

U.T. XIII. 1990-1991. Págs. 275-288.

## MINIMALISMO E INCOMUNICACIÓN EN *FAMILY DANCING*

Urbano Viñuela

Una característica importante de la literatura norteamericana actual es el creciente protagonismo y la constante incidencia del relato corto. Por contraste, y en términos generales, las décadas de los años sesenta y setenta asistieron a una decadencia notable de este medio de expresión literaria, en beneficio de la novela, como vehículo más idóneo de creación y comunicación. Al igual que había sucedido con anterioridad, referente a la novela, pronto surgieron numerosos profetas que no cesaron en augurar la muerte definitiva de este género literario. Afortunadamente sus presagios resultaron fallidos y, desde principios de la presente década, asistimos a un constante resurgir del relato corto. Este auge es muy reciente, dado que los editores no se atrevían a arriesgar su dinero y su prestigio en la publicación de obras de esta naturaleza; sus preferencias se centraban en la garantía de público y éxito económico que ofrecían las novelas, hasta tal punto que, tal como nos indica la crítica Susan Mernit, cuando comenta el éxito de Ellen Gilchrist al obtener el "National Book Award" en 1985 por su colección de relatos cortos: *«just a few years earlier -say in 1980- it would have been difficult even to publish a book of short stories. Popular publishing wisdom stated that the short story collection had no comercial value, particulary if the author had not previously published a well-received novel»*<sup>1</sup>. Este

---

<sup>1</sup>. Palabras de Susan Mernit extraídas del artículo "The state of the short story" en *The Virginia Quaterly Review*. Spring, 1986, p.302.

es un ejemplo claro del drástico cambio que ha tenido lugar en la literatura norteamericana de nuestros días.

Los responsables de esta transformación tan notable son un grupo de autores y autoras muy jóvenes, que, por su afinidad estilística y, en numerosos casos, temática, y teniendo en cuenta la dificultad y el peligro que entraña una denominación de esta naturaleza aplicadas a obras literarias tan próximas a nosotros, puede ser considerada como una nueva generación de la narrativa breve norteamericana. El término más frecuentemente aplicado a estos escritores es el de minimalistas, debido a que sus obras se sustentan sobre un esqueleto mínimo o el armazón imprescindible para poder sostener la caracterización de los personajes, la temática concreta o la acción narrativa escueta que, entre otros, forman los elementos esenciales de sus relatos cortos. Peter Taylor, Ann Beattie, Bobbie Ann Mason, David Leavitt o Raymond Carver son algunos escritores actuales que han centrado su actividad literaria fundamentalmente en torno a la creación de relatos cortos y han escogido esta forma de expresión, porque se adapta perfectamente a sus esfuerzos por describir y recrear las limitaciones que entraña la forma de vida actual, hecho que, en su caso, no facilita la extensión y la complejidad de la novela. Su propósito es reflejar, con un mínimo de elementos espacio-temporales y estilísticos, la versatilidad y la diversidad de la sociedad norteamericana contemporánea. Las características del espacio, la extensión del tiempo o las implicaciones temáticas varían de una autor a otro, e, incluso, de una obra a otra dentro de la labor creativa de un mismo escritor, pero, en todos ellos, prevalece la idea de reducir la obra a su mínima expresión.

No obstante, este deseo minimalista no supone una merma de su capacidad expresiva o creadora; antes al contrario. La reducción de la acción a sus elementos mínimos y la presencia de un punto de vista restringido y sostenido, junto a un estilo *«despojado de los habituales adornos de descripción de la naturaleza, de los personajes o de los antecedentes sociales y culturales»*<sup>2</sup>, tal como nos indica Nathan Glick, permite a estos

---

<sup>2</sup>. Palabras de Nathan Glick extraídas de su artículo "El cuento cobra nueva vida", *Facetas*, n.75, 1/1987, p.61.

autores prescindir de los recursos narrativos tradicionales para concentrar su atención e interés en el momento presente y alcanzar una mayor profundidad y exactitud en la recreación de la angustiosa realidad que circunda al hombre actual, todo ello teniendo como guía la brevedad, porque, tal como nos indica Peter Taylor, el relato corto «cuando es bueno, resulta brillante haberlo alcanzado en tan breve espacio»<sup>3</sup>.

El relato corto ha sido uno de los géneros más cultivados por los escritores norteamericanos y, en los orígenes de la literatura estadounidense, si prescindimos del periodo colonial, se encuentran ya las primeras muestras. Aunque no hay un acuerdo unánime entre los críticos, podemos considerar *Rip Van Winkle* como el primer ejemplo de relato corto en la historia de la literatura norteamericana. La labor pionera de W.Irving fue continuada por el simbolismo de N.Hawthorne, el realismo localista de Mark Twain o el preciosismo estilístico de Henry James hasta llegar al minimalismo actual. Pero si fuera preciso buscar algún antecedente de la obra de David Leavitt en la literatura norteamericana, éste vendría dado por las características de las narraciones breves de Stephen Crane. Anteriormente mencionaba que uno de los rasgos de los escritores minimalista es la brevedad, la consecución de la síntesis dentro de la narración, y éste fue precisamente el principio rector que S.Crane mantuvo a lo largo de su vida literaria, hasta convertirse en una obsesión. Recordemos que no sólo sus relatos o composiciones poéticas estuvieron presididas por esta idea, sino también sus novelas; así es digno de destacar que él consideraba *The Red Badge of Courage* una obra excesivamente larga, e insistió, en varias ocasiones, en la necesidad de abreviar algunos de sus pasajes. Leavitt comparte, asimismo, con Crane, el uso de frases cortas formadas por palabras cuidadosamente elegidas, la ausencia de largos párrafos introductorios, de extensas descripciones del escenario de la acción o de las características de los personajes, al mismo tiempo que renunció al realismo documental predominante en su época.

---

<sup>3</sup>. Glick Nathan.- Op.cit. p.58.

Leavitt se limita, en sus obras, a dar al lector una información objetiva, casi aséptica de los hechos. No hay escenas ni situaciones que se desarrollen en la naturaleza, que está prácticamente ausente de sus relatos y, cuando algún personaje se encuentra en ella, ésta opera como un simple escenario, un lugar más, sin que se nos ofrezca descripción alguna de ese entorno natural y sin otorgarle connotaciones especiales de libertad, realización personal o transmisora y guardián de leyes o principios fundamentales o trascendentales. Las escasas veces en que hace su aparición, se trata de una naturaleza domesticada y urbana, el jardín de una vivienda o un pequeño bosque próximo a una casa. Ha desaparecido, pues la amplitud de miras y las connotaciones míticas, simbolistas o trágicas que autores como W.Irving, Hawthorne, Mark Twain o Jack London, por ejemplo, otorgaban al entorno natural. Por ello ha perdido también la grandiosidad y majestuosidad que la caracterizaba en las obras correspondientes a esa época.

*The lost Cottage* es uno de los relatos que forma parte de *Family Dancing*, y el entorno en que tiene lugar la acción es básicamente natural, pero, en ningún momento, nos describe Leavitt las características de ese entorno, sino que nuestro conocimiento del mismo queda reducido a unas breves frases que el autor va desgranando a lo largo del relato, mediante las que nos comunica que algún personaje ha ido a la playa u otros han salido a pescar en un bote. La naturaleza, pues, desempeña, una labor funcional, y está al servicio del desarrollo de la acción, sin poseer, en ningún momento, una entidad propia o un significado específico.

Podríamos pensar que Leavitt se encuadra dentro de la segunda etapa de la literatura norteamericana que traslada la acción a la ciudad en las obras de autores como F.Norris, Th.Dreiser, Sinclair Lewis o Saul Bellow, entre otros muchos, olvidando los extensos bosques de los *Leatherstocking Tales* o la inmensidad marina de *Moby Dick*. La mayor parte de los relatos cortos de Leavitt transcurren en un medio urbano, generalmente Nueva York o California, pero, en ellos, la ciudad, al igual la naturaleza, es simplemente un marco espacial mínimo e imprescin-

dible para el desarrollo de la acción, sin ninguna connotación moral o social que influya, como entidad global y dotada de peculiaridades propias, en el devenir económico, social o psicológico de los personajes. La ciudad, pues, queda privada de toda función y vacía de contenido; queda reducida a su mínima expresión. Más aún, la ciudad, como entidad colectiva o como complejo urbanístico no aparece en ningún momento en los distintos relatos que conforman *Family Dancing*. La acción transcurre en lugares muy concretos enmarcados en la ciudad, tales como el hogar, el centro comercial, un centro de terapia, etc, y la narración en ningún momento trasciende estos límites.

Leavitt simplemente traslada la acción de un escenario a otro de una forma neutra, sin otorgar connotaciones especiales a ninguno de ellos. De esta forma, la ciudad pierde su función tradicional como opresora, generadora de marginación u origen de frustración y alienación individual o colectiva, o escenario de infinitas posibilidades. Debido a esta nueva perspectiva y uso del espacio urbano, Leavitt se ve libre de las connotaciones sociales y políticas que alimentaban la denuncia, radical en algunos casos -pensemos en *The Jungle* de Upton Sinclair- y, al mismo tiempo que ofrece un retrato de la sociedad de su tiempo a través de escenas urbanas, presinde de extensos párrafos repletos de datos.

Leavitt comienza todos sus relatos de una forma directa, abrupta y los concluye de igual manera. El inicio de la narración supone la introducción inmediata del personaje principal o del conjunto de personajes, tal como sucede en *Radiation*. Esta presentación de los personajes no se realiza de una forma descriptiva, pues nada sabemos de sus rasgos físicos o de su condición social, sino que se enmarca en el desarrollo simultáneo de la acción, de tal suerte que ésta, desde un principio, favorece la puesta en escena de los personajes. A partir de aquí, el autor va presentando la información precisa y la temática correspondiente.

Asimismo, la narración transcurre en un espacio temporal muy breve, que, en algunos casos, no abarca más allá de unas horas y se trata, en todo caso, de un corte temporal con unos límites

muy concretos. La acción se sitúa principalmente en el presente inmediato, como recurso literario más apropiado para captar la actualidad próxima que Leavitt describe en todos sus relatos cortos. Son muchos los ejemplos que podemos encontrar en *Family Dancing* relacionados con este uso del presente en la narración, y uno de ellos es el comienzo de la segunda escena de *Out Here*:

«Now, in the late-afternoon sunlight, Jill, her face smugged, is climbing a tree. There are twigs in her clothes and in her hair, which hangs down to her waist. Donna Lee is watching her from behind her book, while on the porch Gretchen is watching Donna Lee.»<sup>4</sup>

El logro más notable en la condensación del tiempo tiene lugar en *Radiation*, donde la acción se limita a un periodo no superior a tres horas, y los dos programas de televisión que la hija menos está viendo al principio y al final del relato delimitan ese breve espacio temporal. Ciertamente el pasado interviene directamente en algunas ocasiones, pero su presencia es tan reducida que no podemos hablar ni siquiera de "flash-backs", sino que más bien se trata de instantáneas que no dejan de ser simples referencias a un pasado próximo. La función de estas referencias temporales queda reducida a la de una ilustración informativa mínima para poder sustentar y entender el presente.

La estructura de estas obras destaca por su sencillez y se basa fundamentalmente en una narración lineal y progresiva, sólo interrumpida por esas referencias al pasado. En todos los casos, estos relatos se asemejan a un informe en el que la realidad diaria, la vida cotidiana se erige en el centro de atención; son cuadros escénicos, casi cuadros de costumbres y retratos de vida contemporánea. Incluso en varias ocasiones, este propósito del autor se corresponde con la forma gráfica de la obra, y deja un espacio entre escena y escena, como sucede, por ejemplo, en *Territory*; de esta forma, el método utilizado se asemeja al del

---

<sup>4</sup>. LEAVITT, David: *Family Dancing*. Warner Books, New York, 1983, p.157. El resto de los textos citados corresponden a esta edición, y se indican entre paréntesis las páginas correspondientes.

fotomontaje y está basado en la yuxtaposición de escenas. En definitiva, cada uno de los relatos de que consta *Family Dancing* capta un instante de la forma de vida actual.

La realidad que nos muestra Leavitt en *Family Dancing* dista mucho de corresponderse con un mundo feliz, estable y seguro. Las circunstancias personales que delimitan el comportamiento, los pensamientos y los sentimientos de los personajes traslucen la sordidez y la frustración que muestran, la angustia vital que les oprime. Esa misma realidad tiene carácter permanente, porque, en ningún momento, existe posibilidad alguna de llegar a alcanzar una solución que deje entrever una luz en un futuro más o menos inmediato. La ausencia de una presumible salida de esta situación claustrofóbica viene respaldada por el final de cada uno de los relatos. Estos finales nos muestran un mundo cerrado, inamovible y sin esperanza, que los gritos de Danny, en *Danny in Transit*, al exclamar «*I can't change, I can't change*»(p.113), sintetizan dramáticamente.

El escenario humano en el que se desarrolla esta tragedia lo constituye la institución familiar. Las tensiones soterradas, la aparente armonía inicial y la permanente incomunicación afectan profundamente a las relaciones existentes entre sus distintos miembros. En todo este escabroso entramado, Leavitt se mantiene al margen, sin emitir, en ningún momento ningún tipo de juicio o valoración moral y guiado siempre por su deseo de transmitir al lector la información adecuada.

El epicentro de la vida familiar lo constituye la figura de la madre, que se erige en la pieza clave de todos los relatos; pero esto no significa que se convierta en el personaje principal, dado que no está presentada de una forma directa, sino oblicuamente, a través de sus relaciones con los demás miembros de la familia. La madre aparece como el soporte o, más bien como el elemento de continuidad que lucha por detener la tendencia disgregadora de los demás miembros de la familia. Debido a ello, la figura de la madre resulta esencialmente patética y ese patetismo brota de su difícil función ante la constante amenaza de la dispersión familiar.

La figura de la madre, sin embargo, no es nunca un personaje fuerte, capaz de salvar del naufragio al clan familiar o, incluso, a ella misma. En *Out here* la madre es punto constante de referencia, pero ella «... left no smell. She packed up everything before she went to the hospital, and when she died she was gone without a trace»(p.160). El patetismo que caracteriza a las madres de *Family Dancing* les hace vivir en una permanente dualidad que raya en la esquizofrenia. Gretl, en *Radiation*, oculta su soledad y su inminente muerte debida al cáncer que padece. La seguridad que muestra al llegar al centro de terapia en las palabras dirigidas al hijo «Isn't this nice, Bear?...See through the glass? That's where they do the treatment»(p.147), o el aliento que ha infundido a la desesperada Lurene, cuando «... the mother prevailed, took her under her wing, told her what was what, offered her whole living as evidence that it could be got through»(p.148), todo ello contrasta con su fragilidad real y manifiesta al final del relato, cuando Bear contempla con desaliento cómo «on her huge bed the mother lay curled, very small, weeping quietly»(p.151). La madre destaca, asimismo, por su integridad personal, por su fidelidad a la institución familiar, aunque ambos principios aparezcan empañados por la futilidad de su esfuerzo. en *Out here*, el padre «...had a lover and he made fun of his wife, yet she was devoted to him»(p.164), de forma que su nobleza queda mermada por la ironía que conlleva su dedicación.

La vida de la madre está perfectamente regulada por el ritmo de la vida familiar; la rutina diaria contrasta con las posibilidades y expectativas de los demás miembros y su situación casi siempre es el resultado de una pérdida de oportunidades, de una falta de realización personal, de un sometimiento que la ha llevado a olvidar «... the rebellious girl she had once been» (p.152). Esta tensión entre oportunidades pasadas y vacío presente genera una constante frustración individual y un sentimiento de incapacidad, porque «dishes are nothing. Dishes are trivial»(p.63), como Ellen dice a Lydia en *The Lost Cottage*. Todo ello la encamina indefectiblemente a una profunda soledad

que lleva a Lydia a exclamar «*I'm sick of it. I'm sick of it*»(p.62)

La figura del padre ocupa el polo opuesto en todos los relatos. Es el perpetuo ausente del dream familiar, porque su vida se mueve en un mundo profesional que le obliga a realizar frecuentes y prolongados viajes o porque ha roto su vínculo familiar para iniciar una nueva experiencia con otra mujer más joven, más atractiva y que le aporta nuevos aires de renovación personal. En este sentido es una figura diametralmente opuesta a la madre, dado que elude su función y su responsabilidad familiar, al mismo tiempo que sus expectativas satisfechas contrastan con la imposibilidad de su esposa de rehacer su vida y de comenzar de nuevo. Así, Suzanne, en *Family Dancing*, medita con orgullo y satisfacción sobre el cambio que se ha operado en su vida, «*her thirty pounds thinner body, her new house, and her new marriage to Bruce Kaplan, who works in real state*» (p.117). Pero todo este cambio no es nada más que una fachada con la que ella pretende ocultar el profundo "feeling of dissapointment" que entraña la imposibilidad de cambiar su vida. La ausencia del padre hace que su personalidad sea idealizada por parte de los hijos, y que la madre, con su presencia constante, sea objeto de las críticas y burlas de aquellos. La actitud más crítica, no obstante, corre a cargo de las hijas. Lynnette se dirigirá a su madre con la frase "you are a witch", al mismo tiempo que pone de manifiesto su fidelidad al padre, y Ivy se burla de su madre en varias ocasiones haciendo muecas a sus espaldas. Las hijas, sin embargo, adoptan una postura crítica que normalmente está cargada de un certero pragmatismo, dado que son conscientes de la crisis que afecta al círculo familiar, si bien ese pragmatismo las lleva a adoptar una actitud que raya en la crueldad. Por todo ello, las hijas muestran su afinidad con la decisión adoptada por el padre y rechazan el patetismo materno.

En consonancia con esta división, la madre busca una compensación en la figura del hijo y la relación entre ambos es muy estrecha, hasta tal punto que, la madre, en varias ocasiones, es contemplada y oída por el lector a través del hijo. Aunque no se menciona expresamente, el hijo se convierte de hechos en el

sustituto del padre y esposo; él es la figura más consciente, junto a la madre, de la crisis que afecta a la familia y su análisis de la situación familiar otorga un carácter dramático a su responsabilidad prematura. «*This is George, but we call him Bear*»(p.147), dice Gretl cuando presenta a su hijo en el centro de terapia, y este cambio de nombre se convierte en un símbolo de la fortaleza y nobleza del hijo, hecho que queda patente en el momento en que la hermana exclama «*Bear up, Bear*», por lo que este juego de palabras resalta la función que el resto de la familia le otorga. Carola, en *Out Here*, representa un punto intermedio entre los dos grupos mencionados, a través del énfasis que pone en su responsabilidad familiar, su entrega y su espíritu de sacrificio, pero su fortaleza resulta patética, porque su intento de defender la institución familiar encierra una profunda frustración personal, dado que ha de reconocer que «...*the life she has been leading does not seem real to her, and with perverse nostalgia she thinks back on the year of her mother's dying as the happiest of her life*»(p.161)

La consecuencia de este panorama general es la ruptura de la estructura familiar, reflejada en las tensiones, acusaciones, y disensiones que afectan profundamente a la pervivencia de esta célula social. De este modo, Leavitt recoge y recrea en *Family Dancing* un aspecto de creciente actualidad en la sociedad norteamericana actual. Es un mundo en el que prevalece el caos, la confrontación y el aislamiento, que se encuentra permanentemente amenazado por el divorcio, la muerte o la falta de entendimiento, y en el que «*no one is happy with the situation*»(p.59), porque se basa en «*a pretense of normality*»(p.64). La aparente estabilidad que reina entre los miembros de la familia, se va diluyendo a medida que avanza la narración hasta quedar al descubierto su situación real al final del relato. Al mismo tiempo, esa estabilidad se apoya en una retórica cuidadosamente elegida que pretende ocultar la realidad trágica que afecta a sus miembros. El mismo título de uno de los relatos, *The lost Cottage*, es un buen ejemplo de ello. El "Cottage" es un reducto pequeño en el que la familia se cobija cada año durante un periodo breve para tratar de crear un simulacro de ambiente

familiar, pero el término "lost" trasciende sus connotaciones físicas para reflejar la situación de crisis profunda que afecta a sus miembros. La madre divorciada vive todo el año con la ilusión de este encuentro, y, frente a las reticencias de su hijo a asistir, no duda en recordarle enfáticamente que «*we're a family. We've always gone and we'll continue to go*»(p.55). Al mismo tiempo, el deterioro que afecta al "cottage", en el que los grifos no funcionan, la pintura de las paredes se ha deteriorado, etc, se convierte en un símbolo de la ruptura de las relaciones familiares, y la insistencia en el hecho de que «*the family is more important*»(p.61) no ayuda a detener la decadencia. Igualmente simbólico de este mismo hecho es el esfuerzo de Herb por integrar a los miembros de su familia en un "family dance", al final de *Family Dancing*, que debería ser una muestra palpable de la pervivencia de los vínculos familiares, pero «*arms around arms, heads knocking, the family stumbles, barely able to keep its balance*»(p.142)

La circunstancia más importante que genera esta ruptura de la relación familiar es la ausencia o la dificultad de comunicación entre sus miembros. Cada uno de ellos constituye una entidad aislada que vive en su propio mundo y obedece a sus propios intereses y objetivos. En los momentos cruciales, los personajes se dispersan o buscan refugio en el aislamiento que les proporcionan sus habitaciones para así poder evitar la posibilidad de cualquier diálogo que sólo ha de contribuir a mostrarles la realidad de una verdad que necesitan ignorar. Las mismas normas que rigen la relación familiar imposibilitan el contacto y la comunicación. Cuando Gretl vuelve del centro de terapia rompe a llorar como consecuencia de un insignificante incidente, y se refugia en su habitación; Bear, tras dudarle, abre la puerta y, al contemplar el desamparo de su madre, él «*wanted to hug her then, but he knew he couldn't. Something held him back -what had always held him back-. There were rules*»(p.152), y la reacción de la madre es igualmente significativa, porque «*she nodded. She was glad he was gone. It annoyed her to have to comfort him in her suffering*»(p.152); de esta manera, la falta de contacto físico evita la relación emocional.

La incomunicación familiar alcanza sus cotas más altas en el relato *Aliens*, y el hecho de que esté narrado por la madre en primera persona contribuye a realzar esa circunstancia, porque ella no tiene más oyente que el propio lector. Cada uno de los cuatro miembros que componen la familia viven en mundos diferentes e independientes. Alden ha sufrido un grave accidente que le ha reducido a un estado casi infantil, y su medio de expresión es la composición de poemas, pero «*they are full of expletives and filthy remarks. The kind of remarks my broter used to make when he was hot for some girl at school. I am embarrassed*»(p.81). Nina vive en un mundo de ciencia ficción, esperando a unos seres extraterrestres que le han de devolver a su verdadero entorno y a sus verdaderos padres, mientras se dibuja a dibujar «*remote, fine landscapes*»(p.80). Charles vive desconectado de la realidad en un mundo futuro lleno de expectativas, en el que «*we'll live inside the machine -for a day, a year, our whole lives- and we'll live the adventures the machine creates for us. We're at the forefront of a major breakthrough -artificial imagination*»(p.85). En medio de este caos, que Leavitt suaviza con algunos rasgos de humor, la madre es el único punto de referencia y la única posibilidad de continuidad.

Otro factor determinante de la relación y comunicación familiar viend dado por la presión que ejerce la presencia de la enfermedad, que, en algunos casos, es un hecho irreparable. La decadencia física y la muerte, más o menos próxima, rondan las vidas de Gretl y Mrs.Harrison, entre otros personajes, y con su presencia continua se ciernen como pesadas losas sobre su fatal futuro. La situación de Mrs.Harrison, en *Counting Months*, recoge el ejemplo más trágico; al comienzo del relato, ella se encuentra en una sala de espera de un hospital, aunque el escenario de la acción es su cerebro, dado que, en las primeras páginas sólo contemplamos sus pensamientos angustiosos. Éstos se van mezclando con recuerdos intrascendentes de la vida diaria, hasta que «*then, through some untraceable process, that date -December 17- infected her with all the horror of memory and death. For today was the day she was supposed to be dead by*»(p.31), y, de este modo, la sala de espera del hospital se convierte repentinamente

en la antesala de la muerte. Esta amenaza ineludible acrecenta su angustia cuando medita sobre el incierto futuro de sus hijos, que contempla con impotencia, porque *«there would be nothing she could do. She would be gone»* (p.41). Mientras en su interior vive el horror de estas circunstancias, ha de soportar las confidencias y los consejos de su amiga Mrs.Lensky.

*«You must avoid chemotherapy. I know a woman who died from it. They said it was the treatment that killed her, because it was worse than the disease. Another woman I know was so sick she had to stay in bed for three months. She's still so pale. Also during surgery make sure they don't leave any of their sponges inside your stomach...»* (p.49).

Mediante esta breve muestra de humor macabro, Leavitt pone de manifiesto, una vez más, la dualidad en que se desenvuelve la vida de la figura de la madre, entre la enfermedad y la muerte, por un lado, y las reglas y pautas de la rutina cotidiana. La diferencia abismal existente entre ambas acentúa su experiencia trágica, y la única norma posible es olvidar para seguir viviendo.

Gretl también intenta olvidar para tratar de ganar a la muerte unas horas más cada día, pero el proceso de su enfermedad es imparable. Bear contempla con estupor el lugar y el momento en que su madre se somete al tratamiento de radio-terapia.

*«Behind a big glass pane -too big to be called a window- the son could see a flat, silver table that looked cold. It stood like an island in the center of a room behind the glass. Above it, a large machine, resembling a machine gun, pointed down from the ceiling.»* (p.147)

A través de este párrafo, Leavitt nos muestra la toma de conciencia, por parte de Bear, de la tragedia que se cierne sobre su familia. El cristal se convierte en una barrera insalvable que

coloca a su madre fuera de su alcance, en un territorio al que él no tiene acceso, mientras que la fría mesa plateada se transforma en un símbolo premonitorio de la muerte, y la máquina su brazo ejecutor. El comentario posterior de la hija pequeña cuando exclama «*It's funny how people on soap operas die on one show and come back on another...*» (p.151), opera como un fuerte "anti-clímax", que así acentúa aún más la trágica realidad de una muerte inminente frente a la irrealidad cotidiana de este hecho en los medios de comunicación, en este caso de la televisión, que paradójicamente se convierte en el recurso más frecuentemente utilizado por los personajes de *Family Dancing* para ocultar su soledad y su dificultad para comunicarse con los demás.

La enfermedad y la decadencia física debida a los tratamientos médicos traen consigo la pérdida de la belleza, y, por ello, generan en los pacientes la preocupación por disimular y, dentro de lo posible, detener sus efectos. El ejercicio físico, el maquillaje y las dietas son los principales recursos para tratar de paliar los terribles efectos que la enfermedad infringe en sus cuerpos. Al mismo tiempo, toda una serie de especialistas se ponen a su servicio. Incluso el centro de terapia ha sido diseñado cuidadosamente, de suerte que «*the colors were bright and cheerful, but not so bright and cheerful as to leer at the dying, the architect having conferred with a noted death-and-dying specialist on the design*» (p.147). Con todo ello se trata fundamentalmente de eliminar el impacto, tanto físico como psicológico, de la enfermedad en los pacientes y de ocultar la presencia de la decadencia física y la existencia de una muerte inevitable.

David Leavitt, pues, nos ofrece en *Family Dancing* un retrato conciso y preciso de la forma de vida en la sociedad norteamericana actual, centrando sus miras en la institución familiar. Las diferencias existentes entre las distintas situaciones y personajes que recrea, convierten a esta obra en un amplio abanico de matices que avala su objetivo.