

PANORÁMICA DEL RELATO BREVE NORTEAMERICANO ACTUAL

Vamos a intentar mostrar en este ensayo dos vertientes o visiones de la misma realidad literaria del relato breve de EEUU; nos centraremos por un lado en los conceptos punta *nacionalismo* y *capitalismo* y su función en el espectacular desarrollo de este género en el último siglo y medio, y por otro en el *qué* (absoluta diversidad de experiencias como definitoria de la identidad norteamericana) y el *cómo* (nuevo realismo y metaficción, o lo que es lo mismo hiperrealismo y antirrealismo, o relato y antirrelato). Como casi todo lo más conocido en España concierne a esta segunda vertiente del relato contemporáneo norteamericano, hemos optado por ofrecer, a modo de preludeo tan intencionadamente polémico como clarificador y delimitador de su particular marco literario, una panorámica muy general de la configuración *nacional* del relato breve en EEUU centrada en algunas de las anécdotas más significativas que nos aclaren de qué hablamos cuando hablamos de este prestigioso género en América del Norte. En realidad, las antologías "norteamericanas" incluyen autores canadienses y mejicanos en lengua inglesa como Margaret Atwood o Sandra Cisneros respectivamente.

HACIA UNA DEFINICIÓN NACIONAL DESDE LA "EFICIENCIA"

Los relatos breves, como las casas - o los coches para el caso - deberían construirse para perdurar. También deberían ser agradables, si no hermosos, a la vista, y todo en su interior debería funcionar.

Raymond Carver

Trasladado al espacio geopolítico de los Estados Unidos de América nuestra situación europea de diversas naciones con una historia propia cada una cambia por completo: la unificación posee una historia, aunque reciente, pero las localidades que conforman esa única nación, se consideran regiones cuyo potencial diferenciador, cultural y económico, tiene que estar siempre enfocado a la mejora del conjunto; dicho de otra forma, ese universo o imperio americano está en expansión sólo porque sus partes o Estados se comportan como un sistema abierto, es decir, intercambiando todo con el entorno, incluido el maíz o el relato de experiencias en forma de narrativa breve. La visión global de la diversidad se tendría que traducir entonces en un único nacionalismo con una historia adolescente (en los dos sentidos del término) en el caso de los EEUU, en el que converge una multiplicidad de regiones y de razas cuyo objetivo prioritario es la identidad norteamericana, el yo como motor de la grandeza del nosotros, y en distintos nacionalismos en el caso de Europa que, aunque unidos en la superficie con visos de más poder económico, sus estructuras históricas profundas se resisten al mestizaje cultural tal y como existe al otro lado del Atlántico.

Este aspecto histórico-político nos abre una ventana con bastante luz para otear el complejo paisaje multitonal del relato breve norteamericano actual; pero si esta comparación con el entramado socio-literario europeo que vivimos nos facilita en algo la labor, un breve recorrido por los vórtices en la evolución de esta forma narrativa breve en aquel país americano creo que nos emplazará con mayor fidelidad en el magma de la situación actual, una situación aparentemente contradictoria donde las haya por el hecho de narrar la miseria más desgarradora de una sociedad dentro de una especie de estado del bienestar editorial y académico.

Richard Ford, uno de los más importantes escritores norteamericanos de relato breve hoy, en la introducción a la antología que edita para Granta publicada en 1992 (*The Granta Book of The American Short*



Story) confiesa haberse sentido un tanto perdido cuando Frank O'Connor (el famoso escritor irlandés cuyo *The Lonely Voice-La Voz Solitaria*- devoraron en 1962 a todos los por entonces jóvenes aspirantes como Ford) describe el relato breve como la forma nacional de arte por excelencia de los norteamericanos. Dice Ford que por entonces pensó que viniendo de un irlandés más bien sonaba a burla porque reflexionando, encontraba más diferencias tonales, de efecto, formales, de estrategias narrativas y de casi todo lo que construye un relato, dentro de la gran variedad norteamericana, que entre la producción norteamericana y la irlandesa, la francesa y la italiana, e incluso que entre la norteamericana y la inglesa. Aparte su más famosa afirmación sobre que los relatos están contruidos en su gran mayoría sobre figuras marginales, sobre personajes proscritos, O'Connors destacaba del género su romanticismo nativo, su individualismo y su intransigencia, y nombraba a Norteamérica como un lugar lleno de personas trastornadas (o sencillamente dislocadas) y por lo tanto un lugar en el que era natural el florecimiento del relato breve. El sentimiento o la reacción de Richard Ford fluye con tanta inmediatez como sinceridad enseguida:

A los europeos siempre les ha gustado tipificar a la literatura norteamericana como literatura principalmente acerca de personajes masculinos solitarios y meditabundos por un continente inmenso y ventoso, deseando desesperada y románticamente dar rienda suelta a cierta horrorosa brutalidad que, secretamente, nos encanta. Stephen Spender, en su afectadamente fervoroso ensayo sobre el escritor norteamericano circa 1949, expresaba la opinión de que "Una intensa soledad otorga algo en común a toda la gran literatura norteamericana, la sensación de un animal solitario aullando en la oscuridad, como los lobos de una relato de Jack London". Yo sólo puedo imaginar a un tipo de persona que pueda fantasear tan vertiginosamente sobre un lugar tan primordial (y que no existe) en el que no tiene que vivir pero del que puede leer en privado.

El escritor favorito de Frank O'Connor allá por 1962 parece que era Sherwood Anderson (que llevaba muerto 20 años), y su libro de relatos favo-



rito el clásico de Anderson, Winesburg, Ohio, repleto de hecho de esa especie de bobos solitarios obsesionados. Pero leer Winesburg, publicado en 1919, como obra típica de la ficción breve norteamericana, entonces o ahora, es como ser un explorador que llega hoy a Australia, ve un canguro, y concluye que probablemente los canguros controlan todo. Es necesario adentrarse un poco más. [Traducción mía](viii)

Aunque el tono de los dos párrafos desvela a todas luces la idiosincracia de las opiniones, por no hablar del aludido O'Connoriano, y aunque esas frases no tienen desperdicio para una posible discusión sobre las emociones que despierta el término "nacional", nosotros vamos a dejarlo latente mientras nos limitamos a repasar las crisis, conflictos o momentos importantes de cambio, que en los dos últimos siglos han ganado para Norteamérica toda esa cantidad de tópicos de los que se queja Richard Ford y que, en mi opinión, no son en absoluto solidarios con el arte del relato breve que se produce y se consume hoy por hoy más que nunca, tanto en cantidad como en calidad, en aquel país.

De las distintas perspectivas críticas sobre este aspecto la que más nos convence es la idea de Joseph Urgo de que gran parte de la vitalidad y la energía que caracteriza al relato breve norteamericano se origina en la intersección entre las dos fuerzas fundamentales de los EEUU: el capitalismo y el nacionalismo. En esta intersección, espacio altamente dinámico, el concepto de más valor es el de *eficiencia*. A muy grandes rasgos, las claves de la evolución centrada en la particularísima función nacionalista de este género en aquel país pueden deducirse de unos pocos momentos históricos esenciales. Nuestro objetivo es que estas claves nos sirvan para situar el boom actual de este género en las universidades americanas en un contexto histórico adecuado. El primero de aquellos momentos históricos es la tensión que se vive en California en los meses inmediatamente anteriores a la apertura del ferrocarril, la *Union Pacific Railroad* que suponía la inminente unión final del este y el oeste americano. En mayo de 1869 triunfaba el ferrocarril como símbolo de la potencia de los recursos económicos de la nación que incluía no sólo el trabajo sino el capital y las costum-



bres de multitud de inmigrantes extranjeros. Unos meses antes Bret Harte creaba la revista de cuentos *Overland Monthly* en cuya página principal se leía "Devoted to the Development of the Country" ("Dedicada al desarrollo de la nación") (Urigo 96). Poco después, en el segundo número, Harte publicó "The Luck of Roaring Camp", un cuento que llegó enseguida al Este por tren y causó gran sensación por un motivo especial: reflejaba la meteórica transformación de las relaciones entre los individuos de una misma nación. El cuento ofrecía al mundo una nueva forma de conocimiento mutuo a la que llamarían "color local", un tipo de narrativa regional creada para informar e iluminar a las gentes de afuera sobre la vida y costumbres de un lugar particular y para afianzar la confianza entre los lugareños de que la cultura viene sola con la vida. Y sobre todo el cuento restauraba la eficiencia a la ficción breve con una economía y una precisión tal que en unas 5000 palabras comunicaba el significado del ferrocarril transcontinental, la importancia de la inmigración a tierras del oeste, y la importancia de todas y cada una de las localidades por pequeñas que estas fueran de costa a costa. (Urigo 98)

Junto a esto, es necesario considerar que el aspecto colectivo que más se valora y se premia como emblema del desarrollo de la nación es el de "Management", la eficiencia en la dirección que conduce al éxito de la nación. No sólo el ferrocarril o la literatura, el impresionante desarrollo del puerto de Nueva York también se debe a nuevas nociones de productividad desde la dirección: los barcos no esperarían a estar llenos para zarpar hacia Liverpool, a partir de ahora habrá un horario fijo y se regirán por el principio de puntualidad. La rapidez y la regularidad empiezan a redefinir todos los ámbitos de la Nación. El nacimiento de las revistas de frontera (*Frontier Magazine*) como la *Cincinnati Miscellany*, la estructura de miscelánea, con el interés explícito de hacer hueco a la mayor cantidad de voces e intereses posibles, con requerimientos de brevedad, condensación, "nueces sin cáscara", podrían dar al traste con la función estética de aquella prosa, si no fuera porque al lado tenemos el surgimiento de la revista literaria (*Literary Magazine*) en la década de 1840 con Edgar Allan Poe como peculiar editor de algunas, entre ellas la *Graham's*

Magazine en la que publicó su famosa reseña sobre los cuentos de Hawthorne. Y es que el espacio de consumo, el mercado literario que actualmente afea en apariencia la condición de arte del relato breve norteamericano, no es en absoluto un fenómeno contemporáneo. Existe ya desde Poe, aunque quizás con más de aquella filosofía de la eficiencia, que la más escandalosa actual de la urgencia y el obsolescencia. Joseph Urigo habla de Poe como el primer verdadero crítico literario directivo capitalista en unos términos tan prácticos que, aunque se dirían las antípodas del arte por el arte, creo que nos sirven para entender mejor el panorama actual que estamos intentando esbozar, un panorama que, aunque quizás antiromántico a ojos españoles, es muchísimo más práctico a la hora de producir más y mejor literatura paradójicamente sobre la miseria. Poe soñaba con fundar una revista que lo hiciera rico trasladando principios de Literatura y Arte al medio de la revista comercial. Para mejor superar posibles prejuicios de posible antiestética, que no es tal si atendemos a los objetivos literarios de Poe, citemos literalmente algunas afirmaciones de Urigo (101-103):

En su reseña sobre Hawthorne, Poe relaciona el relato breve con la eficacia estándar en su época. (...) Como el patrón de una fábrica de textiles, la autoridad portuaria, o el ingeniero de los ferrocarriles, Poe quiere que todos los esfuerzos sirvan a un resultado, a un efecto. La administración de las palabras y los efectos son centrales en la idea de Poe sobre este nuevo género. (...) Como editor, Poe trabajaba dentro de un espacio limitado, similar al número de estaciones de ferrocarril disponibles o al espacio de carga del casco de un barco. La revista de Poe tenía un número limitado de páginas y su fecha de publicación prefijada estuviere o no estuviere llena. Menos espacio consumido por los relatos breves impresos en la revista significaba menos gasto de producción y más espacio para anuncios. Si los relatos eran de gran calidad, los lectores quedarían satisfechos incluso si eran demasiado breves. Relatos breves de gran calidad atraerían así a más lectores y suscriptores, dejando más espacio para rebajar el precio de los anuncios para beneficio de la revista. (...) Con la fórmula de Poe, todo el mundo sale ganando. Siempre buscando "el máximo de efec-





tos con el mínimo de materiales" (...), Poe fue el primer verdadero crítico literario directivo-capitalista. (...) El relato breve es una forma de arte capitalista de un tipo muy particular: es patronal. (...) El desarrollo del relato breve corre paralelo al surgimiento del capitalismo patronal en los Estados Unidos. Como forma de arte, su estructura refleja un imperativo de su contexto cultural. Los norteamericanos admiran las operaciones bien dirigidas.

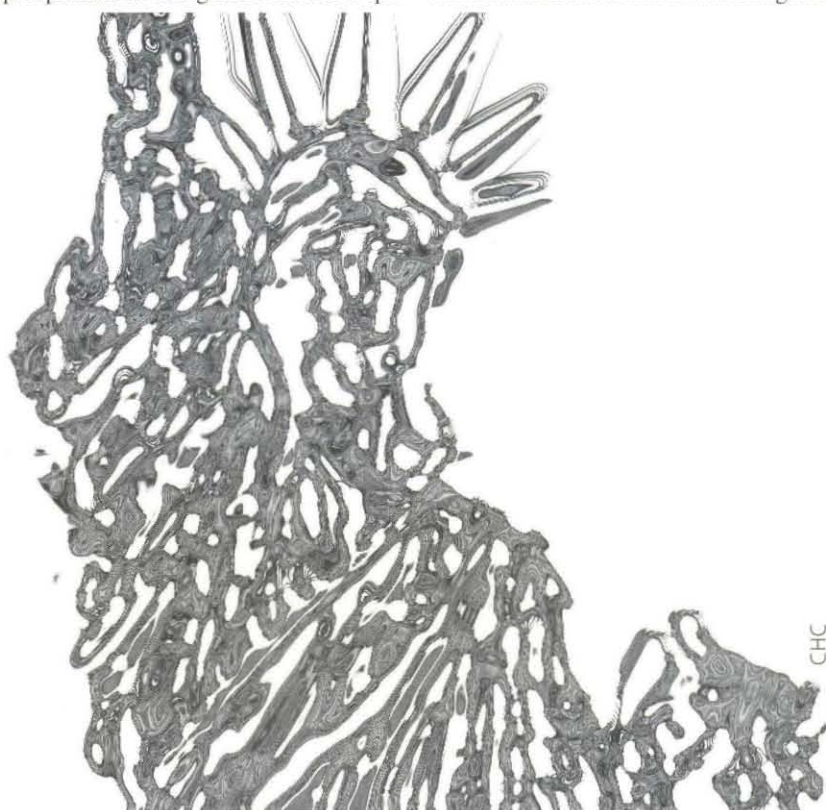
Aunque esta situación cambia aparentemente por completo a principios de siglo XX, después de los desarrollos globales del género en la Norteamérica del XIX desde el regionalismo (o naturalismo) al realismo, desde aquel color local a la denominada *dialect fiction* (de dialectos), intentaremos reflejar cómo lo que ocurre a lo largo de este siglo, posee también, si bien algo velado por la fuerza estética e intelectual de las vanguardias, ese motivo particular de definición nacional que se idiosincratiza en términos de eficiencia en la producción o en la oferta y la demanda (por ejemplo, en las Universidades hoy). Recordamos que nuestro afán en este ensayo es encontrar una trayectoria identificable como estrictamente norteamericana en la que situar el exquisito dinamismo y la altamente diversificada riqueza artística de este género en ese país.

El origen de ese cambio aparente a principios de siglo se puede situar en 1915 cuando el editor de *Atlantic Monthly*, Henry Canby, alzó la voz en contra de la "eficiencia" como elemento de valor en la narrativa breve; en 1923 Smertenko, crítico de *Bookman* habla del deterioro de este género literario proporcional al desarrollo de las revistas (Urigo 106). Las opiniones en contra de las metáforas capitalistas se suceden hasta hoy en lo que resulta una de las más interesantes polémicas para aquellos a los que nos ocupa definir en 10 páginas el estado del arte en un tiempo determinado en una nación determinada. El resultado en la primera mitad de este siglo es la aparición de la competencia editorial en los objetivos de las revistas: aparecen las revistas pobres llamadas "little magazines" (las ricas son las comerciales, *Saturday Evening Post*, *Ladies Home Journal*), revistas pobres de literatura "seria" en las que se publican sólo relatos breves innovadores y políticos convirtiéndose en termómetros de los

nuevos valores y del estado del género. Otro cambio aparentemente brusco pero que resulta no serlo tanto ocurre en 1990. En 1990 se lleva a cabo un experimento editorial inédito, se publica una antología editada por Shannon Ravenel que explicita en el título que los relatos breves que ahí aparecen son los mejores de la década de los 80: *The Best American Short Stories of the Eighties*. Teniendo en cuenta la historia que aquí hemos trazado, el acontecimiento no puede pasar inadvertido, por cuanto la editora se centra en la Introducción en el nuevo florecimiento y prosperidad de este género en EEUU que

vencionado por el Gobierno y las ayudas de las corporaciones. Las universidades producen titulados con Masters en "Escritura Creativa" en Bellas Artes, los cuales son a su vez contratados por las universidades como docentes de cursos de Escritura Creativa a estudiantes de pregrado y posgrado. Efectivamente es una industria floreciente. (107)

En resumen, el relato breve en EEUU, desde sus principios, siempre fue y sigue considerándose el mejor instrumento o medio, superando hoy incluso a la televisión o la prensa, de centralizar toda experiencia americana considerada marginal.



CHC

ha pasado del mercado libre (sólo queda un semanario nacional que compre y publique ficción breve, *The New Yorker*) al subsidio privado y del Gobierno. El sagaz comentario de Urigo a la feliz cita de Ravenel, no se hace esperar:

La en su día tan próspera producción para el mercado de masas ha sido sustituida a lo largo del último cuarto de siglo, por cantidades de publicaciones trimestrales sin ánimo de lucro desde fundaciones privadas o subsidios institucionales" (x). Hoy por hoy el relato breve es un producto enormemente corporativo alimentado por los programas de "escritura creativa" de las universidades y sub-

La reunión de todas estas cualidades humanas, rurales y urbanas, ricas y pobres, negras o blancas, etc. en la forma de narrativa breve configura la definición nacional. Lo que ocurre hoy, además del efecto de las innovaciones estilísticas en especial a partir de 1960 que veremos a continuación, es que la diversificación no sólo de realidades sino de puntos de vista o visiones de estas realidades ha crecido cuantitativamente paralelo a la aceleración de la civilización del obsoletismo y la avería. La preocupación fundamental de las más recientes antologías es el fiel reflejo de la absoluta diversidad y multiplicidad de voces, mayor incluso que las





de los años 60 o 70, e incluso los 80, cuando aún la representatividad de razas definiendo otras voces y otros ámbitos, por ejemplo, aún era un motivo de selección de relatos breves en una antología norteamericana (podemos citar *Everyday Use*, de Alice Walker, como emblemático del mundo afroamericano o incluso en los 80 *The Joy Luck Club*, de Amy Tan, representativo de los chinos norteamericanos).

Pero la principal preocupación hoy también lo sigue siendo la *eficiencia*; buena prueba de ello, entre otros ejemplos, es la última edición de Robert Shapard y James Thomas de *Sudden Fiction (Continued)*, 1996. Una década atrás, cuentan los editores en la Introducción, se dedicaron a reunir *blasters* (rafagazos), narrativa muy breve de una intensidad portentosa; pronto abandonaron este término cuando se percataron de que algunos de los relatos con más fuerza eran al mismo tiempo los más serenos aparentemente. Son *sudden*, súbitos, pero no ráfagas, decidieron, y de ahí el nombre de la antología. Entonces publicaron un volumen en 1986, *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*, y otro en 1989, *Sudden Fiction International*. Para mayor gloria de la eficiencia y del éxito de recepción de público en general y sobre todo de Departamentos universitarios, salió a la luz *Flash Fiction* (máximo 750 palabras por relato) y, por la misma regla de dos, se complacen en presentar este último volumen de 1996 en el que se pueden leer verdaderas celebraciones a la hiperbrevedad narrativa y a la eficiencia por parte de Margaret Atwood, Alice Walker, Don DeLillo y otros grandes escritores.

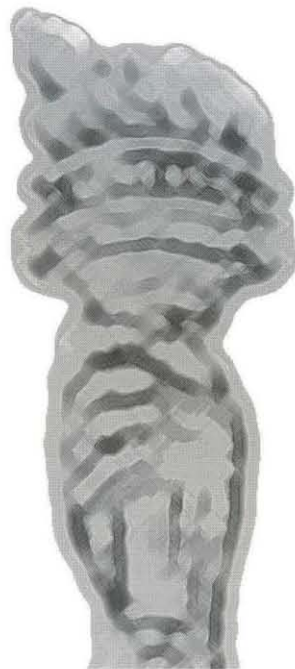
2. LA COMPOSICIÓN DE LA IDENTIDAD NORTEAMERICANA DESDE LA DIVERSIDAD.

...lo que el lector ve, por supuesto, no es la cosa sino la "construcción"

W. Gass

Como hemos visto, el ámbito más importante del relato breve en los EEUU en esta década de 1990 es el de la Universidad. En realidad éstas se han convertido en paraísos de la creación literaria como no los conocemos en Europa. Puede que sin el preámbulo que hemos trazado y desde nuestro escenario actual español, nos

parezca algo absurdo, lo mismo que el hecho de que esas voces consagradas que acabamos de citar publiquen en *Sudden Fiction* para la asombrosa demanda de estudiantes universitarios. Pero si pensamos en las universidades norteamericanas como lo que son, activos centros de búsqueda de la novedad en todas las disciplinas de las ciencias y de las humanidades, veremos natural el hecho de que los más grandes escritores de relato breve estén todos trabajando en ellas (¡hasta R. Carver en su día!). Aparte prejuicios sobre los espacios tradicionales de la creatividad, esto ha redundado desde los 60 y 70 en una serie de avances tanto experimentales formalmente como de variaciones sobre el esca-



CHC

broso término "realista", que han enriquecido el género hasta ponerlo a la altura del más interesante para todo tipo de lectores. Lo que está ocurriendo ahora mismo es una producción masiva comparada con la de cualquier otra nación, y por tanto difícil de analizar sin ningún tipo de distancia histórica o normativa, la de la transgresión con respecto a la norma. Lo que los norteamericanos llaman la "fase contemporánea" (*Contemporary phase*), de las tres en que dividen las evoluciones del relato breve en el último siglo y medio, la de Coover, Barth o Barthelme en EEUU (1960-1980), o los extranjeros Borges, Navokov o Kafka, sigue aún hoy tan latente en aquel país que todavía no se puede hablar de otro grupo experi-

mental de la misma importancia, a parte el hecho de que muchos de ellos siguen vivos. Si tuviera que nombrar la característica más interesante o sugestiva del relato breve contemporáneo norteamericano, diría que es la *argucia*, la argucia en el manejo verbal de la complejidad de la realidad, la argucia en la presentación de la dinámica social de a diario. Argucia, del latín *argutia*, "sutileza" (de *argutus*, "expresivo", "ingenioso"). Y cuando la sutileza se une al movimiento que refleja los ritmos de la sociedad norteamericana para convertirse en la huella del campo de batalla, lo lucra. En el relato contemporáneo de EEUU, se puede decir que el argumento, tal y como lo entendemos tradicionalmente, pasó a la historia. Actuar de un modo o de otro, desear de un modo o de otro, divorciarse de un modo o de otro; la ética activa, la dinamización de los pliegues de la moralidad en situaciones cotidianas, la vanalización de cualquier aspecto hipervalorado por la sociedad sólo para luego preguntarse ¿qué se siente banalizando todo esto?...

La argucia construye al norteamericano, el argumento informa sobre el norteamericano. Quizás sea este uno de los motivos por el que en las últimas décadas se haya puesto mayor énfasis aún del que ya tenía de por sí el género del relato breve en la conciencia y en la autorreflexividad del propio texto, hasta llegar a los extremos de escritores como William Gass, John Barth, Robert Coover, Donald Barthelme y la lista podría seguir con Pynchon, Vonnegut, Federman, Susan Sontag, etc., etc. Estos extremos no son tan raros como aparentan una vez aceptadas las premisas posmodernistas de que la realidad no es algo dado sino un proceso de ficcionalización en continua (o discontinua) construcción, premisas que han entrado, incluso, en los sensibles dominios de las disciplinas científicas. Estos escritores que han logrado crear "objetos artísticos" verbales en muchos casos clásicos, que han creado como diríamos aquí, relatos breves con conciencia de sí mismos (estrategia conocida como "metaficción"), sólo parecen utilizar el viejo argumento para decir que escribir sobre el propio proceso de construcción fictiva es presentar la realidad de la manera más fiel. "En el corazón del corazón del país" de W. Gass, "La sublevación india" de Barthelme, "La Canguro" de Coover y otras numerosísimas joyas están presentes todavía hoy en





el ámbito norteamericano del relato breve consideradas contemporáneas por encima de los recientes decálogos de los mejores, como la antología de los 80 que hemos citado.

Si a esto añadimos la siguiente ola de creadores de finales de los 70 y de los 80 que al mismo tiempo que el gusto del público lector buscaron sus argucias lejos de los excesos posmodernistas, aunque sin bajar la guardia en la compleja articulación del tono de la realidad americana, el presente más inmediato se complica algo más, aunque en este caso para mayor interés artístico.

De las distintas trayectorias que toma la ficción breve tras esta última bifurcación, la más favorecida en todos los sentidos es la que construye Norteamérica a partir de formas (o deformaciones) realistas, lo que se conoce como *new realism* / *nuevo realismo*, que en general emplean un tono directo de sospecha de los múltiples estilos de vida: Amy Hempel, Mary Robinson, Grace Paley, Joyce Carol Oates, Tobias Wolff, Stephen Dixon, Andre Dubus, Bobbie Ann Mason, Raymond Carver, Ann Beattie, Richard Ford, Alice Walker; otro grupo importante también en la línea de William Kennedy o Tim O'Brien que mezclan el realismo tradicional con el fabulismo. En general se construye un mundo norteamericano o se define una identidad norteamericana borrosa y ambigua, precisamente lo que hace de cualquiera que sea la realidad real, la de la vida diaria, algo tan latente como irreconocible. *De qué hablamos cuando hablamos de amor* de R. Carver (1981), obra representativa del minimalismo, del control absoluto de la ironía, del control absoluto de la exposición narrativa de uno de los incontables estilos de vida norteamericanos, quizás el del obsoletismo hasta en la sopa, continúa considerándose un fenómeno contemporáneo. Lo mismo ocurre con otras voces ya consagradas que han acomodado su talento a este objetivo con tintes de realismo invertido como Leslie Silko, Bharati Mukherjee, Alice Munro o Jane Anne Phillips.

Quizás el mejor termómetro de la situación más actual sea el bianual Congreso Internacional del Relato Breve en Inglés (*International Conference on the Short Story in English*) fundado por Mary Rohrberger y dirigido por Maurice A. Lee cuya 5ª edición se celebrará el próximo Junio en la Universidad de Nueva Orleans. Si bien

es un acto académico, el proyecto inédito de éste congreso es enfrentar las numerosas voces teóricas y críticas sobre el relato breve que han despegado en la última década alrededor de las ediciones de Charles E. May *The New Short Story Theories* y de Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, con las de los escritores no sólo más vendidos o mejor considerados por la crítica sino las de los más jóvenes y de todos los puntos de la Tierra que por una u otra razón se consideran norteamericanos. Esta fusión de los teóricos y los escritores creará seguramente un espacio norteamericano del relato breve en el nuevo siglo distinto cualitativamente al de las últimas cuatro décadas, aunque ya siempre estará presente de un modo u otro la idea de William Gass de que en ficción no existen descripciones, sólo construcciones. Una breve confesión de Richard Ford en su introducción para la antología de *Granta* revela lo que hay detrás de sus párrafos sobre la identidad norteamericana o el relato breve como la forma nacional de arte:

...ciertamente convertir a los relatos breves en exponentes de la historia no es lo más interesante que podemos hacer con ellos. (...) Por mi parte prefiero pensar que mucho antes de que los relatos puedan ser reflejos de la vida - ventanas, espejos, exponentes, comentarios sobre cierta época - son, ..., piezas de organización artística. (Mi traducción) (xvi)

Aparte de la cantidad de escritores de renombre que existe como resultado del renacimiento del género en los 60, y de los cambios producidos en el canon norteamericano de este género literario como resultado de cambios culturales (Movimiento de la Mujer, Multiculturalismo, etc.), todavía está por ver la influencia de todos estos movimientos sociales en autores que han despuntado en este fin de siglo como Spencer Holst, John L'Hereux, David Leavitt, Joy Williams, Toni Cade Bambara, William Trevor, Helena María Viramontes, Louise Erdrich, Joy Harjo, Thom Jones y otros que hemos citado más arriba. Cualquiera que sea esa influencia entrará ya dentro del marco norteamericano de la construcción de la definición nacional desde la eficiencia (aunque se trate de iluminar las tinieblas), y de la composición de la identidad en los pliegues de la diversidad.

