

Voces de Nueva York: el talante *New Yorker* y el relato

María Rosa BURILLO GADEA

Universidad Complutense de Madrid
burillo@filol.ucm.es

RESUMEN

Las historias publicadas en el *New Yorker* constituyen el pulso de la clase media norteamericana y se identifican con la sociedad del bienestar marcada por la búsqueda de seguridad, la rutina y ese afán de consumir que ellos asocian con la felicidad. La evidente insatisfacción que deriva de esa forma de vida que ha minimizado el riesgo y la aventura y ha convertido al hombre en ciudadano sometido y sociable, se refleja en el dolor que, pese al dinero, sufren los personajes. Los autores WASP reflejan el problema como crisis de conciencia, buscan el discernimiento entre lo que está bien y lo que está mal, y muestran un modelo alternativo de justicia. La cuestión es si los cuentos tocan fondo o simplemente ofrecen una perspectiva del problema que acaba por replegarse y seguir siendo fiel al modelo establecido de sociedad tradicional. La revista, de corte conservador, no puede traicionar a sus patrocinadores y a un público lector que no se plantea verdades profundas cuando hojea el semanario de vuelta a casa tras el trabajo. Sin embargo, los cuentos, leídos con detenimiento, ofrecen una perspectiva más sutil de la que a simple vista propone la trama, y la verdadera clave la constituye la transcendencia de las imágenes seleccionadas que, en muchos casos –no siempre–, se erigen en las verdaderas transgresoras del discurso. Valorar el dimensionado de su significación y a dónde nos lleva constituye el objeto de este estudio.

Palabras clave: ideario, modelo, transgresor, parálisis, conmisericordia.

ABSTRACT

The stories published at *The New Yorker* are at the core of the ideals and thoughts at middle-class America, and the readers identify themselves with their search for certainty, routine and consumption, that they overtly come to associate with a world meant for happiness. They are *well-off* Americans, and the way of life the stories reproduce reminds society that contemporary times have come out short of adventures. The description of characters as individuals is shown as a matter of conscience distinguishing the right from what is wrong in a further attempt to look for justice. The thing is whether the stories reach the potential subtleties that wise readers may enjoy, or whether conflicts remain typically unsolved reassumed as temporary crises. It is presumed that a reader coming out late from work is far too worn for serious reading. Nonetheless, a careful study proves true the potential extra meaning of the images. This is the subject-matter of the study, its main concern and goal.

Keywords: editorial policy, formula, trespasser, paralysis, indulgency.



Figura 1. Ilustración de Richard Cline, publicada en *The New Yorker* el 9 de septiembre de 1996.

¿EXISTE UN IDEARIO *NEW YORKER*?

El *New Yorker*, fundado por Harold Ross en 1925, se convierte rápidamente en una de las revistas más prestigiosas del panorama cultural neoyorquino. El índice de contenidos¹, cercano al lector inteligente, razonablemente bien informado, que aprecia

¹ El índice incluye epígrafes que acercan al lector a los modos y costumbres de la vida urbana. Las “Cosas de la ciudad” (*Talk of the town*) muestran el ambiente local neoyorquino tratado de manera ingeniosa y precisa. Las viñetas humorísticas de trazo fino y conciso, las portadas muy *chic*, a veces de influencia cubista, perfilan el matiz de la publicación, refinada y distinguida. La revista culmina en el grado de exigencia literaria de los relatos seleccionados. La temática refleja la propia sociedad lectora, asentada plácidamente en el mundo del bienestar, pero con una insatisfacción difícil de definir. Los cuentos se muestran indulgentes y comprensivos con los personajes, y la sátira nunca es demoledora ni destructora del orden establecido. Sí hay deseo de mejora, pero dentro del ambiente idealizado tradicional. De ahí que a menudo las aspiraciones queden reducidas, al menos en apariencia, al mundo de los sueños o de la imaginación.

el refinamiento humorístico no exento de ironía, hace que se convierta en la revista por excelencia de determinada clase media. Existen unos parámetros de exigencia en la elección de los cuentos publicados. William Maxwell y Gus Lobrano, encargados de las páginas literarias de la revista, junto con el propio Harold Ross, han tenido mucho que ver con la formación estilística de los que luego se convirtieron en figuras estelares de la literatura norteamericana. Salinger, John Cheever, John Updike, Tobias Wolff, Raymond Carver y Donald Barthelme se forman en el estilo *New Yorker* y, aunque hay una censura evidente para no traicionar a los patrocinadores² y no ofender a determinado público lector que es el que compra la revista, estos escritores se las arreglan para ir más allá del mero divertimento sutil. En el caso de Carver, Donald Barthelme y otros muchos nombres, su evolución les llevará por otros derroteros, pero es evidente la deuda con el *New Yorker*, y se puede considerar la publicación como creadora de una escuela literaria de relato (Brooke 1995: 62). Incluso escritoras tan alejadas del perfil como Joyce Carol Oates participan del *New Yorker festival* y no se muestran ajenas a la repercusión que indudablemente ha alcanzado la revista dentro del realismo contemporáneo: “Una tarde de principios de octubre Oates aparece en el escenario del festival de la revista *The New Yorker*. En el panel titulado ‘El demonio dentro’ le acompañan el octogenario maestro del *thriller* Elmore Leonard y el joven Matthew Klam” (Aguilar 2008: 6).

Se busca que el cuento sea corto, unas dos mil o tres mil palabras, presumimos que para no cansar al lector y por exigencias de edición. Sabemos también que se impide todo trazo de lenguaje soez, que se requiere una determinada *finezza*, y la obligación de que el escritor se ciña a contar historias de gente corriente con la que el público lector se sienta identificado, ligeramente insatisfecho o abatido, pero nunca derrotado. Los escritores tienen que vérselas con esa pauta de selección del producto escrito. John Cheever se quejaba de la falta de interés de cuentos largos como “Homage to Shakespeare”, que se retrotraía en el tiempo a un periodo carente de interés para el gran público. Sin embargo, la concisión del discurso marca una línea evocadora, la imagen se extrapola de ese ideario político conservador que a menudo traiciona. Ese sentido, por otra parte altamente estético, es el que debe constituir el estudio de la crítica.

Como en poesía, el lenguaje se eleva y adquiere la dimensión de lo no dicho, de lo hábilmente insinuado. Como en teatro, la eficacia de personajes, tramas y diálogos, escenarios incluidos, opera para producir la marcada tensión dramática. Los rela-

² *The New Yorker*, 19 de febrero de 1996. El perfil de patrocinadores y público lector de clase media alta se pone de manifiesto en el tono del anuncio publicitario de una aseguradora. Se trata del planteamiento tradicional según el cual la seguridad económica viene asociada a la felicidad. Dice así: “Live Well. I’m an inveterate optimist. And I hate people who are not optimistic around me. The ones who try to clip your wings, you know?” (Soy un optimista contumaz. Y odio a la gente que me rodea y no es optimista. Los que te cortan las alas). La segunda frase alude a la necesidad de buscar una meta, el sueño americano de progreso asociado a la práctica del bien: “Make a plan. I think the greatest thing about living is the gift of managing your life to make the best out of it.” (Creo que la cosa más grande de vivir es el regalo de manejar tu propia vida y sacar [literalmente hacer] lo mejor de ella). “Be your own rock”, dice finalmente esta sentencia que asocia la estabilidad emocional a un plan de seguros, reafirmando el modelo conservador (*The New Yorker* 1996: 2).

tos del *New Yorker* beben de la forma distanciada y de la apariencia desapasionada que distingue el discurso de Hemingway y, como en el caso del escritor, hay todo un mundo de símbolos escondidos en tan sucinta forma. Ecos de Minimalismo encuentran buena acogida en las páginas de los relatos y sientan la pauta que opta por abandonar el realismo social para informarse de la observación individual y del mundo mágico. La exhuberancia, la riqueza narrativa, están al margen del gusto lector de la revista. Se exige rigor y, para ello, se evita toda recreación excesiva. Además, lo breve tiene que ver, como observa John Barth, con una actitud vital severa, puritana y que busca la verdad como compromiso formal máximo (Barth 1995: 71-72). La cuestión es si la exigencia de perpetuar la tradición, clave de la política editorial de la revista, permite rebasar límites. William Maxwell aparece tocado de lo que Bawer llama “estados de gracia” (Bawer 1989: 26).

Se diría que el tiempo ha conducido la publicación a pautas más permisivas y que, como toda fórmula, la evolución de la sociedad ha favorecido igualmente aperturas formales. No es exagerado decir que el *New Yorker*, por su proyección, ha fijado las bases del realismo norteamericano contemporáneo, que ha evolucionado desde la tipificación de la vida social de los primeros tiempos, tocada de una crítica moderada y amable, a la preocupación por el individuo, su ubicación en el mundo y sus parámetros de identidad. Un terrible desencanto invade los relatos de mediados de los años cincuenta. La evolución hacia el realismo mágico y la fantasía tienen que ver con la impotencia del mundo incapaz de cambiar conductas que sólo sirven para ahogar la vitalidad innata del hombre. Hay imágenes sucesivas de niños que lloran, personajes con cortes en las manos o brazos en cabestrillo, como en Ann Beattie; eso sí, sugeridas dentro de un entorno satisfactorio y confortable, el de los conjuntos residenciales o la propia urbe neoyorquina. Las historias respiran tristeza. La salida postmoderna de convertir las narraciones en juego y parodia, la forma como artificio, se sale de los parámetros del *New Yorker*, porque la publicación mantiene su idealismo primigenio, la fe en el hombre. Aun así, la fantasía, el mundo onírico, terminan por incluirse como parte esencial de los argumentos, “el Nadador” (“The Swimmer”) y “La Muerte de Justina” (“The Death of Justina”) de John Cheever son buena prueba de ello.

En un mundo que permite el Watergate, la guerra del Vietnam y la experimentación con armas letales, la vida privada se vuelve ensoñación y el escritor elige argumentos que empatizan con el gusto del lector que ha modificado sus parámetros. Las imágenes definen el verdadero punto de vista y cada uno de los detalles evocados supera al argumento. El modelo recuerda la teoría constructivista, la sincronización, el cine de Eisenstein, y existe todo un culto al tono dominante del discurso, a la cadencia. El aura poética se desprende de la percepción visual del lector, de la ausencia de explicaciones, como si la supresión del diálogo se hubiera pactado. La dimensión real del significado queda reservado a mentes sutiles y depende en gran medida de la información socio-cultural de la que participa el lector atento. Hay ecos del teatro del absurdo a lo Samuel Beckett, como advierte John Barth en su ensayo (Barth 1995: 71).

Perdura la sospecha de si la estrategia discursiva, la carencia de expresividad más adornada y compleja, se debe al público masivo al que va dirigida la revista.

Con todo, la evolución del correlato objetivo de Hemingway que deriva en la sencillez expositiva de las historias deja el poso y el buen hacer del que conoce su oficio y alcanza índices de calidad merecedores de integrarse en el canon literario (Clark 1990, Hallet 1999, Mangum 2000, Radford 2004). Las exigencias de la publicación de conducir a los personajes finalmente de vuelta a casa no impiden el elemento transgresor en anécdotas y detalles que quedan bien patentes. Advertimos las deudas al cine, Mimi Gladstein y el cine de la *Generación Perdida*, y valoramos la oportunidad de la experiencia visual que los cuentos ofrecen. Decía Cheever que el poder de la literatura consistía en transmitir sentimientos inexpressados que se hallan en origen en la memoria del ser humano³. Es en ese sentido en el que apreciamos el contenido de los cuentos, el impacto del discurso que crea escuela.

¿EN QUÉ MEDIDA LA FÓRMULA SE CONVIERTE EN TRANSGRESORA?

Advertimos en la fórmula de las historias *New Yorker* una evolución del realismo de “Franny” y “Zooey” de Salinger hacia modos más sucintos, más concisos, que evidencian la casi ausencia de trama. La lectura de todo esto es la inoperancia de los personajes que, como el propio público lector, participan de la parálisis de una sociedad que evita la acción. Ya en sí misma, la fórmula pone de manifiesto la denuncia de una forma de vida que priva al hombre de su esencia, de su actividad, de su singularidad y su afán de aventura; la rutina confortable de vidas sin riesgo.

El tono se constituye en eje temático del dolor de los personajes, que es la verdadera esencia de los cuentos, en la desubicación, en la incomunicación brutal. Todos los personajes están solos. Las historias minimalistas de Carver “What We Talk About when We Talk About Love” (“De qué hablamos cuando hablamos de amor”) y “Will You Please Be Quiet, Please?” (“¿Quieres por favor callarte, por favor?”) expresan esa falta de dinamismo y la imposibilidad de comunicar. Ecos de *Tío Vania* de Chéjov se hacen evidentes en el discurso mínimo y son el revulsivo que alcanza mayor proyección y nos aleja del aparente ideario conservador. La sutileza y el símbolo se constituyen en las verdaderas claves de los cuentos, en su razón de ser.

Evolutivamente, la ausencia de trama se suple con un mecanismo muy sencillo, “como el de un riñón”, solía decir Cheever, donde lo que se sopesa en todo momento es una comparación del bien y el mal a través de imágenes enfrentadas. Ante tal dimensionado de visión, lo que dicen los personajes corresponde al mundo de las formas, a ese quedar bien tan característico de la tradición victoriana⁴, que prefie-

³ “Literature as a force of memory which has not yet been understood”.

⁴ Recuerda el pensamiento del Newland Archer en *The Age of Innocence* (*La Edad de la Inocencia*) de Edith Wharton: “The persons of their world lived in an atmosphere of faint implications and pale delicacies, and

re callar o decir solamente lo adecuado hasta el punto de traicionar el imaginario poético de las historias. Así, aunque el relato termine con el repliegue del personaje, la aceptación física de la *vuelta al hogar*, lo que realmente se pone de manifiesto como verdad última es la exigencia de libertad que sugiere la carrera de Jupiter, el perro asilvestrado de “The Country Husband” (“El marido de campo”), el relato de Cheever.

Decía Ortega: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. El repliegue formal de los personajes preocupa por las implicaciones que supone la sospecha de que siguen alienados y parece que buscan la comprensión del lector, su respeto. El mecanismo de la trama sugiere que la parálisis es regresiva y nos compadecemos, porque también la nuestra lo es. Esa función de empatía incrementa las ventas y convierte los relatos en lecturas populares; la otra, la evocadora, estimula nuestra fantasía con las implicaciones del discurso. El cine se ha encargado de materializar esta visión con películas como *Tormenta de Hielo* y también en *Short Cuts*, adaptación de la obra de Carver, *Vidas Cruzadas*. Hay ecos de los cuentos cheeverianos en cada secuencia, en cada plano de cámara y, sin embargo, se mantiene la creencia en la inviabilidad del cambio. Dice Cheever que no se puede improvisar una nueva forma de conducta en el transcurso de una vida, que no da tiempo: “[...] one has to rely, however small, on an element of tradition”⁵. Tanto si el enunciado de este pensamiento presupone una excusa para conformarnos con nuestra realidad de vida, como si parte del convencimiento preclaro de la imposibilidad de transgresión de determinados patrones sociales, la vida sedentaria o la familia, el enigma permanece escasamente resuelto. Percibimos que se evita la parodia con la que el lenguaje postmoderno informa al lector de la manipulación a la nos vemos sometidos. Sin embargo, afirma John Barth, ensayista y escritor postmoderno, que ambas fórmulas de expresión verbal, la abreviada y paralizante y la exhuberante e inconexa, debieran tener igual acogida en el espectro. Es en ese sentido en el que finalmente nos decantamos (Barth 1995: 72).

El sometimiento formal de los personajes no oscurece la proyección del mundo vislumbrado y, aunque el lector *New Yorker* se sienta reconfortado por el final de los cuentos, las llamadas de atención del discurso permanecen ahí para siempre, inconcesadas, pero constantes.

the fact that he and she understood each other without a word seemed to the young man to bring them nearer than any explanation would have done” (Warthon 1985: 18). (Las personas de su mundo vivían en un ambiente de matices evanescentes y tonalidades delicadas, y el hecho de que él y ella se entendieran sin mediar palabra le parecía al joven que les acercaba más de lo que cualquier explicación podría haberlo hecho). Recordemos también: “Few things seemed to Newland Archer more awful than an offence against ‘Taste’, that far-off divinity of whom ‘Form’ was the mere visible representative and vicegerent” (Warthon 1985: 16). (Pocas cosas parecían a Newland Archer más ofensivas que un atentado al ‘Buen Gusto’, esa divinidad lejana de la que ‘la Forma’ era la representación visible y evidente). En la exposición teórica de este pensamiento quedan de manifiesto las claves formales del estilo *New Yorker*.

⁵ [...] uno tiene que basarse, por poco que sea, en un grado de tradición.

LOS TÍO VANIA NORTEAMERICANOS

Nos referimos a “The Country Husband” (“El marido de campo”) de John Cheever y “Will You Please Be Quiet, Please?” (“¿Quieres por favor callarte, por favor?”) de Raymond Carver, por el papel otorgado a los protagonistas, a los que ambos escritores devuelven finalmente al punto de partida, pero con matices.

Los autores reseñados, formados en la técnica *New Yorker*, aspiran con sus historias a evocar la justicia como medida de referencia, enfrentándose, si es menester, a lo socialmente adecuado. Los relatos ponen de manifiesto la necesidad que tiene todo ser humano de comportarse con naturalidad, y con un instinto propio del planteamiento romántico y “Oeste” que marca la historia de los Estados Unidos, anteponen el instinto y la intuición a la norma establecida. El tono Oeste, evocador en todo caso de los valores que dominaban la sociedad todavía en el siglo XIX, refleja toda la nostalgia del individualismo perdido, de la ausencia de libertad que ahora padece nuestra sociedad. Sin embargo, junto a ese derecho básico del individuo a vivir su vida, la historia del Oeste es también la historia de familias de colonos tenaces que lucharon por dominar la tierra con el idealismo propio de versiones populares tipo *La Casa de la Pradera*. Como escritor, William Maxwell se decanta por ese principio básico pero, en general, los cuentos ofrecen un conflicto poco resuelto entre el nomadismo de otros tiempos y la necesidad de asentarse para prosperar, ése otro afán sedentario que, muy a nuestro pesar, ha hecho de nosotros seres felizmente encarcelados en el progreso.

“The Country Husband” (1954) de John Cheever es la historia de cualquier familia norteamericana que vive en zonas residenciales y cuyo cabeza de familia se traslada todos los días a trabajar a la gran urbe neoyorquina. El paisaje nos resulta familiar a todos y no es muy diferente del de las zonas residenciales de cualquier ciudad europea. Se estimula el deporte físico como falso sustituto de la aventura de antaño, y las barbacoas en el jardín consolidan la necesidad de relacionarse del hombre que se ha vuelto sedentario. Francis Weed sale una mañana, coge un avión por razones de trabajo y sufre un accidente en el que está a punto de perder la vida. El incidente hace que tome conciencia de la realidad en su vertiente más amplia. Conmovido y alertado, llega con el deseo de comunicar su experiencia a su mujer y a sus hijos. Ellos, totalmente ajenos a la realidad, andan cada uno ocupado en sus quehaceres cotidianos, la hija mantiene la actitud soñadora propia de la adolescencia, y su mujer se arregla para asistir a una de las innumerables fiestas nocturnas con las que amigos y vecinos entretienen su tiempo.

La presencia de la muerte es una llamada de atención a la frivolidad de la vida fácil también en “A Small, Good Thing” (“Una cosa buena, pequeña”) de Carver, donde el pastelero sólo quiere que se le pague el pastel de cumpleaños que ha hecho por encargo al hijo de un matrimonio que acaba de morir. La ridícula situación que Carver convierte en parodia impacta más que el discurso de Cheever, pero la belleza de las imágenes de “El marido de campo” domina toda interpretación superficial del contenido.

Francis Weed vuelve a la vida cotidiana como marido y como padre, pero el hilo conductor de la narración evoca, nostálgico, argumentos más novedosos y diversos.

De esta manera, la verdadera elección vital se centra en la sucesión de imágenes jugosas, estéticamente bellas, que cierran el discurso, ofreciendo un argumento más poderoso que el movimiento físico del personaje:

A miserable cat wanders into the garden, sunk in spiritual and physical discomfort. Tied to its head is a small straw hat –a doll’s hat– and it is securely buttoned into a doll’s dress, from the skirts of which protrudes its long, hairy tail. As it walks, it shakes its feet, as if it had fallen into water. [...]

“Here, pussy, pussy, pussy!” Julia calls.

“Here, pussy, here, poor pussy!” But the cat gives her a skeptical look and stumbles away in its skirts. The last to come is Jupiter. He prances through the tomato vines, holding in his generous mouth the remains of an evening slipper. Then it is dark; it is a night where kings in golden suits ride elephants over the mountains⁶. (Cheever 1969: 68)

Asumimos la percepción del protagonista y, como si se tratara de una cámara, el foco aparece centrado en las imágenes rompedoras que trascienden el mundo de lo real. Hay ensoñación, se reverencia la enorme fuerza bruta del animal ridiculizado y herido en su honor, como también Francis Weed se siente herido. La indiferencia, fiel aliada del pensamiento superficial, queda evidenciada en el plano más negativo, y la magia descubre la forma alternativa en clave de prodigio. La historia le valió a Cheever el premio *O. Henry* al mejor relato del año 1955, pero no toda la crítica se muestra a su favor. Alfred Kazin critica sin embargo el repliegue, aludiendo al carácter poco convincente y conformista de la elección final, presumiblemente en lo que implica de posible frivolidad del conflicto: “[...] la patética escapada nunca es duradera. No nos sentimos en casa aquí, dice Cheever. Sin embargo, no hay ningún otro sitio donde podamos sentirnos en casa [...]. En estos términos, el relato se convierte no en la apreciación de una derrota real sino en la anécdota de una crisis pasajera” (Collins 1982: 22). Sospechamos que el comentario pueda partir de un prejuicio hacia la revista.

En “Will You Please Be Quiet, Please?” de Raymond Carver se da un fenómeno parecido. El personaje masculino que protagoniza el relato es un hombre que ha hecho toda su vida lo que le han aconsejado. Ha estudiado, como pedía el modelo tradicional puritano, ha buscado un trabajo digno y ha creado una familia. La nota de humor está en el nombre del lugar donde va a trabajar, *Eureka*. Su perplejidad consiste en que, pese a todo ello, no es feliz. De repente parece obsesionarse por algo

⁶ Un gato vaga por el jardín en estado lamentable, sumido en desasosiego espiritual y físico. Atado a la cola un pequeño sombrero de paja –el sombrero de una muñeca– y lo lleva seguro abotonado en un vestido de muñeca, de cuyas faldas sale su larga cola peluda. Según camina, le tiemblan los pies, como si se hubiera caído al agua. [...]

“¡Aquí, mini, mini, mini!”, le llama Julia.

“¡Aquí, mini, aquí, pobre minino!”. Pero el gato le lanza una mirada escéptica y se aleja de ella tropezando con sus faldas. El último en llegar es Júpiter. Se lanza por las hileras de tomatas, lleva en la enorme boca restos de unas babuchas. Luego ya ha anochecido; es una noche en la que los reyes vestidos con ropajes dorados caminan por las cumbres de las montañas a lomos de elefantes.

que le ronda la cabeza hace demasiado tiempo, la sospecha de que en un momento determinado su esposa le fue infiel. Ante la insistencia del marido, la esposa revela que, efectivamente, una vez tuvo una relación efímera con el vecino con el que había salido un momento a comprar bebidas; desde ese instante, el personaje se siente traicionado porque nada obedece al modelo de perfección del que la formación académica y la familia le habían persuadido. Los diálogos mínimos son contextuales y carecen de significación en sí mismos extrapolados del contexto. Las cursivas aluden a la naturaleza elusiva del pronombre personal neutro, como si el propio texto hubiera de dotarle de significación. El significado que ha entendido el protagonista es el resultado de su propia desviación emocional, fruto de la educación reducida y selectiva que ha recibido. El modelo alternativo válido lo da la visión más amplia de la realidad que se aprecia cuando el personaje se ve obligado a observar lo que pasa más allá del espacio cerrado de los conjuntos residenciales. Las imágenes ofrecen la visión más abierta y menos distorsionada del espectro, muestran sin decir, una verdad más amplia a la que no tienen acceso los arquetipos confinados en sus diminutas expectativas y rutinas, y ofrecen el verdadero punto de vista del autor, plástico y escénico, carente de expresividad discursiva, salvo la que sugieren las metáforas que dan vida a la historia y que incluyen, como cualquier fórmula tipificada, el sacrificio propiciatorio de la víctima golpeada por *lo otro*, por el negro. Todo ello configura una verdadera metáfora de discurso verdadero, el que se aleja de lo convencional admitiendo incluso el adulterio, aún cuando el argumento participa del engaño de conformar al protagonista en la vuelta al hogar. La trama es en apariencia conservadora, y sin embargo, el discurso transgresor hay que buscarlo en la suma de imágenes que engrosan, como en círculos concéntricos, el verdadero dimensionado de lo sugerido, velado, intuido; lo que resulta menos evidente al ciudadano convencional.

Imagen A: diálogo aparentemente neutro si se muestra descontextualizado. Informado por el contexto, representa la recreación de la escena del adulterio de ella imaginada por él. La dimensión dramática recuerda en la forma a J. D. Salinger, cuando se enfrentan las ideas de Lane y Franny en “Franny”; y sobre todo, evoca los modos del teatro, la tensión –y concisión– escénica de pareceres enfrentados:

“You let him!” he screamed.

“No, no”, she pleaded.

“You let him!” he screamed.

“No, no”, she pleaded.

“You let him! A go at it! Didn’t you? Didn’t you? A go at it! Is that what he said? Answer me!” he screamed. “Did he come in you? Did you let him come in you when you were having your go at it?”⁷ (Carver 1999: 171)

Imagen B: la evocación de la belleza del desnudo de la mujer, aquellos brazos desnudos recordados por el marido, deseados desde la valoración puritana del mie-

⁷ “¡Le dejaste! ¡Un ir a ello! ¿No es eso? ¿No es eso? ¡Un ir a ello! ¿Eso es lo que dijo? ¡Contéstame!” grito él. “¿Entró en ti? ¿Le dejaste entrar en ti mientras que tenías tu ir a ello?”.

do a dejarse llevar por el deseo. No es casual que el autor elija un lugar alejado de la circunscripción de los parajes residenciales de la costa Este de Estados Unidos, presumiblemente Nueva Inglaterra, y que opte para la descripción por el Oeste cercano a la más permisiva California, más allá de la frontera, en México, donde la evocación resulta culturalmente aceptada. Advertimos el adorno de la garganta de un rojo brillante, que recuerda a la famosa letra escarlata de la novela de Hawthorne, la acusada por adúltera Hester Prynne. Así la evocación, enriquecida con alusiones literarias, adquiere mayor dimensionado al evocarse al tiempo que refuerza la valoración positiva del lector imaginativo y culto:

*[...] Marian was leaning motionless on her arms over the ironwork balaustrade of their rented casita [...]. She wore a white blouse with a bright red scarf at her throat, and he could see her breasts pushing against the white cloth... the whole incident put Ralph in mind of something from a film, an intensely dramatic moment into which Marian could be fitted but he could not*⁸. (Carver 1999: 165-166)

Imagen C: Ralph, el protagonista, no puede soportar la noticia de que ella le ha sido infiel y se marcha de casa. El incidente que le ocurre, borracho, donde el negro le golpea, resulta aleccionador para el lector y apunta a la realidad alternativa que la autoría resalta con la acción del negro. Más tarde en “Cathedral”, otro relato del autor, será un invidente el que descubra la verdad al personaje que, aunque tiene capacidad para ver, es incapaz de admitir la realidad diversa. En el caso que nos ocupa, la imagen inexplicada depende de la interpretación del lector, en el que recae el reconocimiento del sacrificio expiatorio –por prejuicios– que elige como víctima al protagonista y no a la esposa, valorando positivamente el punto de vista de la mujer, que incluye la nobleza del adulterio.

*A small Negro in a leather jacket stepped out in front of him and said, “Just a minute there, man”. Ralph tried to move around. The man said, “Christ, baby, that’s my feet you’re steppin’ on!” Before Ralph could run the Negro hit him hard in the stomach, and when Ralph groaned and tried to fall, the man hit him in the nose with his open hand, knocking him back against the wall [...] when the Negro slapped him on the cheek and knocked him sprawling onto the pavement*⁹. (Carver 1999: 178)

El discurso se aleja de lo convencional y mucho más de los típicos patrones del *New Yorker* que han ayudado a Carver en su aprendizaje. Aunque en apariencia el

⁸ [...] Marian se inclinaba sobre la balaustrada de hierro de la *casita* alquilada, apoyándose perezosamente sobre sus propios brazos [...]. Llevaba una blusa blanca y un *foulard* rojo brillante a la garganta, él vislumbraba los pechos insinuarse bajo la tela blanca... todo el incidente aparecía ante sus ojos como entresacado de un pasaje de película, un momento de intenso dramatismo donde ella encajaba pero él no.

⁹ Un Negro diminuto vestido con chaqueta de cuero se colocó frente a él y dijo, “Espera un minuto, hombre”. Ralph intentó escaparse del cerco. El hombre le dijo, “Cristo, tío, ¡son los pies lo que me estás pisando!” Antes de que Ralph pudiera salir corriendo el Negro le golpeó con fuerza en el estómago, y cuando Ralph se revolvió de dolor y trató de caer, el hombre le pegó en la nariz con la mano abierta, golpeándole contra la pared [...] cuando el Negro le pegó en la mejilla y le dejó desparramado por la acera.

argumento devuelva al marido al hogar, ésta es precisamente la opción equivocada del hombre que vive esencialmente equivocado, y el gesto supone la lección que pone de manifiesto el error en que sigue sumido, su propia alienación. Lejos de convenirse, evita la comunicación con ella en ese final impotente del “¿quieres por favor callarte, por favor?”.

LA EVOLUCIÓN DEL MODELO. EL MUNDO ONÍRICO DE *EL NADADOR*, UN TOQUE DE REALISMO MÁGICO

Se advierte, a partir de la década de los cincuenta, la desilusión, el desencanto que, tras los primeros momentos de bonanza por la victoria en la guerra, amenaza con desestabilizar al hombre medio, al *everyman*, sumido en el anonimato consecuencia de la producción industrial. La televisión se ha instalado en el seno de la vida familiar y, a través de ella, se anima al consumo. El mundo se convierte en promesa, y de la mano de los medios de comunicación se estimula a comprar los nuevos productos. Aumenta imparable la producción de coches a gran escala¹⁰, y la frustración de muchos ciudadanos por no poder conseguirlos. La imposibilidad de ser un hombre rico se desvía en los sueños que la oferta cinematográfica promete. Se vive ahora ante la pantalla del cine o del televisor: “Forced by their limited purses, their inability to buy a Ford car, and the like, go in their loneliness to film after film till the whole world seems to turn on a reel”¹¹ (Elliot 1988: 727).

En palabras de John Cheever, algo ha pasado en los cincuenta y la literatura simplemente se muestra incapaz de expresar los cambios: “The most useful image I have today is of a man in a quagmire, looking into a tear in the sky [...]. Something has gone very wrong, and I do not have the language, the imagery, or the concepts to describe my apprehensions”¹² (Cheever 1959: 22). El resultado de este sentimiento lo resume, para el *New Yorker*, el lirismo poético de los relatos de Updike y la introspección psicológica que poco a poco se va apoderando de los personajes de otros escritores. El escenario de los cuentos se vuelve onírico al compás de los estados de ánimo de los protagonistas, que alcanzan el punto denso del realismo mágico de Borges o de García Márquez (Donaldson 1990: 456).

Decía David Riesman en *The Lonely Crowd* que existen tres tipos de personas. *Traditionally oriented people* (los tradicionales) que, como su nombre indica, se sienten cómodos interpretando el rol de la clase media, casados, padres de familia, con

¹⁰ En 1919 siete millones de personas poseen un automóvil propio. En 1940, sólo dos décadas más adelante, el número de propietarios de vehículos se incrementa de manera totalmente desproporcionada. Ya hay treinta y dos millones de personas con vehículos a motor (Elliot 1988: 727).

¹¹ Obligados por lo liviano de sus carteras, por su incapacidad de comprar un coche Ford y demás, se mueven en su soledad de película en película hasta que el mundo entero se convierte en una cinta impresionada.

¹² La imagen más útil que tengo a día de hoy es la del hombre en una alfombra voladora, contemplando una lágrima en el cielo [...]. Algo ha ido muy mal y carezco del lenguaje, del imaginario, o de los conceptos con los que describir mis inquietudes.

amistades que refuerzan la consolidación del éxito social, su poder adquisitivo que relacionan con la sensación de felicidad. Son los que tienen asumido que hay que ceder protagonismo individual en favor del bienestar colectivo. Frente a ellos están los *inner directed people*, tipos introspectivos y esencialmente descontentos con el cariz que va tomando el mundo; y un tercer grupo, los *other directed people*, que proyecta su desazón en algo externo, como la seducción de lo artístico. En Estados Unidos, esa tendencia hacia la individualidad viene marcada por los orígenes mismos de las colonias que sientan las bases de su planteamiento en la asunción del dogma puritano y enfatizan el protagonismo individual, la necesidad de ser útil al mundo con la esperanza indirecta de ser miembros del grupo de *los Elegidos* de acuerdo con el proyecto de salvación divina. En *Cider House Rules (Las normas de la Casa de la Sidra)*, John Irving pone repetidamente en evidencia la obsesión del médico que dirige el orfanato, el doctor Larch, por que su pupilo Homer Wells sea útil a la sociedad; la reinterpretación una vez más del dogma puritano que perdura en la literatura en todo momento.

El pragmatismo que se deriva de la asunción del concepto adquiere nuevo dimensionado cuando aparece retocado por el ideal romántico, donde participa la intuición en la elección vital de la actividad con que ocupar el tiempo. Es ese yo reforzado, el yo trascendente, el yo búsqueda de identidad propia, el que denuncia en tiempo y lugar el acomodo que sufre la sociedad de los tiempos modernos y el que buscará en la lectura de los cuentos la posible salida al conflicto. En general y para el gran público, el planteamiento nunca es revolucionario. América sigue teniendo una fe inalterable en los ideales y mantiene a todas luces una tenacidad envidiable que con frecuencia premia su esfuerzo, aunque la incertidumbre y el desasosiego van haciendo mella en las múltiples heridas con que aflige el devenir histórico.

Neddy Merrill, el nadador de Cheever, ejemplifica a partir del domingo en que se inicia el relato al hombre inconformista que muestra Tony Tanner. Las imágenes elegidas sugieren tanto el rito puritano de purificación por las aguas (el baño en las piscinas de amigos y vecinos), como el riesgo, muy limitado por tratarse del entorno doméstico, de la aventura de volver a casa a nado atravesando el conjunto residencial de Bullet Park. La fórmula imita la escritura que usara el profeta Jeremías y que algunos escritores puritanos como Mary Rowlandson y Cotton Mather usaron en su momento. La parodia del Oeste, el río de la vida transmutado en las aguas cloradas de la urbanización, implica conmiseración por el pobre hombre que parece haber perdido la cabeza, envuelto en la nostalgia, la desubicación y el aislamiento.

El personaje que inicia la narración es un ser que se cree socialmente aceptado y que parece disfrutar como cualquier ciudadano convencional del mundo en que vivimos. La evolución del argumento le revela que, lejos de ser quien creía, se ha estado engañando con palabras amables y falsos amigos. La vuelta a casa supone una metáfora del sentimiento emocional que acaba por embargarle y que le devuelve a la cruel realidad al darse cuenta de que realmente carece de familia, del amor familiar que tanto añora y del éxito social que también ha perdido por el camino.

El tiempo real se alía con el personaje reforzando la intención del autor; parece que estemos en los últimos días de verano y, sin embargo, en unas pocas horas se ha pasado al otoño y al invierno. Todo ello viene a significar la lucha inexpresada del nadador que termina por conocerse a sí mismo a través del paisaje cada vez más frío, de los diálogos, ahora hostiles, de quienes parecían sus amigos. Las alusiones al dinero demuestran que sólo le querían cuando era un hombre económicamente bien retribuido, y la denuncia de la sociedad de consumo se hace patente en la forma que evita el realismo y llena de ensoñación y alejamiento el mundo del individuo. Desde esa perspectiva, el regreso al mundo cotidiano se vuelve cada vez más imposible y esta idea implica el suicidio anímico del individuo. La promesa *New Yorker* y su idealización de la realidad están ausentes del relato, y advertimos una evolución del género y de sus contenidos.

También “The Death of Justina” (“La Muerte de Justina”) se aleja del patrón idílico. La división del conjunto residencial en zona A, zona B, zona C, se acerca al mundo de Borges por la conceptualización de contenidos. Resulta significativo que John Cheever publicara el relato en *Squire* y no en el *New Yorker*, con el que de siempre mantuvo una ligazón sentimental que iba mucho más allá del simple contrato. La muerte de la prima Justina, en la que adivinamos la supuesta muerte de la Justicia con mayúsculas, sume al personaje en el caos burocrático en el que se sentirá amenazado, pues se da la paradoja de que en el lugar en que Justina ha muerto se prohíbe enterrar a los muertos. Las digresiones, explicaciones e increpaciones a los sentimientos del supuesto lector parecen presagiar la dirección estilística en la que ha derivado la revista. El foco en el lector, sus alusiones, inciden en despertar al público del sueño de creerse la ficción. Se acerca el momento post-moderno. El final es un ruego, una plegaria, la culminación de la más íntima desesperación y del escepticismo. El desencanto irrumpe y con él, el enorme interrogante de los tiempos.

LA PRESENCIA DEL LECTOR EN LA FICCIÓN. EL CAMINO AL HIPERREALISMO

Pese a todo, el *New Yorker* se resiste a cambiar de rumbo. Continúa el talante lírico e idealizado, nostálgico de perfección antigua, que respira ingenio por todos los poros. Un personaje de ficción creado por Benjamin Cheever, hijo mayor del escritor, refleja el tono eterno del semanario: “You know those clever pieces of fiction they run where nothing happens, but you feel a little sad about it, anyway?”¹³ (Brooke 1995: 62).

Junto a los cuentos, el comentario frívolo y pensativo del hombre que, en pareja, se siente solitario. Lejos de evocar descripciones parecidas de imágenes que Donald

¹³ ¿Sabes? ¿Esas piezas de ficción que se desarrollan sin que pase nada, pero que de todos modos te dejan un poco triste?

Barthelme presenta en *Snow White*, el suyo, el del *New Yorker*, supone el comentario inteligente del hombre que entregado a la tradición sabe que tiene que cambiar, arrimarse a los tiempos con una voz que, por una parte, se ve necesitada de la acostumbrada sumisión de la mujer, pero por otra, razona que es mejor escuchar la voz alternativa, el lenguaje de ella que bien pudiera ser inteligente. Es un cambio y no es un cambio, siempre se dio en el *New Yorker* ese toque de querer salirse de lo establecido. Ambas imágenes, la del editorial *New Yorker* y la de Barthelme, se ofrecen al lector desde perspectivas, planos y certidumbres diferentes:

So what if she thought the movie was “pretentious and contrived” and you felt it was a “masterpiece” and are dying to inform her that “she doesn’t know what she’s talking about”? Remember, you were looking for a woman who wouldn’t “yes” you all the time. And after one bite of chef Leonard Desarcina’s “duck manqué” and a sip of the “generous” gin Margaritas you’ll start to see that she might have a point¹⁴. (The New Yorker: editorial)

Oh it is killing me the way they walk down the street together, laughing and talking, those men and women. Pushing the pram too, whether the man is doing it, or the woman is doing it. Normal life. And a fine October chill in the air. It is unbearable, this consensus, this damned felicity. When I see a couple fighting I give them a dollar, because fighting is interesting. Thank God for fighting¹⁵. (Barthelme 1968: 66-67)

Se dan otras voces contundentes, liberales, que siempre han tenido cabida en el *New Yorker*, como es el caso del ensayista, traductor y poeta Alastair Reid, la narrativa en prosa con la que reflexiona, por ejemplo, acerca de Borges y Neruda, amigos admirados. Con una calidad y una forma de narrar sobresalientes, un estilo que muy pocos alcanzan, Reid entra en los entresijos de escritores y lugares vividos, disfrutados, rescatándolos del olvido para siempre. Hay nostalgia, y de nuevo el talante editorial se halla aquí presente; nostalgia de personajes y lugares, y Reid se refiere a España, lo español y lo hispano, algo afín y próximo, como Hemingway lo hubiera hecho si su narrativa tuviese un cuerpo más explícito. Y es que el autor, la persona, su esencia, comparte ese perfil *New Yorker*, por otra parte siempre tan expuesto, tan evidente:

[Sobre Neruda y Borges] Rereading them, I see always more clearly the interweaving of their writings and their lives—their poems as incarnations [...]. Borges used to say that when writers die they become books—a quite satisfactory incarnation in his view. With luck, however, I think they become voices [...]. I think of their writings

¹⁴ ¿Y qué si ella pensaba que la película era “pretenciosa y artificiosa” y tú sentiste que era una “obra de arte” y te mueres por decirle que “no sabe de lo que está hablando”? Recuerda, tú buscabas una mujer que no te diera el “sí, cariño” por respuesta todo el tiempo. Y después de un bocado del chef Leonard Desarcina “pato manqué” y un trago de “generoso” Margarita empezará a ver que ella podría tener su puntito.

¹⁵ ¡Ay! Me mata el modo en que bajan por la calle juntos, ríen y hablan, esos hombres y mujeres. También empujan el carrito, tanto si lo hace el hombre, como si es la mujer la que lo hace. Y hay una suave brisa otoñal en el aire. Es insoportable, su consenso, esa maldita felicidad. Cuando veo pelear a una pareja les doy un dólar, porque pelear es interesante. Gracias a Dios por las peleas.

*as encapsulations of their voices, and I hear them often in my head, always with awe, and with enduring affection*¹⁶. (Reid 1996: 72)

De vuelta a los relatos, sobre todo si atendemos a escritos publicados recientemente, advertimos el énfasis en el lector, como el postmoderno John Barth hace continuamente en “Life-Story” (“Historia de la Vida”). Nos preguntamos si los extremos se tocan al menos en un punto. Todo ello obviamente aderezado por el sesgo provocado por este énfasis y que tanto el lector como la crítica han percibido claramente. Pensamos en Jameson, Bahtin, Terry Eagleton, Steiner, Rorty y tantos otros.

Los últimos relatos aparecidos, de Junot Díaz, Ha Jin, Yiyun Li, Roberto Bolaño, Ruth Praver Jhabvala, Daniyal Mueenuddin, Alice Munro y el propio Updike, ponen en evidencia la mezcla con otras etnias que, a su vez, quedan impregnadas de la pátina alentada desde el *New Yorker*, ecos de tradiciones y vicios neoyorquinos. Leídos y releídos los últimos relatos de Updike, “The Full Glass” (“El Vaso Lleno”, mayo de 2008), y de Alice Munro, “Face” (“Cara”, septiembre de 2008), se advierte en Updike la ausencia total de diálogo, la búsqueda de complicidad con el lector, o quizás el reclamo, desde la exigencia que otorga el uso del punto de vista en primera persona, frecuente y casi obligado en los últimos tiempos. Existe una tendencia –a la que no es ajeno tampoco el cuento europeo– hacia el hiperrealismo, a desencantar al lector y *leerle* la ficción como artificio. Updike evoca tiempos más jóvenes y Alice Munro ofrece la imagen lírica de cicatrices rojas en la cara. La historia recuerda al relato de Hawthorne “The Birthmark” (“Marca de nacimiento”). Un intenso lirismo sustituye la narración de mayor impersonalidad y secretismo del escritor romántico. Se presiente al lector y se le busca, cosa por otra parte perfectamente rigurosa e inteligente. La adquirida y ganada libertad permite el final múltiple del relato de Munro; la intimidad se hace evidente en todos los aspectos, alimentando igualmente la exigencia y la necesidad del público de sentir que se *lamen sus heridas*, de sentirse consolado, acompañado, complacido.

Los puntos que nunca se pierden son la espiritualidad, el idealismo, el deseo de perfección, el ingenio –pese a todo–, y cierto toque de lirismo. Hay indicios de sexo más explícito, más abierto, como en “Awake” (2008) de Tobias Wolff. Un fragmento de Andrea Lee resume para siempre el concepto *New Yorker*, su punto de vista se convierte en otra sutileza, la elección del sujeto: “[...] they were alike in their possession of a purity of spirit that shone –through ordinary or foolish or desperate actions– with a steady sidereal gleam”¹⁷ (Lee 2008: 1). Además, el *New Yorker Festival* incluía en el panel del año 2007 una historia de monstruos que contrasta con el carácter realista del semanario. Sea cual sea el extremo liberalizador que impulsa el

¹⁶ Releyéndoles, veo siempre con mayor claridad cómo se entretrejen los escritos y sus vidas –los poemas como encarnaciones [...]. Borges solía decir que cuando los escritores mueren se convierten en libros –encarnación completamente satisfactoria a su parecer. Con suerte, sin embargo, pienso que se transforman en voces [...]. Pienso en sus escritos como encapsulaciones de las voces y les oigo a menudo en la cabeza, siempre con asombro, con persistente afecto.

¹⁷ [...] eran todos iguales en esa posesión de la pureza de espíritu que brillaba –a través de acciones corrientes o tontas o desesperadas– con una estela del aura tenaz y persistente.

lenguaje, siempre se muestra recto, presto a seguir en la brecha, ideal y dotado de espiritualidad y de valores indestructibles y, hasta cierto punto, cuando no son del todo ingenuos, resultan encomiables.

CONCLUSIONES

La clarividencia está en la imagen; los argumentos, si existen, se convierten en una parte más del juego social, donde el autor se resigna a ofrecer el sometimiento requerido por las pautas sociales, a sabiendas, además, de que los personajes no pueden sobrevivir alejados de la sociedad; “no tenemos otra”, parecen decir. Aunque esto último es muy discutible y no propicia cambios sociales, la perspectiva poética de los símbolos se constituye en el catecismo auténtico del autor que, esquivando la posible censura del semanario, queda para siempre. El argumento, como los diálogos, cede ante la presión social y miente al representar la forma que tan convencionalmente nos traiciona a diario, presta siempre a salvar las apariencias y sus modos. De la misma manera que en la vida real, el detalle es el elemento significativo por excelencia también en los relatos, son las metáforas las verdaderas valedoras del discurso.

La intuición real está en las insinuaciones que el lector capta por el enorme potencial visual, por la riqueza escénica de los textos. El eco de las evocaciones, muy del gusto del público exquisito, permanece siempre. Las historias no parten de la deconstrucción sino de la simplicidad aparente. La interpretación, la valoración, son posteriores al deleite. Pero, como decía Poe, primero hay que cautivar y apasionar y luego, convencer, y no al contrario. Ésta es una interpretación muy elaborada de los principios filosóficos que enuncia en su “Teoría de la Composición” y que, aún hoy, refleja, como entonces, el enorme impacto del género relato.

En los últimos tiempos se aprecian intentos de aproximar la ficción al lector para hacerle partícipe del artificio. El postmodernismo ha dejado su huella, está en el cine, en la calle y hasta en la más reciente obra de Woody Allen. La tendencia actual al hiperrealismo, común a toda forma y a multitud de estilos, parece una llamada a la lectura, que tiene que competir con la información recibida a través de ordenadores, MP3 y otros medios de producción de todos conocidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Andrea (2008): “La épica de J. C. Oates”. *El País, Babelia*, núm. 882: pp. 5-6.
- BARTH, John (1995): “A Few Words About Minimalism”, en *Essays, Lectures, and Other Non-Fiction 1984-94*. New York: Little, Brown and Company.
- BARTHELME, Donald (1967): *Snow White*. New York: Simon and Schuster.
- BAWER, Bruce (1989): “States of Grace: The Novels of William Maxwell”. *The New Criterion*, New York, May, vol. 7:9: pp. 26-38.
- BROOKE, Allen (1995): “Intimations of Mortality”. *The New Criterion*, New York, Jan, vol. 13:5: pp. 62-67.

- CARVER, Raymond (1999): *Will You Please Be Quiet, Please?* Primera edición: 1976. London: The Harvill Press.
- CHEEVER, John (1959): "A Word from Writer, John Cheever", en GOLD, Herbert (ed.), *Fiction of the Fifties*. New York: Doubleday. pp. 3-22.
- (1969): *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*. New York: Macfadden.
- CLARK, Graham (1990): "Investing the Glimpse: Raymond Carver and the Syntax of Silence", en *The New American Writing: Essays on American Literature since 1970*. London: Vision Press.
- COLLINS, Robert (ed.) (1982): *Critical Essays on John Cheever*. Boston: Hall & Co.
- DONALDSON, Scott (1987): *Conversations with John Cheever*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- (1990): "Correspondencia privada", en BURILLO, M. Rosa, *La Evolución Narrativa de John Cheever*. Madrid: Universidad Complutense. pp. 455-456.
- ELLIOT, Emory (ed.) (1988): *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press.
- HALLET, Cynthia W. (1999): "Minimalism and Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison". *Studies in Comparative Literature*, vol. 28. New York: The Edwin Mellen Press.
- JHABVALA, Ruth Praver (2008): "The Teacher". *The New Yorker*, July 25: pp.1-8.
- LEE, Andrea (2008): "Three". *The New Yorker*, September 29: pp.1-9.
- MANGUM, Bryant (2000): "Report". *The New Yorker School of Fiction*, Spring.
- MUNRO, Alice (2008): "Face". *The New Yorker*, September 8: pp. 1-10.
- RADFORD, Andrew (2004): *Minimalist Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REID, Alastair (1996): "Neruda and Borges". *The New Yorker*, July 24 & July 1: pp. 56-72.
- RIESMAN, David (1953): *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press.
- UPDIKE, John (2008): "The Full Glass". *The New Yorker*, May 26: pp. 1-7.
- WHARTON, Edith (1985): *The Age of Innocence*. Primera edición: 1920. New York: Penguin.
- WOLFF, Tobias (2008) "Awake". *The New Yorker*, August 25: pp. 1-3.