://www.threemonkeysonline.com/es/article_lydia_davis_samuel_johnson_indignado)>
- LAWRENCE, James Cooper. 1976. "A Theory of the Short Story". Charles E. May, ed. *Short Story Theories*. Columbus: Ohio University Press. 60-71.
- LEITCH, Thomas M. 1989. "The Debunking Rhythm of the American Short Story". Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, eds. *Short Story Theory at Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 130-147.
- LOHAFFER, Susan. Introduction to Part I. *Short Story Theory at a Crossroads*. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, eds. Baton Rouge and London: Louisiana State University

- Press, 1989. 3-12.
- LEVASSEUR, Jennifer and Kevin RABALAIS. 2001. "Invitation to the Story. An Interview with Richard Ford". *The Kenyon Review*, Summer, Vol. 23 (3/4): 123-143.
- LYONS, Bonnie. 1996. "The Art of Fiction: CXLVII". *Paris Review*, 38: 140 (Fall): 41-77.
- MACLENNAN, Alex. 2004. "An Interview with Adam Haslett". *Folio interviews* (Winter). Acceso 24 mayo 2008. <[http:// www.american.edu/cas/lit/folio/2004winter\\_inter.html](http://www.american.edu/cas/lit/folio/2004winter_inter.html)>
- MALISZEWSKI, Paul. 2000. "Review of *The Question of Bruno*". *Review of Contemporary Fiction* 20, 3 (Fall): 151.
- MARCUS, Ben. 2004. *The Anchor Book of New American Short Stories*. New York: Anchor Books.
- MARLER, Robert. 1994. "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's". Charles E. MAY, ed. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press: 165-181.
- MAY, Charles E. 1989. "Metaphoric Motivation in Short Fiction". Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY eds. *Short Story Theory at Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press: 62-73.
- . 2002 (1995). *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York: Routledge.
- . 2007. "The Secret Life in the Modern Short Story". José R. IBÁÑEZ, José Francisco FERNÁNDEZ & Carmen M<sup>a</sup> BRETONES, eds. *Contemporary Debates on the Short Story*. Bern: Peter Lang. 207-225.
- MAY, Charles E., ed. 1976. *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
- . 1994a. "The Nature of Knowledge in Short Fiction". *The New Short Story Theories*. Charles E. MAY, ed. Athens: Ohio University Press: 131-146.
- . 1994b. "Chekhov and the Modern Short Story". *The New Short Story Theories*. Charles E. MAY, ed. Athens: Ohio University Press. 199-217.
- MCGRAW, Erin. 1999. "Man Walks into a Bar". *Georgia Review* 53 n° 4: 775-778.
- MEYER, Adam. 1989. "Now You See Him, Now You Don't, Now You Do Again: The Evolution of Raymon Carver's Minimalism". *Critique*, 30:4 (Summer): 239-251.
- . 2004. "Putting the 'Jewish' Back in 'Jewish American Fiction': A Look at Jewish American Fiction from 1977 to 2002 and an Allegorical Reading of Nathan Englander's 'The Gilgul of Park Avenue'". *Shofar*, Spring, Vol. 22 (3): 104-120.
- MILLER, Sue, ed. 2002. *The Best American Short Stories 2002*. New York: Houghton Mifflin Company.
- MITCHELL, Lee. 2000. "William Faulkner". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 251-258.
- MOODY, Rick. 2001. *Demonology*. Boston: Little, Brown and Company.

- MOORE, Lorrie. 1998. *Birds of America*. New York: Picador USA.
- MOSLEY, Walter. 2003. *The Best American Short Stories 2003*. New York: Houghton Mifflin Company.
- MUÑOZ, Antonio. 2005. "Alice Munro. Huida y evocación". Alice Munro 'Duchess of Ontario'. *El País. blog.javiermarías.es* 6 de agosto 2005. Acceso 10 septiembre 2007. <<http://www.javiermarías.es/2005/08>>
- O'CONNOR, Frank. 2004 (1963). *The Lonely Voice*. Hoboken, NJ: Melville House Books.
- O'ROURKE, William. 1989. "Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption". Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, eds. *Short Story Theory at Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press: 193–208.
- PATEL, Nilu N. 1998. "Chitra Banerjee Divakaruni". "Postcolonial Studies Website". *English.emory* (Spring). Acceso 3 febrero 2007. <<http://www.english.Eory.edu/Bahri/CBD.html>>.
- PATEL, Vibhuti. 1999. "Maladies of Belonging. Interview with Jhumpa Lahiri". *Newsweek International*, 20 septiembre. Acceso 10 junio 2008. <[http://www.sawnet.org/books/writing/patel\\_lahiri.html](http://www.sawnet.org/books/writing/patel_lahiri.html)>
- PIACENTINO, Ed. 2005. "Second Chances: Patterns of Failure and Redemption in Tim Gautreaux's *Same Place, Same Things*". *Southern Literary Journal*, XXXVIII, no. 1, (Fall): 115–133.
- POE, Edgar Allan. 1976 (1842). "Review of *Twice-Told Tales*". Charles E. MAY, ed. *The Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press. 45–51.
- PRATT, Mary Louise. 1994. "The Short Story: The Long and the Short of It". Charles E. MAY ed. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press. 91–113.
- PROULX, Annie. 1988. *Heart Songs and Other Stories*. New York: Scribner.
- . 1999. *Close Range: Wyoming Stories*. New York: Scribner.
- . 2004. *Bad Dirt: Wyoming Stories 2*. New York: Scribner.
- PROULX, Annie, Larry McCURTHY & Diana OSSAMA. 2005. *Brokeback Mountain: Story to Screenplay*. New York: Scribner. *Rediff on the Net*. "Do South Asian Women Need Separate Shelter Homes?". Acceso 15 mayo 2007 <<http://www.rediff.com/news/1999/jul/06us2.htm>>.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago. 2006. Introducción. *Daisy Miller, Otra vuelta de tuerca y otros relatos* de Henry James. Madrid: Austral. 9-46.
- ROHRBERGER, Mary. 1989. "Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here". Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, eds. *Short Story Theory at Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 32-45.
- ROW, Jess. 2005. *The Train to Lo Wu*. New York: Dial.
- . 2007. "The World in Flames". Acceso 24 noviembre 2008. <<http://www>>.

- fivechapters.com/the\_world\_in\_flames/index\_print.php>
- RUSSO, Richard. 2002. *The Whore's Child and Other Stories*. London: Random House.
- RUSTOMJI-KERNS, Roshni. 2004. "Chitra Banerjee Divakaruni". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 223-226.
- SAJA Interview. Jhumpa Lahiri*. Acceso 14 abril 2006. <<http://www.saja.org/lahiri>>
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Carolina. 2005. "Postales desde la diáspora: Los relatos de Salman Rushdie". *Creadores de evocación. Nuevos artículos sobre relatos cortos de autores británicos contemporáneos*. José F. FERNÁNDEZ ed. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad. 107-20.
- SARDÁ FROUTCHMANN, Juan. 2003. "Rick Moody. Esquizo americano". *La Luna del siglo XXI* (número 233), 5 Septiembre. Acceso 23 Septiembre 2006. <<http://www.elmundo.es/laluna/2003/233/1062601202.html>>.
- SCHNEIDER, Dan. 2006. "A Multitude of Sins by Richard Ford" *The New Review*. Laura Hird's Official Website. Acceso 3 agosto 2007. <[http://www.laurahird.com/newreview/amultitudeof\\_sins.html](http://www.laurahird.com/newreview/amultitudeof_sins.html)>.
- SCOFIELD, Martin. 2006. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEELYE, John. 2004. "William Sydney Porter (O. Henry)". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 462-467.
- SHECHNER, Mark. 2004. "Bernard Malamud". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 353-358.
- SHONK, Katherine. 2001. "My Mother's Garden". *The Best American Short Stories 2001*. Barbara KINGSOLVER, ed. New York: Houghton Mifflin Company. 275-295.
- . 2003. *The Red Passport*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SOUTH ASIAN JOURNALISTS ASSOCIATION. *SAJA Interview. Jhumpa Lahiri*. Acceso 14 abril 2006. <<http://www.saja.org/lahiri>>
- STEINBAUM, Ellen. 2003. "A Few Choice Words". *City/Type* (September 7). Acceso 25 julio 2007. <[http://www.ellensteinbaum.com/city\\_type/03\\_09\\_07.html](http://www.ellensteinbaum.com/city_type/03_09_07.html)>
- TAN, Amy, ed. 1999. *The Best American Short Stories 1999*. New York: Houghton Mifflin Company.
- THOMAS, John D. 1998. "Across an Ocean of Words: Xuefei Jin Acclaimed Writings on the Cultural Revolution in China". *Loose Canons* (November), vol. 1: 1-2.
- TREJO, Juan. 2005. "Últimas noticias... sobre el cuento norteamericano". *Lateral* (enero): 8-10.
- TREVANIAN. 2000. *Hot Night in the City*. New York: St. Martin's Press.

- TRUSSLER, Michael. 1994. "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver". *Studies in the Short Fiction*. 31:1 (Winter): 23-37.
- VEGA-GONZÁLEZ, Susana. 2006. "Watertime Fiction: Danticat's 'Children of the Sea' and 'Nineteen Thirty-Seven'". *The Short Story in English: Crossing Boundaries*. Gema S. CASTILLO GARCÍA *et al.*, eds. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 1005-1013.
- WELLER, Barry. 2004. "Donald Barthelme". *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Blanche H. GELFANT, ed. New York: Columbia U.P. 121-126.
- WRIGHT, Austin. 1989. "On Defining the Short Story: The Genre Question". *Short Story Theory at Crossroads*. Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, eds. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 46-56.
- Writingclasses.com*. "An Interview with Jess Row". *Gotham Writers' Workshop*. Acceso 16 julio 2007 <<http://www.writingclasses.com/InformationPages/index.php/PageID/268>>