

# La voz narrativa en *Cathedral* de Raymond Carver

SANTIAGO RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN

Universidad de Valladolid

## ABSTRACT

The paper analyses the narrative voice in Raymond Carver's collection of short fiction *Cathedral*. Taking a narratological approach as the methodological basis, the role and different types of narrators as well as narrative time and the types of narrative discourses are examined. The aim is to discover Carver's narrative techniques so that a future examination of his realism can be properly founded. Otherwise excessive general assertions can be made unproperly grounded on loosely opinions or intuitions.

La obra de Raymond Carver se ha convertido en el mejor ejemplo de una corriente narrativa que adquirió su auge en la década de los años setenta y ochenta en los Estados Unidos y se dio en denominar "dirty realism" o minimalismo. En los años mencionados se dieron a conocer autores tales como Richard Ford, Tobias Wolff, Bobbie Ann Mason o Stuart Dybek entre otros, que exploraron nuevas posibilidades narrativas. Los estudios que se han ocupado de los mismos son abundantes –aunque no todos los autores han merecido idéntica atención– y en su mayoría centrados en aspectos temáticos o de representación de la realidad (Miriam Marty Clark 1996, 147-159; Cynthia J. Hallet 1996, 487-495; Roland Sadowsky 1996, 529-540).

De entre todos los autores es Raymond Carver el que ha concitado un mayor interés crítico (May 1995, 91-97; Campbell 1992; Michael Trussler 1994, 23-38). Si en su vida apenas se le prestó atención, su muerte trajo consigo una fama póstuma que en modo alguno podría haber él siquiera imaginado (Stull y Carroll 1993). Los estudios se refieren, además de a su biografía, a los temas, personajes e ideología que subyace en sus relatos. También se han ocupado de los rasgos estilísticos generales que hacen de sus cuentos historias minimalistas. Ahora bien, no hay un análisis del nivel del discurso que indique dichos rasgos y los relacione con los niveles sintáctico y semántico de su obra. Entiendo que este es muy importante pues no se trata de señalar simplemente tal o cual rasgo estilístico sino que también se ha de poner en relación con el modo narrativo en que se presenta al lector. O lo que es lo mismo, una focalización o voz narrativa determinadas influyen de manera importante en la presentación y comprensión de un tema. Mucho se ha hablado de la influencia de Chéjov en Carver y en que sea un escritor realista –por mencionar dos ejemplos–, pero poco hincapié se ha hecho en la comparación e investigación de los discursos de los respectivos autores, y de estos con la poética del realismo. Si no se lleva a cabo dicho trabajo, las afirmaciones que se hagan carecerán de una base documentada y por tanto estarán más cerca de las opiniones que de la crítica documentada.

Me propongo estudiar el nivel del discurso de la obra de Carver tomando como muestra el libro de relatos *Cathedral* (1983), el último que escribió y en el que de manera más

depurada se muestra su arte narrativo. Para ello, seguiré un modelo narratológico similar al que Rimmon-Kenan expone en su obra *Narrative Fictions* (1996).

## FOCALIZACIÓN

*A.-Focalización externa.* *Cathedral* incluye once cuentos además del homónimo que, no por casualidad, cierra el libro. De estos "Preservation", "A Small Good Thing", "Careful", "The Train", "Fever" y "The Compartment" tienen una focalización externa. El punto de vista es el de alguien que se sitúa fuera de la acción y que conoce la historia, con lo cual su conocimiento del tiempo es pancrónico. La distancia emocional hacia los personajes es absoluta y objetiva. Por lo que se refiere al elemento focalizado, este es también observado desde fuera, sin que aparezca una análisis psicológico de los personajes. Es característico que la primera frase del relato se inicie con la presentación de los mismos. "Preservation": "Sandy's husband had been on the sofa since he'd been terminated three months ago" (Carver, 313). "The Compartment": "Myers was traveling through France in a first-class rail car on his way to visit his son in Strasbourg, who was a student at the University there" (322). "A Small Good Thing": "Saturday afternoon she drove to the bakery in the shopping center" (331). "Careful": "After a lot of talking –what his wife, Inez, called assessment – Lloyd moved out of the house and into his own place" (366). "The Train": "The woman was called Miss Dent, and earlier that evening she'd held a gun on a man" (390). "Fever": "Carlyle was in a spot. He'd been in a spot all summer, since early June when his wife had left him" (397).

*B.- Focalización interna.* Las cinco historias restantes, "Feathers", "Chef's House", "Vitamins", "Where I'm Calling From", "Cathedral" y "The Bridle", presentan una focalización interna, aunque la última posee unas características especiales que veremos enseguida. Dicha focalización impone una serie de restricciones que de algún modo se ven anuladas por tratarse de una rememoración. Si es normal que en estos casos el grado de conocimiento del narrador se vea limitado, al tratarse de una mirada hacia el pasado, dicha limitación se anula. El narrador conoce los hechos; ahora bien, gradúa su exposición de tal manera que haya siempre una tensión subyacente en la historia<sup>1</sup>. Ni siquiera respeta la sincronía, el que se conozca sólo el momento presente de los personajes en la narración, sino que en relatos como "Chef's House" lo alterna con el pasado. La subjetividad está presente pero tampoco alcanza relevancia, debido en parte a que los elementos focalizados se contemplan desde fuera sin que haya un gran interés por ahondar en la psicología de los personajes desde dentro, sino a través de sus acciones y los objetos que los rodean. Excepto en "Vitamins", el narrador presenta en un primer momento a los demás protagonistas. "Feathers": "This friend of mine from work, Bud, he asked Fran and me to supper. I didn't know his wife and he didn't know Fran. That made us even" (Carver, 291). "Chef's House": "That summer Wes rented a furnished house north of Eureka from a recovered alcoholic named Chef. Then he called to ask me to forget what I had going and to move up there and live with him" (308). "Where I'm

<sup>1</sup> Tensión que se configura como uno de los rasgos característicos de Carver, pues tal y como dice en el ensayo titulado "On Writing": "I think a little menace is fine to have in a story. For one thing, it's good for the circulation. There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion" incluido en *May* (1994, 277).

Calling From": "J.P. and I are on the front porch at Frank Martin's drying-out facility. Like the rest of us at Frank Martin's, J.P. is first and foremost a drunk" (376). "Cathedral": "This blind man, an old friend of my wife's, he was on his way to spend the night. His wife had died" (434). En "Vitamins" la frase que lo inicia nos muestra al protagonista y su mujer: "I had a job and Patti didn't. I worked a few hours a night for the hospital. It was a nothing job" (353).

Por último, "The Bridle" es un relato que comienza con una focalización externa, objetiva pero restringida temporalmente al presente: "This old station wagon with Minnesotta plates pulls into a parking space in front of the window" (418) y acaba con una focalización interna, también objetiva y limitada al presente del narrador: "'Bridle,' I say. I hold it up to the window and look at it in the light. (...) I don't know much about them" (433). El narrador, a pesar de estar dentro de la historia, mantiene un grado de objetividad y distanciamiento tal que hasta el segundo párrafo no se revela la verdadera focalización.

#### VOZ NARRATIVA

*A.- Voz narrativa heterodiegética.* Coincide siempre con los casos de focalización externa. El narrador no participa de la acción narrativa. Es en todos los casos una voz enunciativa —de la que nada se sabe más allá de lo que relata— que no formula ningún juicio de valor y se limita a presentar los hechos de manera objetiva. Es este un recurso con el que el autor pretende crear una sensación de realismo y veracidad. Sólo a través de las acciones y de los objetos que rodean a los personajes, el lector deduce la ideología. Por lo mismo la focalización es externa y el narrador heterodiegético. Se da así un total conocimiento de la situación que permite el libre manejo y exposición de los hechos y los objetos. El narrador selecciona con total libertad los elementos del mundo textual pero los presenta como si no hubiese habido mediación alguna.

*B.- Voz narrativa homodiegética.* Voz narrativa homodiegética y focalización interna coinciden. Si en un principio esto significa un mayor compromiso narrativo por parte del narrador, es decir una mayor subjetividad, los relatos que analizamos lo desmienten. Al igual que en el apartado anterior, se da una visión distanciada de la historia, como si no les incumbiese a los narradores, aunque en este caso, por ser parte de ella, resulte imposible mantener una objetividad absoluta y de vez en cuando se deslicen ciertos juicios. Es excelente la manera como los presenta en "Feathers". En ningún momento sugiere siquiera el narrador que no le gusta el modo de vida que llevan sus amigos, pero la selección que hace de los objetos que hay en la casa —aunque presentados de manera imparcial— deja bien claras sus ideas. El pavo real en vez del perro, la decoración de la casa: "It was one of those glass ashtrays made to look like a swan" (Carver, 296); los dientes encima del televisor "Next to the vase, on the doily, sat an old plaster-of-Paris cast of the most crooked, jaggedy teeth in the world. There were no lips to the awful-looking thing, and no jaw either, just these old plaster teeth packed into something that resembled thick yellow gums" (297) que para la mujer de Bud simbolizan todo lo que debe al marido: "That's one of the things I'm thankful for. I keep them around to remind me how much I owe Bud" (298); el niño, aunque en este caso sí que lo enjuicie:

"It was the ugliest baby I'd ever seen. (...) It had a big red face, pop eyes, a broad forehead, and these big fat lips. It had no neck to speak of, and it had three or four fat chins. Its chins

rolled right up under his ears, and its ears stuck out from his bald head. Fat hung over its wrists. Its arms and fingers were fat. Even calling it ugly does it credit" (303).

Lo mismo se puede decir de "Chef's House". La narradora intenta que la objetividad sea máxima, pero ciertos comentarios la niegan: "The Old Wes. The Wes I married" (308) o "We drank coffee, pop, and all kinds of fruit juice that summer. The whole summer, that's what we had to drink. I found myself wishing the summer wouldn't end" (308). Las referencias al pasado subrayan el elemento emocional. El uso del adjetivo demostrativo "that" lo acentúa.

En "Cathedral", el narrador inicia la historia de una modo que se pretende objetivo, aunque ciertas frases lo nieguen: "He was no one I knew. And his being blind bothers me. My idea of blindness came from the movies. In the movies, the blind moved slowly and never laughed. (...) A blind man in my house was not something I looked forward to" (434). Más adelante los comentarios son claramente personales: "Robert was left with a small insurance policy and half of a twenty-peso Mexican coin. The other half of the coin went into the box with her. Pathetic" (437), dice cuando relata la muerte de la mujer del ciego. O unas líneas más abajo, mientras su mujer ha ido a buscar al ciego: "With nothing to do but wait—sure, I blamed him for that—(...)" (437). Conforme transcurre la acción, cualquier tipo de comentario desaparece y el narrador se centra en el relato de las acciones, lo que no significa que no haya una muy clara intencionalidad por lo que respecta a la elección de los momentos que narra.

Uno de los relatos en que se nota más presente al narrador es "Where I'm Calling From". Desde la apertura, se manifiesta la total ausencia de distancia entre lo que narra y su implicación emocional:

"J.P. and I are on the front porch at Frank Martin's drying-out facility. Like the rest of us at Frank Martin's, J.P. is first and foremost a drunk. (...) It's his first time here and he's scared. (...) I'm back. (...) I tell him I sympathize" (376).

Se distingue así de los demás en que desde un primer momento renuncia a la objetividad que los otros pretenden. No es de extrañar, pues se trata de una historia —la de un hombre que intenta rehabilitarse y abandonar el alcoholismo— en la que los sentimientos y su análisis desempeñan un papel fundamental. No funcionaría, por tanto, narrativamente un alejamiento del narrador, que es asimismo uno de los personajes, y una distancia emocional cercana a la ausencia de la misma. Si en otros casos, focalización interna y voz narrativa homodiegética tienen como resultado la restricción del punto de vista, en "Where I'm..." se trata de conseguir una mayor cercanía emocional entre el narrador y el otro personaje, casi hasta llegar a la identificación.

#### TIEMPO NARRATIVO

De las cuatro posibilidades que se contemplan: tiempo anterior, ulterior, simultáneo e intercalado, el predominante es el segundo. "Feathers", "Chef's House", "Preservation", "The Compartment", "A Small Good Thing", "Vitamins", "Careful", "The Train", "Fever" y "Cathedral" están escritos desde el presente del narrador y en ellos se relatan cosas del pasado. "Where I'm Calling From" y "The Bridle" alternan el tiempo ulterior y el simultáneo. No se

puede decir que Carver innove en lo que se refiere al tiempo narrativo, pues el suyo es también el más utilizado por autores de otras culturas y latitudes. No debe extrañar que así sea; al fin y al cabo, los protagonistas rememoran unos hechos pretéritos, con casi total seguridad la función más importante de los relatos<sup>2</sup>.

Los más interesantes son "Where I'm Calling From" y "The Bridle". La alternancia de tiempos narrativos, y sobre todo el que uno de ellos sea presente, imprime al primero unas características especiales. Por lo que calla más que por lo que dice, es interesante. El presente es la clínica de desintoxicación, un lugar donde nada ocurre que no sea la rutina, de donde el tiempo se ha ausentado. El pasado son unas historias amorosas y familiares tortuosas y un vicio, el alcoholismo. Si se limitase a narrar su vida anterior y el presente le sirviera nada más que de marco narrativo, nos encontraríamos con un relato como los anteriores. Pero el narrador también refiere sus días en la clínica—y no olvidemos que lo hace desde el presente, como si tuviese lugar en el mismo momento de la lectura—. De una manera oblicua, está indicando la ausencia de futuro. Nada hay más allá del lugar cerrado en el que se encuentra. La experiencia que narra no sirve de ejemplo, no ha enriquecido su vida, ni servirá a los posibles lectores. El horizonte inmediato es el de la clínica con su monotonía programada y el de las visitas esporádicas de aquellos con quienes *visitó los infiernos*.

"The Bridle" es otro caso curioso. Está narrado en presente y sólo mediada la historia, aparece el tiempo pretérito. El tiempo presente no da la impresión de estar suspendido. Es lo que se denomina un presente intemporal, no porque trate de verdades generales sino porque en el desarrollo de la trama parece que el tiempo no transcurriese. En realidad, Carver utiliza una técnica cinematográfica para provocar dicha impresión. En un momento de la historia los personajes están viendo una película casera que uno de ellos ha filmado. Las acciones transcurren fuera del tiempo. No hay ningún tipo de contextualización que permita encuadrarlas en una secuencia temporal determinada; por el contrario, los personajes salen y entran en el campo fílmico ajenos al discurso temporal. Además hay que tener en cuenta que la presentación abunda en la sensación de estatismo:

"That's Spud's first wife,' Linda Cobb said. 'That's the first Mrs. Cobb.'

That's Evelyn,' Spuds said.

The first wife stayed on the screen for a long time. (...) she was still at the entrance to the plane, smiling and moving her mouth even if all you could hear was the film going through the projector. (...) She kept waving at the camera, waving at us there in Spud's living room. She waved and waved" (423).

La mínima acción presente en el fragmento da la impresión de ausencia de movimiento, sensación que siempre transmiten las imágenes grabadas con una cámara de filmar propia de aficionados.

Hay ciertos momentos en que el tiempo narrativo es pretérito. Son frases que se intercalan y son pequeñas analepsis. La más importante ocupa un párrafo (428-429). Narra el episodio que desencadena la tragedia. Comienza en pasado y sin aviso alguno pasa a presente.

<sup>2</sup> Así lo expone Walter Benjamin en el ensayo "El narrador" (1998, 111-134). Es el recuerdo el que funda la cadena de los relatos para salvar del olvido la experiencia. Así se asegura, también, en otros tales como "The Black Cat", algunos de W. Faulkner o de R. Ford. El interés por la preservación de la memoria tiene que ver con el tipo de experiencia que subyace en los relatos y en los orígenes. Para ello, consúltese el primer capítulo del libro de Charles May (1985, 1-20) y "The Nature of Knowledge in Short Fiction" (1994, 131-143).



El porqué de la analepsis en un relato eminentemente escrito de manera simultánea a las vivencias del narrador, se explica por la carga significativa de la escena. No era necesario que se hubiese escrito en pasado, y es poco comprensible que hacia la mitad cambie el tiempo, verbal y cronológico. Es, de algún modo, el momento crucial que precipita las acciones siguientes. De tal modo que el paso del presente al pretérito y la vuelta al presente subraya la importancia de la escena.

#### NIVELES NARRATIVOS

Los relatos tienen un solo nivel narrativo, el diegético. Esto es comprensible si atendemos a su extensión. En unas pocas páginas es imposible desarrollar varias historias. Cuanto más breve es un cuento, menos posibilidades existen de que haya varios niveles. A lo que ha de añadirse que el mismo subgénero cuentístico favorece la existencia de lo exclusivamente diegético.

Pero, además, el interés de Raymond Carver por las escenas y por la simplificación máxima de los relatos significa que rechaza desde un principio la excesiva complicación estructural —lo que en modo alguno significa que estén poco elaborados—. Este epígrafe ha de ponerse en relación con la temporalidad narrativa, y más en concreto, con la duración. Si no los consideramos juntos, es posible que no podamos entender la poética de Carver. De modo que cuando sea el tiempo de analizarla, volveremos a los niveles narrativos.

#### MODO NARRATIVO

*A.- Tipos de discurso verbal.* Dos tipos de discurso verbal denominan: el sumario diegético y el diálogo. Ambos se alternan en todas las historias. Esto es comprensible, si se tiene en cuenta el interés de los narradores por mantener la objetividad en sus relatos. Son los dos tipos de discurso en los que la presencia del narrador se nota menos; en el caso del diálogo es, por supuesto, nula; y en el otro, mínima.

*B.- Narración y descripción.* Predomina la narración en las historias. Las descripciones son escasas y ocupan una extensión mínima en los relatos. Lo más normal es que no aparezcan o que no desempeñen un papel relevante dentro de la historia. Carver no describe los escenarios ni los personajes si no es con la clara intención de mostrar un rasgo cercano a lo grotesco. El ejemplo más apropiado son las descripciones de "Feathers" (296-308). La crítica va implícita en los rasgos que se atribuyen a los personajes y a los objetos que los rodean. Aun así, tampoco se ha de pensar que abundan demasiado, pues, por lo visto en el punto referido a la voz narrativa, la objetividad de los narradores impide una identificación excesiva, ya sea positiva, ya negativa, con las acciones narrativas, con los personajes o con los escenarios. Esto supone, por un lado, la eliminación —o reducción al máximo de los comentarios del narrador— y por el otro, la reducción de descripciones.

Una vez más, es importante traer a colación las constricciones formales a que somete un relato; la brevedad es causa del adelgazamiento de los elementos narrativos<sup>3</sup>. Todo aquello

<sup>3</sup> Cfr. Brander Matthews: "The Philosophy of the Short Story" en May (1994, 73-80).

que no esté directamente enfocado a la consecución de un efecto en el relato está de más. No hay cuento posible si no hay concisión e intensidad. Por lo mismo, la ausencia de descripciones en vez de ser perjudicial, es beneficiosa por lo que tiene de indeterminación --que a su vez enlazaría con los finales abiertos, o indeterminados, de los cuentos de Carver-- y de supresión de todo aquello que sea prescindible<sup>4</sup>.

## TEMPORALIDAD

*A.- Orden.* En general, el orden de las historias es lineal. No existen analepsis o prolepsis de importancia que permitan afirmar otra cosa. Lo que no quiere decir que no se puedan encontrar en el texto. Ahora bien, suelen ser de escasa importancia narrativa y su función se reduce a informar de la manera más concisa al lector de algún dato que sea necesario para la comprensión de la historia.

La excepción es "Where I'm Calling From". Se puede afirmar que si bien la narración es lineal, las analepsis que se intercalan tienen entidad suficiente como para tenerlas en cuenta en el orden narrativo. La historia principal es la del narrador y sus compañeros en la clínica; la secundaria, la vida familiar del narrador fuera de aquella. El contraste entre presente y pasado se articula en el argumento en la oposición entre los dos mundos narrativos. El pasado es lo negativo, la vida de alcoholíco; el presente, el del estancamiento vital, el de la ausencia de futuro, el de la recaída y vuelta al presente. Nada hay más allá para los personajes que no sea el ámbito cerrado de la clínica. Se percibe, así, que las funciones simbólicas de los lugares y de las historias tienen un correlato en el discurso narrativo en la oposición entre los dos momentos narrativos.

*B.- Duración.* Lo más frecuente es la escena de los momentos narrativos claves, unida a pequeños sumarios que sirven de enlace entre aquellas. La brevedad de los relatos de Raymond Carver obliga a la elección y reducción. O lo que es lo mismo, se da una intensificación por el escaso número de escenas y por la importancia consecuente que estas tienen. Si los momentos elegidos no resultaran lo suficientemente importantes y transcendentales para la historia, entonces el cuento no resultaría efectivo para el lector, o como se decía antes no alcanzaría altura literaria.

Anteriormente apuntaba la necesidad de relacionar la duración temporal con los niveles narrativos. Pues bien, es importante señalar que con la simplificación extrema que Carver efectúa en sus relatos, como se acaba de comprobar, la única posibilidad es un nivel diegético. Dicha simplificación se configura como uno de los rasgos más importantes de la poética de Carver:

"No tricks. Period. I hate tricks" (May 1994, 274)

"That's all we have, finally, the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say (...) if they are imprecise and inaccurate (...) --if the words are in any way blurred-- the reader's eyes will slide right over them and nothing will be achieved" (275).

<sup>4</sup> Hay, sin embargo, excepciones, tales como Henry James. En su obra narrativa breve abundan las descripciones y los estudios psicológicos. Otro que también otorga un papel preponderante a la descripción es Edgar Allan Poe; léase "The Fall of the House of Usher", "Ligeia" o "Berenice", para comprobarlo.

"For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given, the language must be accurate and precisely given" (277).

Se refiere exclusivamente a los planos sintáctico y léxico, pero es extensible también al de la construcción de la historia. Lo importante es la sencillez —en las palabras, en los argumentos y en el discurso—, la ausencia de elementos que puedan significar una complicación excesiva en una narrativa que se quiere despojada de todo elemento supérfluo.

*C.-Frecuencia.* Conocidos los elementos anteriores, es normal que la frecuencia sea en todos los relatos singulativa. Si los niveles narrativos y el aspecto durativo se configuran como patrones de construcción narrativa simplificados al máximo, la frecuencia habrá de seguir las mismas líneas.

Todo los elementos del discurso están en función de una sencillez aparente que permite unos finales indeterminados que dejan al lector una sensación de que el significado global de la historia no está clausurado y ha de pensarlo con detenimiento. Raymond Carver selecciona de entre los elementos del discurso aquellos que le permiten una mayor objetividad y distanciamiento narrativo. Objetividad por encima de todo; el deseo de mostrar el mundo tal y como es, como si las convenciones literarias no existieran. A partir de aquí se ha de iniciar el estudio del realismo en la obra de Raymond Carver y su relación con la gran tradición realista del siglo XIX. De otro modo, los análisis no pasarían de repetir fórmulas gastadas o, en el mejor de los casos, ensayar intuiciones.

#### OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter: "El narrador." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid: Taurus, 1998: 111-134.
- Campbell, Ewing. *Raymond Carver. A Study of the Short Fiction.* Boston: Twayne, 1992.
- Carver, Raymond. *The Stories of Raymond Carver. Will You Please Be Quiet, Please?, What We Talk About When We Talk About Love, Cathedral.* London: Picador, 1985.
- "On Writing" en *May* (1994): 273-277.
- Clark, Miriam Marty. "Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition." *Studies in Short Fiction.* 33 (1995): 147-159.
- Hallet, Cynthia J. "Minimalism and the Short Story." *Studies in Short Fiction.* 33 (1995): 487-495.
- Matthews, Brander. "The Philosophy of the Short Story" en *May* 1994: 73-80.
- May, Charles. Ed. *The New Short Story Theories.* Athens: Ohio U.P., 1994.
- The Short Story. The Reality of Artifice.* Boston: Twayne, 1995.
- "The Nature of Knowledge in Short Fiction" en *May* 1994: 131-143.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fictions: Contemporary Poetics.* London: Routledge, 1996.
- Sodowsky, Roland: "The Minimalist Short Story: its Definition, Writers, and (Small) Heyday." *Studies in Short Fiction.* 33 (1996): 529-540.
- Stull, William L. y Maureen P. Carroll. Eds. *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver.* Santa Barbara: Capra, 1993.
- Trussler, Michael: "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver." *Studies in Short Fiction.* 31 (1994): 23-38.