

**LAS ESTRATEGIAS LITERARIAS DE DAVID FOSTER
WALLACE EN LA NARRATIVA BREVE DE FICCIÓN: ANÁLISIS
DE UNA SELECCIÓN DE SUS RELATOS**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Resumen

El presente trabajo pretende investigar la narrativa breve de ficción de David Foster Wallace para desentrañar las estrategias literarias utilizadas por el autor en la elaboración de sus textos. Para ello, tras confeccionar un esquema metodológico de análisis, estudiaremos una selección de sus relatos a través del contexto (externo e interno), la estructura, el tema, las voces del discurso, y los rasgos estilísticos de cada uno de ellos.

Autor: Gorka Murillo Benito

Tutora: María Henríquez Betancor

Máster en: Cultura Audiovisual y Literaria

Curso: 2016-2017

Convocatoria: Julio de 2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1 Justificación y descripción del trabajo	2
1.2 Objetivos	3
1.3 Metodología	4
2. MARCO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS DE LOS RELATOS	5
3. ACERCAMIENTO A DAVID FOSTER WALLACE	13
3.1 Aspectos biográficos	13
3.2 Contexto histórico-literario	15
3.3 Aproximación a la literatura de Wallace	18
3.3.1 Una escritura realista, pero no “Realista”	18
3.3.2 Inmerso en la cultura pop: TV, <i>mass media</i> y publicidad	19
3.3.3 El lector siempre en mente: necesita gustarle	20
3.3.4 Literatura compleja, pero no complicada	21
3.3.5 Ironía sí, pero ¿de qué modo?	22
3.3.6 La escritura redonda: “el clic”	24
4. ANÁLISIS DE LOS RELATOS	24
4.1 “Animalitos inexpresivos”	25
4.2 “Aquí y Allí”	30
4.3 “La persona deprimida”	34
4.4 “Entrevistas breves con hombres repulsivos”	37
4.5 “Encarnaciones de niños quemados”	42
4.6 “Señor Blandito”	45
5. LAS ESTRATEGIAS EN LOS RELATOS	49
6. CONCLUSIONES	54
7. BIBLIOGRAFÍA	58

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y descripción del trabajo

“Desde un punto de vista concreto, el del puro virtuosismo mozartiano, a Wallace se le podría llamar con toda honestidad el mejor escritor joven de América” (Burn 2012: 149). Así comenzaba Mark Shechner su entrevista a David Foster Wallace en el año 2000, y no era la primera vez que se oía un comentario en esta línea. Siete años antes, Hugh Kennedy y Geoffrey Polk (Burn 2012: 35) ya vertían frases como: “A los treinta años, a David Foster Wallace se le ha considerado el mejor escritor de su generación”. Con observaciones de esta índole es muy difícil no sentir cuanto menos un deseo irremediable de leer su obra. Pero no son todo flores lo que llueve sobre Wallace. El mismísimo Harold Bloom decía cuando le preguntaron acerca de *La broma infinita*, la novela más prestigiosa del autor: “It seems ridiculous to have to say it. He can’t think, he can’t write. There’s no discernible talent”¹ (Koski: 2011), y el revulsivo ensayista y crítico Dale Peck afirmaba que “lo que en realidad mostraba Wallace con su prosa –lo que más o menos inconscientemente expresaba– eran ‘sus ganas de ser sodomizado’” (Fresán 2008). Como se observa, su narrativa provoca odios y amores, pero lo que es innegable es que Wallace es un escritor único, que no deja indiferente a quien lo lee.

El presente trabajo no pretende ahondar en la controversia que genera la literatura de D. F. Wallace, sino buscar las estrategias que este autor utiliza para componer esa literatura que tanto ha dado que hablar; de modo que, antes que nada, conviene definir qué se entiende por estrategias literarias. Una aproximación bastante ilustrativa la ofrece el lingüista y catedrático Teun Van Dijk:

De todas maneras, a menudo se distingue entre reglas y estrategias; así existen reglas para jugar (correctamente) al ajedrez, pero existen estrategias concretas, es decir, aplicaciones de las reglas, para hacer rápidamente jaque mate; también existen reglas para una configuración correcta de una petición y estrategias para conseguir que alguien reaccione ante una petición, orden o recomendación. (1992: 124)

Con estrategias literarias, por tanto, se hace referencia al modo en que un autor utiliza los recursos y las reglas que la literatura ofrece para escribir de manera eficaz. Para desentrañar las estrategias literarias de David Foster Wallace, en este trabajo analizaremos una selección de textos del autor. Aunque Wallace se ha dedicado por igual a los ámbitos de escritura de novela,

¹ Parece ridículo tener que decirlo. No puede pensar, no puede escribir. No hay talento discernible. [Traducción mía].

relato de ficción y literatura de no-ficción, el estudio se centrará solo en la narrativa breve de ficción. Las razones que han motivado esta decisión son varias. En primer lugar, las limitaciones de tiempo y espacio que conlleva un Trabajo de Fin de Máster imposibilitan un estudio más extenso. Además, la narrativa breve de ficción, a pesar de no ser la vertiente más conocida del autor, presenta una gran diversidad y permite analizar una mayor variedad de textos. Y por último, el auge que está teniendo el relato breve en las últimas décadas², no sólo a nivel cuantitativo sino cualitativo, invita a desarrollar estudios en este campo.

Así pues, se han elegido seis relatos, dos por cada libro de relatos publicado, con el propósito de intentar cubrir de manera homogénea toda la trayectoria literaria de Wallace en lo referente a la narrativa breve de ficción. Los relatos han sido escogidos procurando conformar una selección diversificada pero representativa de la escritura de este autor. Estos relatos son: “Animalitos inexpresivos” y “Aquí y allí”, de *La niña del pelo raro* (*Girl with Curious Hair*, 1989); “La persona deprimida” y “Entrevistas breves con hombres repulsivos” de *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (*Brief Interviews with Hideous Men*, 1999); y “Señor blandito” y “Encarnaciones de niños quemados” de *Extinción* (*Oblivion: Stories*, 2004).

1.2 Objetivos

El principal objetivo de este trabajo es extraer las estrategias literarias de las que David Foster Wallace se vale para escribir los relatos breves de ficción seleccionados. Para ello estudiaremos unos aspectos específicos, que serán los mismos en todos los textos, con el propósito de que el análisis pueda ser comparativo. Estos aspectos se determinarán a partir de un acercamiento a distintas corrientes literarias y lingüísticas que nos proponemos realizar previamente a los análisis, a modo de marco teórico de referencia.

En segundo lugar, también pretendemos analizar si las estrategias narrativas extraídas en el estudio de cada relato varían o no de un texto a otro, y de ser así, se procurará señalar en función de qué parámetros y propósitos se producen estas variaciones.

Finalmente, queremos averiguar si hay una lógica que guía la utilización de estas estrategias literarias, con el propósito de aportar un poco más de luz en el conocimiento de la controvertida escritura del autor.

² Este tipo de literatura ha pasado de ser considerada como un género menor por muchos críticos a equipararse con cualquier otro género narrativo, algo que pudo verse, por ejemplo, en la concesión del Nobel de Literatura de 2013 a la escritora de relatos breves -y solo de relatos breves- Alice Munro.

1.3 Metodología

El presente trabajo se ha elaborado siguiendo las pautas metodológicas que se exponen a continuación:

En primer lugar, se decidió la materia del trabajo y se fijaron los objetivos a conseguir, esto es, el estudio de la literatura breve de ficción de David Foster Wallace a través de sus relatos. De esta manera se estimó necesario llevar a cabo el análisis de varios de sus textos, para lo cual debía establecerse por una parte de qué manera se iban a realizar dichos análisis y por otra qué textos se analizarían. La selección de aspectos a analizar debía ser bastante restringida, teniendo en cuenta las limitaciones de extensión del trabajo.

A partir de una búsqueda de fuentes críticas, comenzamos una investigación de las teorías literarias y lingüísticas que se estimaron relevantes. Entre los autores consultados destacan, por su especial relevancia, Antonio Garrido y Teun A. Van Dijk. A partir de este marco teórico extrajimos los principales aspectos que se deben estudiar en el análisis de un texto literario, y elaboramos el modelo analítico a seguir para el estudio de los textos narrativos de D. F. Wallace, que comprendía los siguientes apartados: contexto externo, contexto interno, estructura, tema, voces del discurso -narrador y personajes-, y rasgos retórico-estilísticos. El contexto externo, por tratarse de un apartado extratextual, se desarrollaría de forma previa a los análisis propiamente dichos, como un epígrafe independiente, mientras que el resto de aspectos señalados se trabajarían de manera conjunta en el análisis de cada relato.

Para la confección del contexto externo se llevó a cabo la recopilación de una extensa bibliografía acerca del autor, con el objeto de procurar un acercamiento tanto a la figura de D. F. Wallace, como a su entorno y a su literatura. Para ello utilizamos libros, tesis, artículos biográficos y de crítica literaria y entrevistas al autor, de entre los que destacan las obras de autores como D. T. Max -como apoyo fundamental para los datos biográficos- y Vicente Luis Mora -en lo relativo al contexto histórico-literario-, y las entrevistas recopiladas en el libro de Stephen Burn -como referente de la voz del propio autor-.

Simultáneamente a la redacción de los apartados teóricos expuestos se abordó la lectura de los relatos que conforman los tres libros de literatura breve de ficción que se han publicado del autor: *La niña del pelo raro*, *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, y *Extinción*. Entre ellos se escogieron dos relatos de cada libro, con el propósito de confeccionar una selección diversa, proporcionada y representativa, en la medida de lo posible, de la obra de Wallace.

Finalmente se procedió al análisis literario de los textos seleccionados, a través del esquema analítico elaborado a partir del marco teórico, exponiendo, al concluir los análisis, las estrategias concretas que el autor utilizó en cada uno de los relatos. A partir del diagnóstico del conjunto de estas estrategias, se redactaron las conclusiones.

2. MARCO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS DE LOS RELATOS

La primera dificultad que presenta el análisis de textos literarios está relacionada con la extensa reflexión que el fenómeno literario ha suscitado a través de la historia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. La existencia de múltiples corrientes en el campo de la teoría literaria ha derivado en el desarrollado de un enfoque propio de cada una de ellas a la hora de analizar los textos. Las limitaciones de tiempo y extensión inherentes a la elaboración de un Trabajo de Fin de Máster no permiten realizar un estudio que abarque todos los postulados sugeridos por las distintas teorías, pero hemos estimado necesaria la consideración de sus aportaciones conceptuales y terminológicas, pues todas ellas han supuesto un avance al establecer en qué debe consistir el análisis de texto. El enfoque de cada escuela aporta matices y puntos de vista que complementan a los demás postulados, sin que, en la mayoría de los casos, los anteriores queden invalidados, puesto que, tal como Garrido manifiesta “a diferencia de lo que ocurre en otros dominios del conocimiento científico, los paradigmas surgidos en el ámbito de la teoría literaria no presentan un carácter excluyente sino complementario” (1996: 13).

El análisis de los textos pretende seguir un enfoque integrador de las distintas corrientes de la teoría literaria, coincidente con la tendencia integradora y multidisciplinar actual, también arraigada profundamente en el campo de la lingüística y de los estudios literarios. El conocido lingüista y catedrático Van Dijk, concluye su libro *De la Gramática del Texto al Análisis Crítico de Discurso* con una reflexión en este sentido:

[...] Los estudios del discurso deben ser tan teóricamente explícitos como diversos, integrando todos los dominios relevantes de la lingüística, la pragmática, la psicología, los estudios de la comunicación y las demás ciencias sociales. [...] el análisis del discurso para mí es esencialmente multidisciplinario. Implica lingüística, poética, semiótica, pragmática, psicología, sociología, antropología, historia, y el estudio de la comunicación. Debido a la naturaleza multifacética del discurso, esta investigación multidisciplinaria debe ser integrada, debemos idear las teorías que son complejas y considerar lo textual, lo cognitivo, lo social, la dimensión política e histórica del discurso. (2006: 38-39)

En este apartado se procurará hacer un acercamiento a las distintas teorías literarias para concretar qué elementos se deben analizar en un relato de ficción. Antonio Garrido, en su libro *El texto narrativo* (1996) hace una aproximación interesante al análisis de narrativa de ficción desde la perspectiva de las distintas corrientes teórico-literarias. Según Garrido (1996: 11-15), la corriente formal-estructuralista y los narratólogos franceses proponen fundamentalmente un modelo de análisis orientado de manera preferente hacia la forma del relato, preocupándose fundamentalmente por la estructura. Ésta representa la forma de organizar el contenido en la construcción de un texto, las partes fijas o que se mantienen del mismo, que hacen que un texto se adscriba a un determinado género o categoría, aunque la narrativa en concreto tenga cierta flexibilidad estructural que le permita apropiarse en ocasiones de otros formatos, como el diario o la carta (Garrido, 1996:42).

La definición de la estructura del texto se mantendrá como constante en corrientes posteriores, si bien el enfoque, evidentemente, varía de unas a otras. Una perspectiva interesante de la estructura de un texto la ofrecen las teorías que promulgan un enfoque comunicativo del fenómeno literario. Corrientes como la Estética de la Recepción, la Lingüística del texto o la Pragmática literaria han incorporado al análisis del texto narrativo factores del esquema de la comunicación, poniendo especial atención en el acto comunicativo que implica a un emisor que transmite un mensaje a un receptor. Van Dijk (1992: 69), en esta línea, manifiesta que los textos tienen una estructura esquemática global, la llamada “superestructura”, que consiste en una serie de categorías jerárquicamente ordenadas, que en los textos narrativos podría resumirse en “planteo, complicación, resolución, evaluación y moraleja”. Se trata de una estructura formal, que se “llena” con el contenido de la macroestructura semántica (tema).

De modo que, como se puede observar, la estructura parece, para cualquier teoría literaria, un elemento importante en un texto -más allá del enfoque particular que haga cada una de ellas-, y como tal éste será uno de los elementos a analizar en los relatos de Wallace.

Sin embargo, el propio Van Dijk aclara que ninguna estructura del texto es de por sí necesaria o exclusiva del texto literario, de manera que el estudio de la estructura adquiere sentido únicamente en relación a un contexto:

Que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como un texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, «retóricos») son propios tanto

de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc. Por consiguiente, no solo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación. (Van Dijk 1980: 176)

Los estudios lingüísticos como los de Van Dijk han ayudado a que las últimas teorías literarias, que tienden a relacionar la lingüística y la literatura, entiendan el texto literario no como un conjunto de rasgos lingüísticos determinados, sino como un texto dentro de un contexto de comunicación que lo supera y engloba. Estas teorías hablan a su vez de lo literario como un discurso, lo que supone examinar la obra como un proceso y no como un producto. Desde este enfoque, los textos de cada cultura o los distintos grupos sociales son asumidos e incluidos en la palabra del escritor. Así, la interpretación de un texto no depende sólo del texto, sino del lector, de los contextos de éste y del autor, de ciertas convenciones que hacen que el texto sea entendido como literario, etc. Como señala Ramírez Peña (2012: 173), la obra literaria es discurso como acto de comunicación entre el escritor y un público lector. Aparece así un segundo elemento de análisis: el contexto.

Todo relato es obra de un autor, que pertenece a un tiempo determinado y a una geografía concreta y estos datos pueden ayudar a comprender la obra. Cada vez más se entiende necesario adoptar un enfoque de interpretación amplio, que integre aspectos como el contexto externo, esto es, el contexto de producción de la obra. Como indica Carlos Reis en el estudio de una obra literaria, “su composición sincrónica puede ser notablemente esclarecida a través de su inserción en la cadena del devenir histórico-literario en el que está integrada” (1981: 68). Sin embargo, incorporar al análisis de texto ciertos datos históricos no debe interpretarse como el acto simplista de intentar justificar el texto por las intenciones de autor o las tendencias de la época, sino más bien como un aporte más para ampliar la visión que se tiene de una obra. María Josep Cuenca, concibe el texto como

una cadena lingüística de elementos relacionados entre sí, pero también con el contexto (es decir, con las condiciones extralingüísticas de producción y de recepción del texto), y *la gramática del texto*, por consiguiente, como el conjunto articulado de mecanismos formales (gramaticales y léxicos) que hacen que un conjunto de oraciones forme una unidad superior tanto desde un punto de vista semántico como desde un punto de vista comunicativo. (Besa 2013: 134)

Según Cuenca (2010: 11-12), una de las propiedades que se deben estudiar en un análisis de texto es su adecuación, que se centra en la relación del texto y su contexto.

Pero el contexto no sólo debe entenderse como un conjunto de datos histórico-biográficos. Un relato contiene en su interior las claves que lo justifican, y que se entrelazan

a partir del contexto interno de la narración -el contexto de la enunciación- que introduce cuestiones como las dimensiones espacial y temporal en las que se desarrolla la trama.

Es decir, en los relatos de ficción el emisor de la enunciación principal es el autor de la novela y los receptores son los lectores, pero el texto se comporta como un nuevo entorno comunicativo, en el que hay un emisor interno -el *locutor*, que suele ser el narrador- y un receptor interno -el *alocutorio* o aquel a quien se dirige la narración- (Cuenca 2010: 30). El contexto espacio-temporal en el que se desarrolla la enunciación constituye lo que se llamará contexto interno, y es igualmente importante en el análisis de un texto literario de ficción.

Por lo tanto, el contexto constituye un segundo campo de estudio que habrá que tener en cuenta en el método de análisis que se propone en este trabajo, sumándose así a la estructura del texto anteriormente mencionada.

Pero aún quedan otros elementos que también son parte fundamental de la configuración del relato y cuyo análisis parece obligatorio para mostrar las estrategias que Wallace desarrolla en la elaboración de sus relatos cortos de ficción.

Los hechos narrados en un relato constituyen su material básico y consiguientemente, su descripción puede muy bien funcionar como punto de partida en el análisis del texto narrativo; nos referimos a conceptos como tema -el asunto o materia de un discurso- y trama -la forma que este adquiere-. Los formalistas rusos ya hablan de estos conceptos en sus teorías: B. Tomachevski se refiere al tema como la fuerza configurativa global del texto narrativo, mientras que la trama, explica I. Tinianov, alude a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, provisto de una forma (Garrido 1996: 38-40).

María Josep Cuenca considera el tema como uno de los rasgos fundamentales a analizar en un texto. En sus libros *Comentario de textos: Los mecanismos referenciales* (2000) y *Gramática del texto* (2010) ejemplifica los elementos que se han de analizar en un texto y los engloba en lo que denomina las propiedades del texto: adecuación, coherencia y cohesión -que remiten a la pragmática, la semántica y la sintaxis. La coherencia es la propiedad que da cuenta del significado global del texto. Hace referencia al tema, la estructura, la información que se da (selección de información), y cómo se organiza ésta según los factores de estructura y la progresión temática.

El tema, por tanto, es otro de los elementos básicos a analizar en un relato. Establecido éste, abordaremos ahora los elementos que componen un relato una vez se ha desarrollado la trama, esto es, cuando el relato ya está provisto de una forma.

Según Garrido, la figura del narrador tiene un papel de primera magnitud en la construcción de un relato: “A él corresponde la conversión de la historia en trama, esto es, la configuración del material en un relato plasmado textualmente” (1996: 43). Reconociendo esta función, resulta fácil entender el importante papel que esta figura narrativa ha desempeñado para las distintas teorías literarias.

Para los formalistas y estructuralistas, el narrador es un organizador cuya misión consiste en el adecuado ensamblaje de los materiales del relato. Estas corrientes ven al narrador como el componente más importante de la estructura narrativa, que actúa como centro y foco del relato, esto es, como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imprime al material narrativo (Garrido 1996: 106).

Para las teorías de enfoque lingüístico-comunicativo, el narrador es un locutor, una de las voces del emisor que forma parte de los componentes de la enunciación, cuestión que concentra gran interés en la actualidad (Pozuelo 2010). El enunciado narrativo, puesto que es un “mensaje”, requiere de un emisor que hable en la narración y a quien se le hace responsable de la enunciación básica, y éste es el narrador (Cuenca 2010: 30). “Para Bajtín (1989) la relación del locutor con su mensaje -su actitud hacia el objeto del enunciado-representa la cuestión central dentro de la compleja problemática de la novela” (Garrido 1996: 107).

El narrador, por tanto, constituye la figura organizadora del mensaje en sus diferentes dimensiones: personal (personajes-acción), temporal y espacial. Las dimensiones espacial y temporal, que también son importantes, se abordarán, como ya se ha dicho, en el apartado relativo al contexto interno. Sin embargo, para la transmisión de la historia existen otras figuras relevantes además de la del narrador, las de los personajes. Sus voces y las acciones que estos realizan representan el desarrollo de la trama y comparten con el narrador su tarea enunciativa de la historia, llegando incluso a sustituirlo. A este respecto, debe señalarse una consideración en relación a la tradición anglo-norteamericana en la que está inserto David Foster Wallace, y que por tanto podrá ser clarificadora al estudiar la figura del narrador en sus textos: según manifiesta Garrido (1996: 107) estos escritores tienen la tendencia a introducir un narrador observador, silencioso y aséptico en relación a los hechos, con la determinación de eliminarlo o al menos de limitarlo tanto que parezca que el relato se cuenta a sí mismo, a través de los mecanismos propios de los personajes y sus acciones.

El personaje narrativo constituye un elemento de naturaleza compleja, pues responde a códigos muy diversos como el estilo artístico, el género literario o el sistema de valores

(político, económico, social, ético, religioso, ecológico, etc.) de cada época. Así pues, su estudio no ha sido tarea fácil a través de la historia, abordándose desde varios enfoques, aunque todos coinciden en su papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos (Garrido 1996: 49-63): desde el enfoque actancial, la trama narrativa se desarrolla completamente en torno a sus protagonistas, de forma que para autores como Greimas, Todorov y Barthes, el elemento decisivo de la estructura narrativa es el personaje, sus acciones y las relaciones que establecen; los planteamientos lógicos, con teóricos como Isenberg o Van Dijk, proponen modelos narrativos en los que el entramado mental de los hablantes determina el orden de los acontecimientos de la historia; el enfoque temático, representado por Friedman, se decanta, sin excluir del todo los aspectos formales, por calificar la intriga narrativa a partir de acción, personaje y pensamiento; y los enfoques lingüísticos, cuyos promotores son Prince y Todorov, sugieren que el relato es un conjunto de oraciones, cada una de las cuales expresa una acción, es decir, una afirmación sobre un hecho o situación.

Aclarada la importancia del estudio de los personajes en el análisis de un relato, parece conveniente introducir también esta figura en el esquema analítico de elementos a seguir para el estudio de la narrativa de ficción de Wallace. Sin embargo, dada la complejidad que este elemento presenta, este trabajo se limitará a hacer una aproximación a los protagonistas señalando de forma somera su identidad, ciertos rasgos de caracterización y conducta, sus relaciones con otros personajes y el modo en que son presentados en el relato.

Por último, no son pocos los métodos de análisis y teorías literarias que estudian los rasgos estilísticos y las figuras retóricas. Así, Cuenca (2010: 92) incluye en sus métodos de análisis un apartado dedicado a la cohesión, que determina los mecanismos de tipo sintáctico-semántico que se utilizan para explicitar las relaciones existentes entre las diferentes partes del texto, sobre todo entre oraciones y entre párrafos, y que contiene ciertas figuras retóricas y rasgos de estilo, entre otras características. Asimismo, Chumaceiro (2005: 10) desarrolla un modelo de análisis en el que incluye, en el plano literario, aspectos correspondientes a la narrativa, la estilística y la retórica. El estilo, por tanto, sigue siendo objeto de estudio en la actualidad. La cuestión es definir qué se entiende por estilo para así determinar cómo se incluirá en el método de análisis.

Como sugiere Van Dijk (1992: 109), hay pocos términos “tan vagos y ambiguos” como el estilo. Sin embargo, es un vocablo de uso habitual que, como manifiesta Garrido (2000: 81), se ha utilizado de forma extendida para hacer referencia a la manera de escribir de un autor concreto, e incluso a la “huella” que deja sobre la escritura un creador, una

ideología, una sociedad o un determinado grupo literario. Para Garrido -que asume el carácter ambiguo del término- “el significado del *estilo* es primariamente lingüístico, y sus perfiles se determinan de distintas manera a tenor del punto de vista de la escuela con la que opera el investigador” (Garrido 2000: 85).

Precisamente debido a esta ambigüedad, resulta complicado establecer exactamente qué elementos definen un estilo. Van Dijk (1992: 111-125) posee una visión bastante integradora que puede servir de referencia en este trabajo, acercándose al concepto de estilo desde tres perspectivas: sintáctica, semántica y pragmática.

Desde la perspectiva sintáctica, el estilo puede considerarse como un conjunto de rasgos con connotaciones funcionales, de manera que las diferencias entre un estilo y otro se producen en el uso lingüístico: “Existen 'maneras' diferentes de expresar el 'mismo' contenido o de efectuar la 'misma' acción lingüística” (Van Dijk 1992: 112). Esta perspectiva estudia el concepto de estilo desde lo que Van Dijk denomina “forma característica de la utilización de la lengua”, y dirige la atención sobre todo a las “formas de expresión” de la lengua, es decir: a las características fonéticas, morfológicas, sintácticas y léxicas de los enunciados. Así, al estudiar el estilo, deberían considerarse recursos del tipo cuantitativo -como el número de palabras por oración, la frecuencia de determinadas categorías y construcciones sintácticas, etc.- y del tipo cualitativo -como, por ejemplo, si se emplean o no los adjetivos- (Van Dijk 1992: 112).

Pero también se debe analizar el estilo desde una perspectiva semántica, adquiriendo importancia estilística, por ejemplo, los diferentes grados de “explicitud” -se puede describir un suceso mencionando sólo los aspectos más significativos o acudiendo a infinitos detalles- o los criterios de coherencia y conexión semántica -aún cuando “hay casos especiales en los que se quebrantan intencionadamente determinados criterios mínimos de coherencia y conexión semánticas, por ejemplo, para conseguir un efecto pragmático concreto”- (Van Dijk 1992: 119). El caso es que en el estudio del estilo las variaciones semánticas son también de interés, incluso las diferencias estilísticas que se determinan por la selección de temas: “lo característico de un hablante puede indicarse a través del ámbito y de la frecuencia de un campo temático y de sus objetos, determinados a su vez por los intereses, deseos conscientes o inconscientes, etc.” (Van Dijk 1992: 120).

En cuanto a las variaciones del estilo en el campo de la pragmática, Van Dijk (1992: 121-123) explica que éstas consisten en la posibilidad que tiene el autor de elegir entre los

diferentes tipos de actos de habla, siempre que se respete las condiciones pragmáticas normales aceptables en un contexto dado. Entran en esta categoría de variaciones de estilo, por ejemplo, la elección entre actos de habla -directa e indirecta-, la elección de la fórmula adecuada -peticiones, órdenes, consejos o propuestas, etc.-, o el tipo de enunciado y su función pragmática (conversación cotidiana, anuncio, narración, etc.).

En definitiva, los rasgos de estilo constituyen un conjunto de características que también son relevantes para el análisis de las estrategias que un autor utiliza en la escritura de sus relatos, puesto que de alguna manera este compendio de rasgos parece estar íntimamente ligado a las estrategias comunicativas y “pone de relieve formas lingüísticas gramaticalmente diferentes y las relaciona con propiedades del contexto estilístico como postura, actitud, carácter y factores sociales” (Van Dijk 1992: 126).

En esta misma línea deben considerarse también las figuras retóricas y sus modos de procedimiento, ya que su uso también define la estrategia metodológica de un autor para conseguir los objetivos pragmáticos de transmitir un mensaje determinado. Ambos conjuntos de recursos -rasgos estilísticos y figuras retóricas- responden a una determinada intención comunicativa del autor.

Así, sin entrar a realizar una descripción ni un recuento detallado de los rasgos estilísticos o las figuras retóricas que utiliza Wallace en sus relatos cortos, sí se puede hacer un acercamiento al enfoque de estos recursos en los textos analizados, detectando aquellos rasgos o figuras más destacados y especificando el modo y la medida en que se realizan estas operaciones, así como el lugar y orden, o las implicaciones sintácticas, semánticas o pragmáticas que conlleva su uso.

En definitiva, se puede resumir lo expuesto diciendo que son muchos y muy diversos los enfoques que las distintas corrientes de la lingüística, la teoría literaria y la narratología hacen del análisis de textos literarios, incidiendo en unas u otras características del texto o discurso según el punto de vista -formalista, semántico, sintáctico, pragmático, etc.- desde el que abordan el estudio. Sin embargo, hay una serie de elementos que se consideran constitutivos del texto literario y que estudian la mayoría de corrientes y escuelas, por considerarlos fundamentales para la comprensión de un texto. Estos elementos constituirán nuestro modelo analítico, y son, según se ha expuesto: la estructura (en la que se han incluido referencias al tiempo y el espacio), el contexto (externo e interno), el tema, las voces del discurso (narrador y personajes) y los rasgos estilístico-retóricos.

3. ACERCAMIENTO A DAVID FOSTER WALLACE

Como hemos visto en el apartado anterior, las últimas teorías lingüísticas y literarias abogan por estudiar no solo el texto en sí mismo, sino también los datos extralingüísticos, que igualmente, aportan significado al texto. Por lo tanto, creemos necesario e importante, hacer una aproximación a la figura del autor y a su contexto. Para ello, aportaremos datos biográficos -extraídos en su mayoría de la biografía sobre Wallace escrita por T. D. Max: *Todas las historias de amor son historias de fantasmas: David Foster Wallace-* y de la época y el entorno donde vivió este autor, así como algunas características de su escritura según las opiniones de la crítica y del propio Wallace.

Este apartado no pretende ser una crónica histórica pormenorizada de los sucesos que acontecieron en la vida y época de David Foster Wallace, sino más bien una selección de aquellos aspectos que permitan comprender mejor su escritura.

3.1 Aspectos biográficos

David Foster Wallace nace en Ithaca (New York), el 21 de febrero de 1962, en el seno de una familia de profesores universitarios de literatura y filosofía. Antes de cumplir un año su familia se traslada a Illinois, donde Wallace vive durante su infancia y adolescencia. En esta época desarrolla su pasión por el tenis –deporte en el que alcanza un nivel elogiado para su edad- e inicia a la vez su relación con la marihuana. La ansiedad que viene mostrando desde la infancia se agrava poco antes de entrar en la universidad, y comienzan a incrementarse sus episodios obsesivos y ataques de pánico:

Aunque no podía estar seguro de qué era lo que los disparaba [los ataques de pánico], sí percibía que no tardaban en convertirse en bucles interminables: se obsesionaba con la posibilidad de que la gente se diera cuenta de que estaba sufriendo un ataque de pánico y esto, a su vez, hacía que aumentara [...] Para disimular estos ataques, Wallace se paseaba por el instituto cargando con su raqueta de tenis y con su toalla. Si estaba sudando era porque acababa de salir de la pista, tal era la idea que quería transmitir. (Max 2013: 34)

Estudia Inglés y Filosofía, especializándose en lógica modal y matemática, en el Amherst College de Massachusetts, donde continúa con el consumo habitual de marihuana. En este periodo comienza a sufrir depresiones, e incluso ganas de suicidarse, llegando a abandonar momentáneamente la universidad en varias ocasiones. Le medican con antidepresivos para combatir la ansiedad, algo que aborrece porque le deja apático, pero este consumo se prolongará más o menos de forma continuada durante dos décadas. Sin embargo, también es en esta época cuando comienza a interesarse por la escritura y la lectura. Entusiasmado

especialmente con Baltherme y con Pynchon, se matricula en una clase de escritura creativa que le fascina de tal manera que coloca la escritura como su interés número uno. Durante el último año de carrera gana dinero haciendo trabajos trimestrales para otros alumnos, según confesó a Patrick Arden en una entrevista en 1999: “Escribir con diferentes voces y estilos fue una preparación bastante buena; te expulsaban si te cogían” (Burn 2012: 138). En 1985 se licencia en ambas especialidades obteniendo *Summa Cum Laude*.

Tras licenciarse, realiza un Máster en Escritura Creativa en Arizona, a pesar de ser admitido en Iowa -la universidad más prestigiosa del país en esta área-, pues en Arizona promueven la diversidad creativa en contra de la literatura “realista” que promulga Iowa, que le interesa menos. Sin embargo, en Arizona está a punto de ser expulsado por los realistas de la línea dura, quienes sienten aversión hacia su escritura y su comportamiento combativo en clase (Burn 2012: 132). Tras obtener el título publica su primera novela, *La escoba del sistema*, que básicamente es una de sus dos tesis de licenciatura (la de filosofía), con la que obtiene una prometedora acogida por parte de la crítica. Comienza a ejercer como profesor de literatura, primero en el Emerson College y después en la Universidad de Illinois. Dos años después de su primera novela, publica la colección de relatos *La niña del pelo raro* (1989).

En 1996 publica su gran obra, *La broma infinita*, novela que le lanza a la fama y que es catalogada por varios críticos como obra maestra. El éxito que cosecha supone para Wallace, sobre todo un perjuicio, por la prontitud con la que llega, en su hasta entonces corta carrera. El hecho es que tras esta novela escribe tan solo dos libros de relatos más - *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (1999) y *Extinción* (2004)- y una novela que no logra acabar -*El rey pálido* (2011)-, como consecuencia de su suicidio el 12 de septiembre de 2008, a los 46 años.

Además de toda esta literatura de ficción Wallace escribe numerosos artículos de no ficción que recoge en tres libros: *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (1997), *Hablemos de langostas* (2005) y *En cuerpo y en lo otro* (2012), que para muchos es lo mejor de su escritura.

Durante toda su vida Wallace se muestra como una persona bastante proclive a las adicciones, no solo con la marihuana, sino también con el alcohol -tuvo que asistir a Alcohólicos Anónimos- y con la televisión, sobre la que dijo en una entrevista con Larry McCaffery (Burn 2012: 47) que pasaba innumerables horas delante de ella, especialmente durante su adolescencia y juventud, y que le era muy difícil apagarla, pues tenía un poder hipnótico sobre él.

Todos estos elementos mencionados en este apartado biográfico tienen mucha importancia en la escritura de Wallace, pues muchos de sus escritos recogen de manera más o menos directa experiencias relacionadas con los mismos. Así, por ejemplo, la televisión, el tenis, las adicciones o los fármacos son temas recurrentes en su literatura; del mismo modo que las distintas experiencias vitales influyen en el estilo de su escritura.

3.2 Contexto histórico-literario

Resulta complicado determinar con precisión las características que definen el contexto histórico literario en el que escribió David Foster Wallace, puesto que el intervalo temporal en el que escribe este autor, que prácticamente desemboca en la actualidad, está demasiado próximo a nuestro tiempo para tener una perspectiva clara sobre su naturaleza e incluso para obtener datos y valoraciones acertados sobre las características que lo definen. No obstante, intentaremos hacer un acercamiento que permita encuadrar a dicho escritor, si no en una corriente, al menos en un momento artístico-literario concreto.

La época en la que vivimos, desde aproximadamente la década de los setenta, es considerada la Posmodernidad, una “época marcada en sus discursos por la emergencia de las diferencias” (Oleza 2004: 133), en la que surge un conjunto de manifestaciones culturales y estéticas que constituyen el posmodernismo. Este movimiento artístico-cultural supone una superación -si no una ruptura y negación- del modernismo que lo precede, y se identifica a grandes rasgos por las siguientes características, que hemos extraído y resumido de las veintisiete que propone Vicente Luis Mora en su artículo “¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, *Next-Generation* y razón catódica en la narrativa contemporánea” (2006):

- Se desarrolla un profundo debate sobre la realidad, haciendo una crítica general sobre sus sistemas y códigos, lo que lleva al desmoronamiento de las jerarquías del gusto y la opinión, y la decanonización, pero siempre con indiferencia ideológica, cierto talante nihilista y ausencia de parámetros éticos o morales, es decir, aceptación del “todo vale” y rebajamiento de la exigencia artística.
- Surge así una nueva superficialidad. La cultura se transforma en un producto más, sujeto a las exigencias del mercado: gusto por lo light, lo fácil de consumir y abierto a cualquier clase de público. Se produce a nivel mundial una “americanización” de la cultura, con EE.UU. como estandarte de este movimiento cultural.

- Se abandonan las teorías seculares sobre el autor, la originalidad y el concepto del "derecho del autor", lo que posibilita, entre otras cosas, el plagio intertextual, la libre interpretación de la obra y el combate contra la idea de propiedad intelectual.
- Se busca la discontinuidad y la ruptura del discurso lineal, haciendo uso extremo del fragmento como elemento estructural. Destaca el gusto por lo híbrido, la escritura entre géneros, la mezcla entre la narración y la ficción, el pastiche histórico, el collage, la ruptura de la historicidad, el reciclado de géneros y estilos y el anacronismo.
- Los temas se abordan desde la trasgresión, la ironía, la parodia, la irrisión, el feminismo y la elección de lo local frente a lo universal.
- Las narraciones se vuelven autoconscientes y se tratan como estructuras autogenerativas, autoparódicas, especulares y reflexivas. Con frecuencia se recurre a la “metaficción”.

En resumen, se puede decir que el posmodernismo se caracteriza por cualidades como la fragmentación, la heterogeneidad, la complejidad o la pluralidad. No resulta difícil entender, por tanto, que son precisamente estas cualidades, fácilmente reconocibles en la cultura norteamericana -caracterizada por el relativismo ideológico, la sociedad multiétnica, una historia relativamente corta y el consumismo capitalista-, las que justifican que Estados Unidos haya sido considerado frecuentemente como el país más representativo de este fenómeno cultural.

Por otro lado, la narrativa estadounidense de la segunda mitad del s. XX, a pesar de pertenecer a este fenómeno cultural y compartir parte de sus características, destaca por su calidad, por su complejidad y por el grado de experimentación formal, según expone Francisco Collado Rodríguez en su artículo “La Novela postmodernista en los Estados Unidos: ficción, realidad, complejidad”, en el que expone que en la novela norteamericana posmoderna se observan las siguientes variantes narrativas³:

- a) La novela experimental, sin aparente compromiso social, que despuntó en los años sesenta y principios de los setenta, con escritores como John Barth, William Gaddis, Raymond Federman o Gilbert Sorrentino y continuada en ocasiones por autores más jóvenes, entre los que destaca Paul Auster.
- b) La “metaficción historiográfica”, que es otro tipo de novela también experimental pero con un interés claro por factores ideológicos y sociales, en la que destacan autores como Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Don DeLillo, Ishmael Reed, Robert Coover, Joseph

³ Las descripciones aquí expuestas son un resumen que he elaborado a partir de sus explicaciones.

Heller, E.L. Doctorow, Pamela Sargent o Bharati Mukherjee, que heredan de sus predecesores el simbolismo y la metaficción, pero utilizados para desarrollar una reflexión crítica de las estructuras sociales norteamericanas, sobre todo en relación al consumismo.

- c) La narrativa de minorías, que muestra una visión del mundo realista al servicio de la causa de alguna de las minorías discriminadas por razones de género, raza u opción sexual, en la que se encuentran escritores como Toni Morrison, Alice Walker, Gloria Naylor, Amy Tan, Louise Erdrich, Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros, Bharati Mukherjee o Gordon Henry Jr., e incluso escritores blancos como Cormac McCarthy o Chris Offut, que denuncian las condiciones de abandono de la “América profunda”.
- d) Las distintas revisiones del realismo convencional, alejadas de la mimesis de los realistas del XIX, y que muchas veces introducen la experimentación y la reflexión sobre los límites entre verdad y ficción. En esta línea se consideran las “novela de costumbres” y el “realismo psicológico”, practicadas por autores como Saul Bellow; el “nuevo periodismo”, con novelistas como Truman Capote, Norman Mailer o Tom Wolf; el “realismo sucio” y el “minimalismo”, representado por Raymond Carver; y el “realismo posmodernista” de finales de los ochenta, con autores como William Kennedy, Richard Ford, Tim O’Brian, Joyce Carol Oates, Annie Proulx y Don DeLillo.

Estas corrientes y autores constituyen la primera generación de escritores posmodernistas norteamericanos. A partir de los años noventa hasta la actualidad, surge una segunda generación de escritores -que algunos ya no califican como posmodernistas pero sin duda son al menos herederos de éstos, pues siguen en gran medida su estela- que escriben bajo la influencia de los medios de comunicación de masas, la tecnología y el consumismo. Son conocidos por diferentes nombres: “Next-Generation”, “Avant-pop”, “Narrativa de la imagen” o “Late model literature”, las dos últimas denominaciones propuestas por el propio David Foster Wallace (Mora 2006: 12-13).

Las principales características de esta generación son la heterogeneidad, la despreocupación, la mezcolanza y el conglomerado a-ideológico, que dan como resultado “un estilo rápido, ágil, no pocas veces insustancial y quebradizo” (Mora 2006: 12). Conservan de la generación que los precede muchas características, como la fragmentación llevada a diferentes campos y el afán experimental. Sus escritos están adscritos en muchas ocasiones a la “cultura pop”, sobre todo en relación a la televisión, que es acogida no sólo en la temática sino también como modelo narrativo y estructural del discurso; al

consumismo capitalista que los rodea y del que se hacen eco; y al fin del “American dream”, del que ya hablaba la primera generación de posmodernistas.

A esta segunda generación de escritores pertenecen autores como Mark Leyner, Jonathan Franzen, Kathy Acker, William T. Vollmann, Jay McInerney, Michael Chabon, David Eggers, Tristan Egolf y algunos autores de más edad que se han sumado a la corriente, como Thomas Pynchon, Robert Coover, Don DeLillo; asimismo, se incluye también en este grupo a David Foster Wallace, cuya escritura se desarrolla entre 1987 y 2008. Wallace -que nunca se consideró a sí mismo posmodernista- hereda de autores como Pynchon, DeLillo o Coover, ciertos rasgos propios del posmodernismo, sin embargo, introduce a su vez características de la generación de los escritores inscritos en lo que él mismo llamó “Narrativa de la imagen”.

3.3 Aproximación a la literatura de Wallace

3.3.1 Una escritura realista, pero no “Realista”:

La mayoría de la obra de ficción de David Foster Wallace se enmarca en la sociedad contemporánea estadounidense y, *a priori*, se podría entender que es una escritura realista, pues los entresijos y las debilidades de esta sociedad aparecen perfectamente retratados en sus relatos. Sin embargo, para Wallace, como expuso en su entrevista con McCaffery (1993), la literatura no puede quedarse en plasmar cómo es la realidad de nuestro tiempo, entre otras cosas porque vivimos tiempos oscuros, con una sociedad insulsa, superficial y mezquina; si la buena literatura se dedica únicamente a hacer una mimesis de esta sociedad, el resultado formal puede confundirse con la mala literatura, que se resuelve con “personajes planos, un mundo narrativo estereotipado y para nada humano, etc.” (Burn 2012: 52).

Wallace no busca dibujar grandes historias ni una realidad universal, sino mostrar su propia realidad, su percepción del mundo; como él mismo sugiere, es un escritor realista, pero no con R mayúscula:

No estoy demasiado interesado en probar el Realismo, con R mayúscula, clásico, no porque no haya una magnífica literatura Realista estadounidense que siempre será leída y disfrutada, sino porque la R mayúscula ha sido absorbida por, y está subordinada al, entretenimiento comercial. El Realismo clásico es balsámico, familiar y anestésico; nos convierte en espectadores. No suscita la clase de expectativas serias que la ficción de la década de 1990 debería suscitar en los lectores. (Burn, 2012: 63)

Un ejemplo de este interés por mostrar su particular forma de ver la realidad se manifiesta, en muchos de los finales de las subtramas de sus novelas, como ocurre en *La*

broma infinita (1996). Según declara el autor en la entrevista con Michael Goldfarb (2004), no trata de completar las subtramas cuidadosamente, dejando muchas veces los finales abiertos, porque los finales cerrados le parecen artificiales:

Quiero hacer cosas que yo las sienta auténticas, y muchas de las cosas que se han usado intensamente en el entretenimiento comercial, que son muy hábiles e ingeniosas y sofisticadas, probablemente me parezcan irreales, y las evito. Y probablemente en algunos casos eso sea un problema porque hay determinados tipos de obras de arte que deberían de redondearse con habilidad. (Burn 2012: 198)

Wallace trata de escribir con sinceridad. De ahí que la mayoría de los temas que aborda son temas que de una u otra manera conoce, bien porque los ha vivido en primera persona (adicciones, fármacos, depresiones, reuniones de alcohólicos anónimos, etc.), bien porque son conocimientos de cierto dominio público, como las formas y consecuencias del sistema capitalista (la “hiperpublicidad”, la burocracia, los *mass-media*, etc.). También porque Wallace, observador insaciable, percibe y reproduce las conductas de la gente que vive en su sociedad (comportamientos machistas, cinismo, sentimientos confusos, etc.). En todo caso, la realidad que Wallace describe en su literatura se enmarca en la cultura norteamericana de finales del siglo XX, la cultura capitalista del mundo occidental, encarnada en una sociedad consumista en la que la hiperpublicidad y los *mass-media*, en especial la televisión, están presentes en todo momento, formando parte de su cotidianidad.

3.3.2 *Inmerso en la cultura pop: TV, mass-media y publicidad*

Entre los elementos característicos de la cultura occidental, la televisión es, sin duda, uno de los que mayor influencia ejerce (consciente e inconscientemente) en la literatura de Wallace, no solo a nivel temático -la presencia de los *mass-media* y de la publicidad en sus relatos es abundante- sino también a nivel formal como por ejemplo, con la búsqueda constante de la fragmentación en el texto, como veremos más adelante.

Al inicio de la entrevista con McCaffery (Burn 2012: 47) Wallace define la relación que los espectadores estadounidenses mantienen con la televisión como pueril y dependiente, basada por completo en la seducción, y sostiene que en sus escritos a menudo trata de oponerse a sus modos:

El mayor gancho del arte de tipo televisivo es haber descubierto maneras de recompensar la visualización pasiva. Cierta parte de las cosas conscientes de la forma que escribo tratan —cualquiera que sea su efecto— de hacer lo contrario. Se supone que han de ser incómodas. Por ejemplo, el uso de un montón de cortes rápidos entre escenas para que sea el lector quien tenga que hacer algunas adaptaciones narrativas, o la interrupción del flujo con digresiones e interpolaciones que el lector ha de esforzarse en conectar entre sí y con la narración. (Burn 2012: 62)

En contra de lo que hace la televisión, utiliza estrategias que procuran alejar al lector de la lectura pasiva, pero a su vez recalca la complejidad y el ingenio de la seducción televisiva, que consiste en ofertar al espectador aquello que quiere ver, ofrecerle justo lo que le gusta. Para Wallace el verdadero propósito de la televisión es gustar, y cree que a veces algo similar le ocurre a algunos escritores, entre los que se incluye, como reconoce a McCaffery (Burn 2012: 52): “hasta cierto punto no hay manera de escapar de ello totalmente, porque un autor necesita demostrar algún tipo de habilidad o mérito para que el lector confíe en él”.

Wallace, como la televisión, quiere gustar, lo que en una mente tan obsesiva como la suya hace que siempre esté pensando en el lector, en que hay alguien “mirándolo” al que ha de mostrar su ingenio. En consecuencia, su escritura está muy trabajada y pulida -Wallace suele escribir varias versiones de cada historia y suele hacer unas cinco correcciones de la que elige-. Para este autor, esa relación con el lector (quien deposita su confianza en él) es esencial en su escritura.

3.3.3 El lector siempre en mente: necesita gustarle

Wallace escribe con una intención clara hacia sus lectores: quiere que sus relatos remuevan, que causen algún efecto. En este sentido se manifestaba en una entrevista con Hugh Kennedy y Geoffrey Polk (1993):

Al escribir tienes que preocuparte del efecto sobre el público todo el tiempo. ¿Eres demasiado sutil, o no lo suficientemente sutil? [...] Creo que lo que me gustaría que hiciera lo que escribo es que la gente se sintiera menos sola. O que de verdad influyera en la gente. Pienso que a veces lo que hago, si trato de ser especialmente ofensivo o injurioso o lo que sea, es simplemente por estar ávido de causar algún tipo de efecto. [...] No puedes estar seguro de que vayas a gustarle a todo el mundo, pero, joder, si tienes un poco de habilidad seguro que no te ignorarán. Hay un montón de escritores ávidos de sacar su trabajo ahí fuera y de que sus libros tengan buenas ventas, lo que yo solía pensar que se trataba de burdo materialismo, que querían dinero, pero resulta que lo que quieres es causar algún tipo de efecto. A lo mejor ya os habéis dado cuenta de esto. A mí me llevó años descubrirlo. (Burn 2012: 41-42)

Sin embargo, la necesidad de gustar al lector, el otro miembro de la relación que Wallace prioriza como centro de su ficción, como indica McAdams (2011: 6), no implica que el autor lo haga a cualquier precio. McAdams considera que Wallace despierta a una audiencia americana narcotizada por el entretenimiento de masas y por la seducción publicitaria, con una literatura empática y desinteresada hacia el lector. Considera que el autor debe asumir la responsabilidad de ser generoso y sincero, y no manipulador como lo son los *mass-media* y la cultura de la publicidad. Según Wallace (McAdams 2011: 10), mientras que en la cultura de la publicidad todo se reduce a productos de consumo, que generan pasividad y soledad, las obras de arte operan como un proceso de transacción viva, como un *gift* (obsequio y don), que no está pensado para conseguir algo del lector -como sí

hace la cultura del consumo-. Esta “literatura del *giff*” desafía la hegemonía de la cultura del marketing irónico y la apatía, y hace que los lectores se esfuercen y puedan verse a sí mismos como seres más inteligentes y menos solos.

Tim Jacobs (2008: s.p.) reafirma esta idea al expresar que para Wallace el lector es su principal preocupación, el agente motor, y por lo tanto, toda la atención y el compromiso que adquiere con éste no los puede usar en beneficio propio, o de lo contrario la confianza que Wallace trata de crear en esta relación se vendría abajo.

Asimismo, Wallace interpreta que en la relación con el lector, además de la confianza del éste en el autor, también debe existir el amor del autor por lo que escribe -y por ende por el lector, al que trata de ofrecerle lo mejor-. Al menos eso se deduce de sus palabras en la entrevista con McCaffery, pocos meses después de la que mantuvo con Kennedy y Polk:

Y he descubierto que la disciplina verdaderamente complicada al escribir es intentar jugar sin que te supere la inseguridad o la vanidad o el ego. Mostrarle al lector que eres inteligente o divertido o que tienes talento o lo que sea, tratar de gustar, al margen de la cuestión de la integridad, no tienen por sí solos las suficientes calorías motivacionales para mantenerte durante todo el camino. Tienes que disciplinarte para extraer la parte de ti que ama lo que estás llevando a cabo. [...] Tiene algo que ver con el amor. Con la disciplina de sacar la parte de ti capaz de amar en lugar de esa parte que sólo quiere ser amada. (Burn 2012: 83).

La referencia constante a la figura del lector es quizás una de las más peculiares características de David Foster Wallace, un escritor marcado por una profunda autoconsciencia y reflexividad, cuya escritura muchas veces ha sido injustamente calificada por la crítica como complicada, en un ejercicio de simplificación.

3.3.4 Literatura compleja, pero no complicada

Eduardo Lago comenta, que:

en un momento en que el modo imperante era el minimalismo característico del realismo sucio, Wallace plantea narraciones desaforadas, de un maximalismo torrencial, recurriendo al empleo de notas que amplifican la narración central, llevándola en direcciones insospechadas. (2011: s.p.)

Sin embargo, si bien es cierto que la literatura de Wallace es compleja, no siempre es complicada. Se pueden encontrar extensas notas a pie de página en sus narraciones, o frases que se alargan durante páginas, pero esto no ocurre sistemáticamente en sus escritos, como si se tratara de una característica representativa de este autor. De hecho, el propio Wallace responde a una pregunta en su entrevista con Patrick Arden rechazando el argumento crítico que a menudo le hacen de que su obra es innecesariamente complicada:

Y odio los libros que, ya sabes, esos libros en los que vas por la mitad y tienes la sensación de que el autor es tan estúpido que cree que puede engañarte para que pienses que el libro es sofisticado y profundo de verdad simplemente porque es difícil. Es algo epidémico en la escritura académica. Y pasa la mitad del tiempo en la escritura de vanguardia. Y es lo que más temo como escritor porque es lo que más odio como lector. Y estoy seguro de ser culpable de ello en ocasiones. (Burn 2012: 141)

Wallace posee una enorme inteligencia, una mente compleja y una retórica inagotable, lo cual sumado al hecho de estar habituado a pensar en códigos filosóficos y matemáticos le procura la capacidad de complejizar su discurso de una manera casi natural. Sin embargo, como digo, esto no sucede ni mucho menos sistemáticamente en sus escritos, e incluso cuando ocurre, la crítica no siempre comparte conclusiones al respecto. Arden resume de esta forma lo que a veces acontece en estos casos:

Sus fans encuentran en su método digresivo un mundo saturado por la información perfectamente capturado, mientras que sus detractores reivindican una supuesta imprudencia en su trazado y lo culpan de locuacidad. Aun así su verbosidad es parte integrante de una poderosa cosmovisión: las nuevas realidades de la hiperpublicidad mediática y la sobrecarga de información no han hecho a la gente lo que se dice más feliz. (2012: 139)

Probablemente la complejidad retórica y la verbosidad a la que algunos aluden respondan a la intención de Wallace de representar su realidad con erre minúscula. Una de las características de esa realidad que el autor percibe, es que se le presenta fragmentada -como les ocurre a muchos escritores posmodernistas-; de ahí que Wallace busque la fragmentación constantemente en sus escritos, como confesó en la entrevista televisiva con Charlie Rose al hilo de una pregunta acerca de sus notas a pie de página -uno de esos rasgos por los que se le asigna a su literatura la etiqueta de complicada-:

Para mí la realidad está fragmentada actualmente, al menos en la que yo vivo. La dificultad de escribir acerca de esta realidad es que el texto es muy lineal, homogéneo. Constantemente estoy buscando la manera de fragmentar el texto, sin llegar al punto de desorientar al lector. Se puede tomar las líneas, mezclarlas, y eso está muy bien fragmentado, pero nadie las va a leer, ¿verdad? Así que tiene que haber algún tipo de equilibrio entre lo difícil que se lo pongas al lector y lo atractivo que le resulte. Las notas a pie de página eran para mí una especie de concesión útil. (Rose 1997: min. 17:55)

La fragmentación a la que alude Wallace en la cita y que constantemente y de diversas maneras trata de provocar en sus escritos, es una manifestación esencial de la complejidad inherente a su escritura. Sin embargo, esta complejidad se manifiesta también en otros rasgos de los que la crítica igualmente se ha hecho eco, como por ejemplo, el uso de la ironía.

3.3.5 Ironía sí, pero ¿de qué modo?

Según confiesa Wallace en una entrevista con Hugh Kennedy y Geoffrey Polk en 1993, el humor es algo que le viene desde la infancia (Burn 2012: 37), y sin embargo, ve el

humor como un posible punto débil de su escritura, en especial, la ironía. A pesar de que reconoce que es un arma eficaz para desenmascarar y destruir, apunta que se ha convertido en esta época en una forma inútil de protesta que esconde “el terror de parecer sentimental o melodramático o manipulativo de una forma anticuada, mientras se finge que la ironía en sí misma no es manipulativa” (Burn 2012: 116), cuando en realidad es usada de modo recurrente precisamente con ese propósito manipulador, en publicidad, por ejemplo.

Ya desde su primer libro de relatos *La niña del pelo raro* (1989), donde está incluido el relato “Mi aparición”, Wallace comienza a posicionarse en contra del uso masivo de la ironía. Gerding comenta al respecto:

he started off as a somewhat prototypical ironic postmodern writer in *The Broom of the System*, but that with his last novel *The Pale King*, he ended as a writer who, according to several critics, could no longer be called postmodern. After his debut novel Wallace became more critical of postmodern irony: in his short story “My Appearance” Wallace for the first time hinted at his discomfort with the widespread use of irony in American culture⁴. (2011: 50)

Curiosamente, muchos críticos consideran que la ironía es, a menudo, uno de los recursos más utilizados por Wallace, de la misma forma que lo utilizaron los primeros posmodernistas. Sin embargo, Wallace piensa que el uso que él hace de la ironía es totalmente diferente del que hacen los autores posmodernistas de los que bebió, pues considera que precisamente son la ironía, el cinismo y la irreverencia de los que hacían gala estos autores lo que enerva a la sociedad de su época:

Si yo tuviera un enemigo real, un patriarca sobre el que aplicar mi parricidio, serían probablemente Barth y Coover y Burroughs, incluso Nabokov y Pynchon. Porque, aunque su autoconsciencia y su ironía y su anarquismo sirvieron a propósitos valiosos, fueron indispensables en sus momentos respectivos, la absorción de su estética por parte de la cultura comercial estadounidense ha tenido consecuencias terribles para los escritores y para todos en general. Mi ensayo sobre la televisión va, en realidad, sobre lo pernicioso que se ha vuelto la ironía posmoderna. [...] la ironía posmoderna, del cinismo de moda, un odio que te guiña y te da leves codazos y pretende estar simplemente bromeando. [...] Lo grande de la ironía es que separa las cosas y nos eleva por encima de ellas para que podamos ver los defectos y las hipocresías y las duplicidades. [...] El problema es que una vez desacreditadas las reglas del arte, y una vez que las realidades desagradables que la ironía diagnostica son reveladas y diagnosticadas, ¿qué hacemos entonces? [...] La ironía posmoderna y el cinismo se han convertido en un fin en sí mismas, en una medida de la sofisticación en boga y el desparpajo literario. (Burn 2012: 80-81)

Es cierto que en la literatura de Wallace aparece bastante a menudo la ironía, sin embargo, suele aparecer como objeto de estudio para ser criticada, es decir, como comportamiento social posmoderno eminentemente destructivo. De hecho, algunos

⁴ Empezó como un escritor postmoderno irónico y algo prototípico en *La escoba del sistema*, su última novela, pero con la última, *El rey pálido*, terminó como un escritor que, según varios críticos, ya no podía ser llamado postmoderno. Después de su novela de estreno, Wallace se volvió más crítico con la ironía posmoderna: en su relato “Mi aparición”, Wallace por primera vez insinuó su incomodidad con el uso generalizado de la ironía en la cultura americana. [Traducción mía].

críticos ven su literatura exenta de ironía, como expone Staiger al decir que “in *Infinite Jest* he sought to portray ‘untrendy human emotions’ in ways that did not invite irony or parody”⁵ (Staiger 2015: 107). De cualquier modo, no parece existir unanimidad de crítica sobre el uso que Wallace hace de la ironía.

3.3.6 La escritura redonda: “el clic”

El afán de Wallace por conseguir una buena literatura le hace buscar lo que él denomina “el clic”, refiriéndose a la sensación que le causan aquellos escritos que de alguna forma le parecen redondos, en los que todo encaja. Evidentemente siempre trata de buscar esos “clics” y la manera de hacerlo es trabajar los textos, hacer pruebas, y encontrar el ritmo idóneo, por ejemplo:

En especial con los relatos, antes de que verdaderamente consiga algo, pruebo un par de métodos diferentes hasta que empiezo a formarme una idea que voy a ser capaz de contar y que de alguna forma va a permanecer fiel a como ella me sabe en la boca. Quiero oír el clic. [...] Pero diría que buena parte de lo que trato de hacer cuando escribo —y no sé si esto es bueno o malo— se basa en mi deseo de hacer algo bello. Y para mí, bastante de esta belleza en el arte de escribir tiene que ver con el sonido y el tempo —y esa es la razón de que lea mucha más poesía que ficción—. Sencillamente estoy muy interesado en los ritmos; no solo en los ritmos de las frases sino en los ritmos narrativos que aparecen mediante ciertas repeticiones o cuando te detienes y vuelves hacia atrás. Sé que no soy sutil en absoluto cuando repito cosas en ciertas obras. (Burn 2012: 67-69)

Wallace se alimenta de la realidad en la que vive y tras reimaginarla, crea historias que siente como auténticas, para que transmitan lo que desea, sin importarle si para conseguirlo ha de versionar o rehacer los escritos tantas veces como sea necesario, hasta conseguir que hagan “clic”.

4. ANÁLISIS DE LOS RELATOS

En cada relato se estudiará, como se ha expuesto en el marco teórico, el contexto interno, el tema, la estructura, las voces del discurso y los rasgos retórico-estilísticos. Estos conceptos se abordarán mediante un discurso expositivo continuo, en el que se señalarán únicamente aquellos aspectos que ayuden a identificar las principales estrategias de las que el autor se ha servido para escribir los distintos relatos.

⁵ En *La broma infinita* trató de retratar “emociones humanas extravagantes” de un modo que no invitaban a la ironía o la parodia. [Traducción mía].

Se procurará, además, relacionar el análisis de los conceptos estudiados con aquellos rasgos del contexto externo mencionado en el apartado de “Acercamiento a David Foster Wallace” que puedan resultar de interés en cada caso.

4.1 “Animalitos inexpressivos”

“Animalitos inexpressivos” es el relato inicial de *La niña del pelo raro* (1989), el primer libro de relatos de D. F. Wallace. En él se narran las relaciones que mantienen unos personajes en el contexto del famoso concurso televisivo estadounidense *Jeopardy!*. La historia se desarrolla en torno a Julie, una concursante de este programa que se presenta casi imbatible durante más de dos años seguidos. Julie mantiene una relación lésbica con Faye -investigadora del programa-, a quien conoce a raíz de participar en el concurso. Completan el elenco de personajes otros trabajadores de la cadena y del concurso, el hermano autista de Julie, a la postre el concursante que conseguirá derrotarla, y otros familiares de Julie y Faye.

En relación con el contexto interno se puede decir que aparentemente todo el relato acontece en Los Ángeles, salvo un pasaje que tiene lugar en Tucson (Arizona). Gran parte de las acciones se desarrollan en los estudios donde se produce el programa, tanto en el plató como en los lugares de realización, oficinas, etc. El resto de localizaciones lo conforman espacios privados, generalmente donde viven los personajes, y en menor medida otros lugares comunes, como una playa, un cine o un prado. Las escenas que se producen en los estudios del programa parecen enmarcarse, en general, en un contexto de relaciones laborales y relaciones concursante-trabajador, mientras que las que se mantienen en otros espacios responden a un perfil más íntimo. Sin embargo, a menudo, las conversaciones aglomeran ambos aspectos a la vez.

El tema principal es el mundo de la televisión -centrado en los concursos televisivos- es decir: las relaciones laborales y extralaborales, la ambición, la superficialidad, la falta de escrúpulos por conseguir audiencia, las adicciones, etc. En torno al mundo de la televisión surgen, como temas transversales, el amor y las relaciones familiares, plasmados en la relación lésbica entre Faye y Julie y las relaciones con sus familiares.

Wallace presenta la historia de una forma no lineal, la fragmenta con saltos temporales que tienen lugar entre 1970 -cuando, siendo niños, Julie y su hermano son abandonados por su madre en un prado- hasta 1988 -cuando es eliminada del concurso-. La mayor parte

del relato transcurre durante los meses de participación de Julie en el programa, aunque esta parte de la historia tampoco se cuenta de forma lineal.

El texto se divide en párrafos cuya separación varía, haciéndose más amplia cuando se produce un salto en el tiempo o una traslación espacial. Estos cortes se meten continuamente y sin indicaciones por parte del narrador que introduzcan al lector en la nueva situación, más allá del aumento de la distancia entre párrafos y de la referencia al año o el momento en que se producen los hechos que narra, cuando los cambios temporales lo trasladan de un momento a otro bastante alejado. De modo que podemos estar “presenciando” un encuentro entre dos personajes, trasladarnos en el párrafo siguiente, *in medias res*, a otra escena con otros personajes diferentes, un párrafo más adelante cambiar a una tercera conversación, y en un cuarto párrafo volver a la primera escena, prácticamente donde la habíamos dejado, como si zapeáramos entre las diferentes escenas. Como expone Mora en un artículo que relaciona este relato de Wallace con otro relato, “ambos textos comparten tema (directivos y presentadores de televisión), y modo ‘cámara’ de afrontar la composición estructural del texto; cada párrafo es una ‘toma’ y cada escena está descrita y transcrita como lo haría una serie televisiva” (2010: 29). De modo que, la televisión, además de ser el tema central del relato, también le sirve de referencia al escribir.

Intercaladas en el texto aparecen breves noticias o los titulares de prensa que se publicaron en las revistas *Variety* y *People* con motivo de la eliminación de la famosa concursante. Estas noticias, con una tipografía diferenciada del texto, también facilitan la percepción fragmentada del relato, al igual que los dibujos (inexpresivos) conformados por dos o tres líneas que varían, sin significado aparente -aunque quizás pueden apuntar a las líneas que la protagonista realizaba con una regla cuando su madre la encerraba junto a su hermano autista siendo niña-, y que el autor intercala a lo largo del relato.

Por otro lado, aunque se sabe desde mucho antes de que ocurra, que Julie será eliminada del concurso, en el plano afectivo no se llega a desvelar el futuro de la relación entre las chicas. No se responde a la pregunta que Faye le hace a Julie en un determinado momento: “-¿Qué pasaría si algún día pierdes? ¿Seguiríamos juntas? ¿O nuestra relación depende del concurso?”, de manera que el final queda abierto (51).

El narrador es omnisciente y heterodiegético, de modo que narra en tercera persona una historia de la que es ajeno. Además, relata todos los acontecimientos en un tiempo presente, como si éste fuera una cámara que muestra en todo momento lo que está viendo,

lo que dota al relato de un aire de inmediatez, de “directo”, que remite a la idea de una narración visual. Sin embargo, crea anacronías con sus saltos en el tiempo que, además de fragmentar la linealidad de la narración, provocan, quizás por estar narradas en tiempo presente, una sensación de extrañeza, al tener el lector la impresión de estar asistiendo en permanente directo a una historia pasada, pues desde bien pronto se sabe que ella acaba siendo eliminada del concurso.

Las formas de fragmentación comentadas, unidas a esta narración “caótica”, de anacronías y entradas en escenas sin enlaces, recuerdan a la forma fragmentada en que la televisión expresa su discurso. A este respecto el propio Wallace comenta que: “la forma revuelta y con cortes que acabé utilizando en el relato fue probablemente poco sutil y chapucera, pero esa forma me hizo clic de un modo que no lo hizo cuando la escribí con un orden” (Burn 2012: 70).

La narración adopta una apariencia eminentemente realista, en la que el autor introduce una de elementos que provocan que la historia se perciba como real. De entre estos elementos adquieren especial relevancia la inclusión de personajes reales del mundo televisivo, como son los presentadores de programas Bert Convy, Pat Sakja o Alex Trebek, -este último presentador de *Jeopardy!*-. La mención de otros personajes igualmente reales, como Art Flemming, Alan Alda o el magnate de la televisión y creador del programa Merv Griffin; la inclusión de los titulares de revistas reales como *Variety* o *People*, y la alusión a programas existentes en aquellos años, como *Truth or consequences*, *Name that tune*, etc.

Los personajes, en general, son retratados a través de sus propias acciones y sus diálogos, como sucede en el momento en que el hombre de confianza de Griffin se retrata a sí mismo como una persona calculadora y poco ética al decir: “-Póngase a eso, DeMott -dice-, entérese de ese rollo del hermano hospitalizado. Si puede gustarle al público, cuídese de airearlo” (41). El texto rebosa de intervenciones como ésta, que en su conjunto ofrecen un retrato de los personajes bastante detallado, teniendo en cuenta que es un relato (y no una novela) y que el número de personajes significativos es cuantioso.

En su mayor parte, los personajes son estereotipos del mundo de la televisión y sus comportamientos parecen responder a ese rol existente en el imaginario colectivo de lo que debe ser cada una de estas figuras. Así, los presentadores son superficiales, preocupados únicamente por su imagen y por tratar de ligar con las concursantes guapas, al tiempo que dirimen sus rencillas con otros presentadores. Los directivos son crueles hombres de

negocios que buscan ante todo el incremento de la audiencia. En general la banalidad domina las vidas de la mayoría de ellos, que caen con facilidad en las adicciones, la superficialidad y los vacíos espirituales, frente a la actitud ética de la concursante, que se muestra como una heroína que envía todo lo que recauda a su hermano hospitalizado. Todo en este relato apunta a una especie de amplificación del mundo televisivo, cuando no una parodia, en la que Wallace presenta toda la superficialidad y el vacío emocional del mundo televisivo a través de un elaborado mosaico relacional que invita a la reflexión. El propio Wallace comenta en relación a este relato:

Un nuevo contexto implica coger algo casi anestésicamente banal —es difícil pensar en algo más banal que un concurso televisivo estadounidense; de hecho la banalidad es uno de los grandes ganchos de la televisión, como se discute en el ensayo sobre ella— e intentar reconfigurarlo de modo que revele el tenso, extraño e intrincado conjunto de interacciones humanas en que acaba resultando el banal producto final. (Burn 2012: 70)

El autor inventa una historia que trata de plasmar el complejo mundo relacional que contrasta con la banalidad del producto televisivo, y lo hace con una trama enredada que encajaría en cualquier culebrón de televisión, hasta el punto de que algunos personajes comparten complicados lazos familiares además de relación laboral: Janet (la directora) es la esposa Mel Goddard, exmarido de Dee (la productora ejecutiva), madre de Faye (la investigadora del programa).

Asimismo, en el texto llama la atención la presencia de otro personaje más, la televisión, o al menos recibe este tratamiento por parte del narrador, quien hace uso de los guiones de diálogo cuando “ella” interviene, dotándola en cierto modo de opinión o personalidad. De hecho, en ocasiones Dee contesta a las preguntas o a los comentarios que la televisión expresa a través de slogans, apelando al espectador con preguntas sobre sus gustos o “adivinando” sus necesidades, etc., como se puede ver en este ejemplo (18):

-¡Vamos todos hacia allí! —dice la televisión
-¿Adónde si no? —pregunta Dee Goddard, en la silla de su oficina, de noche, en 1987.
-Damos vida a cosas estupendas —dice la televisión.
-Y yo también —dice Dee-. Yo lo hice. Pero una sola vez. [...]
-¿Tu marido todavía te mira como antes? —pregunta la televisión.
-Te aseguro que no —dice Dee con sequedad mientras bebe.

A través de esta voz que Wallace otorga a la televisión, ésta se presenta de una manera familiar, como algo que pertenece a nuestra cotidianeidad, tal y como la ve Dee, que es capaz de mantener conversaciones con ella a falta de una conversación más real. Los límites entre el mundo televisivo y la realidad se presentan borrosos en el relato, incluso se

entremezclan, como expresa el propio Wallace (Burn 2012: 70) al explicar, en su entrevista con McCaffery, que lo que sucede en el programa tiene repercusiones que las vidas de todos en el exterior y viceversa. Incluso Muffy, uno de los personajes del relato, hace una reflexión al respecto en este diálogo con Dee:

-Se oyen historias, ¿sabes? -dice Muffy-, sobre gente solitaria o un poco chalada que solo tiene la tele en la vida. Sus padres o quien sea que los educó los planta delante de la tele y mientras crecen la tele llega a convertirse en su único mundo emocional. Es todo lo que tienen y, en cierto modo, el hecho de que estén fuera del aparato y todo lo demás esté dentro se convierte en la única manera que tienen de definirse a sí mismos como seres con identidad distintiva. (48).

En la cita se hace referencia a esa confusión entre los límites del mundo televisivo y el real para cierta parte de la sociedad, no tan minoritaria, que centran su vida, en sentarse a mirar la pequeña pantalla -“con rostro inexpresivo”, como diría el narrador, que utiliza este vocablo con cierta frecuencia en el relato para calificar-. Así que cuando Faye explica a Julie en el diálogo final (60) que, la razón de que odie a los animales es que su madre les abandonó en un prado, tocando un poste durante todo un día, al tiempo una vaca les miraba mientras masticaba lo que había tragado hacía mucho tiempo, sin ningún atisbo de expresividad en su rostro, es difícil no extraer la conclusión de que Wallace pretende aludir a la inexpresividad de los telespectadores al mirar la televisión.

En cuanto a los rasgos estilísticos cabe destacar el uso de un lenguaje asequible para cualquier lector, transmitido en frases cortas, como se observa desde el comienzo del relato: “Es 1976. El cielo está encapotado y lleno de nubes grises. Son unas nubes bulbosas, arrugadas y brillantes. El cielo parece un cerebro. Debajo del cielo hay un campo azotado por el viento. Una autopista blanquecina se extiende junto al campo” (11). Asimismo, en ocasiones, el autor recurre a un lenguaje propio del mundo publicitario y televisivo, con nombres de marcas o de empresas, como cuando narra que Julie lleva una cámara Nikon mientras observa a un niño cuyo padre le compra helados Häagen-Dasz (50), o de slogans: “A Humpty Dumpty le empujaron. Cuando la cosa se pone fea, la cosa se va de compras” (18).

Wallace también hace uso de la ironía, con la que ataca a este mundo televisivo, como se observa cuando relata que el presentador del programa, Alex Trebek, se compra un coche tan caro que no se atreve a conducirlo, de modo que va al trabajo en autobús (45). Wallace refleja, a través de la ironía, la excentricidad y el sinsentido que rodea a estas esferas del mundo televisivo. Sin embargo, el autor utiliza este recurso no solo para ridiculizar el mundo de la televisión, sino también, poniéndolo en boca de los personajes, para reflejar su uso generalizado en la sociedad, y por ende también en el mundo de la televisión:

Convy se lleva la mano a la boca.
 -Todavía está descolorido -dice en tono plomizo.
 Ttebek levanta la vista.
 -¿Tienes un diente descolorido?
 Convy se palpa un colmillo.
 -Es algo temporal. Ya se está arreglando. -Mira a Alex Trebek con los ojos entornados-.
 Y tú no le digas nada a Merv.
 Trebek mira a su alrededor, como preguntándose a quién le está hablando Convy.
 -¿Yo? ¿Este tío que ves aquí? ¿Es que tengo pinta de hacer esas cosas?
 -Tienes pinta de presentador de concursos.
 Trebek muestra una amplia sonrisa.
 -Seguramente es por mis dientes perfectos, hermosos e inmaculados.
 -Hijo de puta -masculla Convy.
 Sajak Jes dice a los dos que cierren el pico. (26)

El humor, hiriente pero revelador de los defectos de la persona a la que dirige, usado tanto por el narrador como por los personajes, encaja perfectamente en la idea del mundo televisivo que el autor nos muestra a través de éste y el resto de los recursos expuestos.

4.2 “Aquí y Allí”

“Aquí y Allí”, al igual que “Animalitos inexpresivos”, pertenece a *La niña del pelo raro* (1989). “Aquí y Allí” son dos lugares, pero sobre todo son dos personas, Bruce y su novia - o al menos la que era su pareja hasta hace bien poco-. Su relación es el tema del que ambos hablan en este relato, con la ayuda de un terapeuta que intenta esclarecer las razones por las que ésta no funciona, hablan en este relato. Con ese fin terapéutico, repasan episodios de los últimos años en la vida de la pareja.

En relación al contexto en el que tiene lugar la narración, se sabe que los hechos acontecen en Estados Unidos, en los años ochenta, pero no se conoce el escenario exacto en el que tienen lugar los diálogos. De cualquier modo, todo hace pensar que éstos se desarrollan en la consulta de un terapeuta pues, a todas luces, los diálogos responden a un fin terapéutico. Sin embargo, lo que resulta llamativo es que estos diálogos a tres bandas entre Bruce, su novia y el terapeuta parecen estar confeccionados a partir de conversaciones diferentes que cada miembro de la pareja mantiene con el profesional y que Wallace entremezcla al presentarlos.

El tema del relato es la incomunicación en las relaciones personales -en este caso la de una pareja heterosexual norteamericana-, centrado sobre todo en la incapacidad de expresión sentimental del género masculino.

Grosso modo, se podría decir que es un relato con planteamiento, nudo y desenlace, a pesar de que todo se desarrolla en forma de diálogo, sin narraciones o descripciones ajenas a éste. Wallace estructura el texto en tres bloques separados por un pequeño espaciado vertical entre ellos. En el primero presenta el conflicto, mostrando los pensamientos de los personajes acerca del contacto físico en su relación. En él las intervenciones son cortas y es costoso entender la conversación: al principio coloca algunas frases de Bruce y de ella de modo que parecen tener sentido en conjunto, dando la impresión al lector de que los dos miembros de la pareja se encuentran en el mismo lugar simultáneamente. Esto sucede, por ejemplo, en el fragmento inicial en el que los protagonistas hablan de los besos (191), alternando sus opiniones sobre el asunto, o este otro pasaje en el que hablan de sus pensamientos:

-Pensaba en ella constantemente. Ocupaba mi mente.

-¿Y mi mente, qué?

-Y hablemos con la misma franqueza de la falta total de pudor con que yo la besaba [...] (192)

Esta alusión a los mismos temas o palabras por parte de los interlocutores parece aportar cierta unidad al diálogo, es decir, provoca una falsa sensación de coherencia. Sin embargo, esa coherencia no es tal. Este hecho se incrementa también gracias a que Wallace elimina las acotaciones de diálogo con las que se atribuye la intervención a cada orador.

En el segundo bloque, fundamentalmente, Bruce relata, como ejercicio de “terapia de narración” su viaje a Maine -el Allí del relato- desde Indiana -el Aquí, donde vive su novia-. En este bloque las intervenciones de cada personaje tienden a ser más largas y se comprende mejor lo que sucede.

En el tercero, Bruce cuenta el final de su historia, y a su vez se produce el desenlace del relato de Wallace. Las intervenciones de los personajes en este bloque se atribuyen sin dificultad a cada interlocutor y la comprensión por parte del lector es clara, hasta el punto de que las intervenciones del terapeuta se escriben en cursiva, evitando cualquier posible confusión.

Puesto que todo el texto es un diálogo, la figura del narrador es inexistente, y los tres personajes principales adquieren todo el peso de la narración, si bien el terapeuta lo tiene en mucha menor medida.

Bruce es el único con nombre propio y a quien se puede calificar de protagonista, pues es el que más interviene y su problema de incomunicación representa el conflicto. Es un joven e inteligente ingeniero de 22 años que escribe poesía matemática, pero que tiene bastantes problemas para expresar sus sentimientos. Wallace, cuando le da voz, procura

que quede claro que quiere a su novia. Para ello, utiliza una fotografía de ella, que Bruce guarda enmarcada en la visera del coche de su madre, como símbolo de que sí tiene fuertes sentimientos hacia ella. En la terapia repite constantemente que besa la fotografía y argumenta que la cuida. Así, por ejemplo, dice que conduce siempre con las ventanillas subidas y sin aire acondicionado, en pleno mes de junio, por evitar toda posibilidad de que la foto se pueda volar (193).

Sin embargo, Wallace también quiere dejar claro que Bruce presenta una gran incapacidad de expresión sentimental. Para ello utiliza una serie de recursos como dotar a Bruce de un lenguaje inaccesible para su novia, hacer que éste utilice eufemismos y rodeos para referirse a temas sentimentales, y lo hace recurrir constantemente a la ironía.

El protagonista utiliza numerosas palabras tecnológicas -lenguaje asociado tradicionalmente al ámbito masculino-, en su habla cotidiana. Un ejemplo se encuentra en el pasaje en que manifiesta de una forma un tanto peculiar que conocía bien a su novia: “yo sabía desentrañarla como si fuera un diferencial, operar en ella como si fuera un motor” (192). Con su poesía ocurre algo similar, por ejemplo, al hablar de la naturaleza en sus poemas, lo hace de este modo: “Pendientes que se alejan de la carretera trazando suaves curvas sinusoidales. El cielo es un estudio en color menta. Los ciervos describen parábolas marrones en los márgenes de los tramos forestales.” (198).

Wallace muestra también la problemática comunicativa de Bruce haciendo que éste sea incapaz de decir determinadas palabras que él asocia con su novia. Así, el protagonista dice “el sol se pone lentamente a mi izquierda” (200), para evitar decir el oeste, que es donde vive ella (Indiana), como le señala el terapeuta.

En relación a la ironía, el protagonista utiliza este recurso como mecanismo de protección. Por ejemplo, para explicar al terapeuta el daño que sintió en su vuelta tras la graduación en la Universidad en otro Estado, dice que llega a “Indiana, donde iba recibir un puntapié en la entrepierna emocional por parte de cierta estudiante de la Universidad de Indiana, [...]” (194); y cuando le cuenta que mantuvo una conversación sobre sí mismo con su hermano Leonard, y que éste le dijo que tiene el mismo problema que su madre (el deseo amargo de ser perfecto), Bruce relata lo siguiente al terapeuta:

Leonard me invita a que piense lo aburrido que sería ser perfecto. Manifiesto mi respeto hacia la amplia y elaborada experiencia de Leonard como persona aburrida, pero me permito señalar que, como ser aburrido es una imperfección, por definición es imposible que una persona perfecta sea

aburrida. Leonard me dice que siempre me ha gustado jugar con las palabras para eludir el verdadero significado de las cosas. (211)

Bruce hace uso de la ironía para no afrontar los hechos, algo que como ya se vio anteriormente, el autor percibe como un “mal” de la sociedad posmoderna, con el que se puede “atacar de forma disimulada” o camuflar un sentimiento doloroso a través del humor.

Aunque el peso de la narración reside en el personaje masculino, las intervenciones de la novia son importantes y contrastan con las del chico. Así, por ejemplo, ella le cuenta al terapeuta que no comprende la poesía de Bruce, que al ser matemática le resulta fría y triste (212), señalando en cierto modo el problema de comunicación de Bruce. A su vez, ella utiliza a lo largo del relato un lenguaje que denota madurez emocional con expresiones asertivas como “-No me dan miedo las cosas nuevas. Lo que me da miedo es sentirme sola a pesar de que haya alguien conmigo. Me da miedo sentirme mal. A lo mejor soy egoísta, pero yo lo veo así” (213). El hecho de que ambos miembros de la pareja tengan una forma de expresarse tan diferente, se ve reforzado en la metáfora que el propio título supone, de forma que el “Aquí” y el “Allí”, y la distancia entre ambos lugares, simbolizan a los dos personajes y su gran distancia comunicativa. Por último, la figura del terapeuta sirve para ir guiando y aclarando la conversación a medida que ésta se desarrolla, interviniendo más al final.

Otro recurso estilístico del que Wallace hace uso es la introducción de frases coloquiales y expresiones que remiten a la oralidad propia de un relato en forma de diálogo. En esta línea, se utilizan expresiones como: “-Que levanten la mano quienes estén dispuestos a creer que beso su foto” (191), interjecciones como “-Explícate” (209), o frases como “-Mi tío dice que es mejor que me coma una ensalada de atún” (204).

Por último, cabe señalar la gran metáfora final, en la que Bruce trata de arreglar la cocina de su tía, tarea que simboliza la problemática del protagonista. Wallace plantea esta analogía a lo largo de cuatro páginas (216-219), haciendo que el protagonista atraviese metafóricamente por todas las fases por las que su relación ha pasado. Al final de esa metáfora, tras recordar su lucha por tratar de arreglar la cocina infructuosamente, a pesar de conocer toda la teoría necesaria para hacerlo, Bruce expresa al terapeuta, por fin, que tiene miedo de todo. Ésta constituye su primera expresión de sentimiento y el terapeuta finaliza el relato dándole la bienvenida:

-Estoy detrás de la cocina, mi tía está arrodillada a mi lado y me pone la mano en el hombro. Me parece que tengo miedo de absolutamente todo lo que existe.

-Entonces sé bienvenido. (218)

4.3 “La persona deprimida”

Este relato, que pertenece a *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (1999), el segundo libro de relatos que publica D. F. Wallace, narra los sentimientos y experiencias de una persona deprimida (una chica) y lo que su enfermedad implica tanto en su vida como en la manera en que ella piensa que los demás la perciben. La narración repasa, en pretérito imperfecto y en orden cronológico, anécdotas de la vida de una persona deprimida, relacionadas todas con la depresión, desde la niñez hasta el mismo instante presente.

El tema del relato es la depresión y la experiencia que tiene de ésta quien la padece. Se trata de un tema que, como se vio en el apartado del contexto externo, Wallace conoce en profundidad, pues la sufrió desde la adolescencia, y aparece a menudo en su literatura.

El contexto interno en el que se desarrollan los hechos es difícil de establecer. Parece más un contexto psicológico que físico, en el que prima el mundo de los recuerdos y sensaciones frente al de los espacios reales. Solo al final del relato, cuando se llega al presente en la vida de la protagonista, se dice que está manteniendo una conversación telefónica desde el trabajo, pero sin aportar más datos descriptivos del ambiente.

El texto no tiene una estructura típica de planteamiento, nudo y desenlace. Se desarrolla más o menos de manera homogénea hasta acabar con un final abierto en forma de pregunta: “Estaba preguntándolo sinceramente, dijo la persona deprimida, honesta y desesperadamente: ¿qué clase de persona podía no sentir nada en apariencia –y subrayó la palabra ‘nada’- por nadie más que por sí misma? ¿Tal vez no sentir nada *nunca*?” (93). Su interlocutora, una amiga íntima, no da respuesta dentro del relato.

La narración presenta un formato continuo con escasos puntos y aparte, que generan una división por párrafos prácticamente imperceptible, salvo por una pequeña sangría que indica el inicio de un nuevo párrafo, pero sin espaciado vertical entre ellos. La única fragmentación existente es la que generan las ocho notas a pie de página, la mayoría muy extensas -alguna se prolonga a lo largo de siete páginas-. Estas notas realmente no sirven para desconectar de la historia, sino para tomar un momentáneo camino paralelo, que es narrado de manera similar a la historia principal. De hecho, la mayoría de ellas podrían encajar perfectamente en el propio texto.

La estructura recuerda a un historial psiquiátrico, que describe las diferentes experiencias y estados por los que transita la protagonista. Esta persona, de la que nunca se

llega a conocer su nombre, el trabajo que desempeña, ni características identificativas más allá de las relativas a su condición de enferma, monopoliza por completo el relato.

De hecho, aunque el narrador cuenta la historia siempre en tercera persona, parece que lo hace desde el punto de vista de la protagonista, en el sentido de que conoce y expresa todo lo que ella siente. Se podría decir que es equisicente, es decir, algo así como una proyección de la persona deprimida. De este modo, la narración toma forma de monólogo en tercera persona, a través del cual se refleja el egocentrismo de la protagonista, del que no puede escapar. El propio Wallace hace referencia a esta exaltación del ego que padecen las personas deprimidas:

He [Wallace] knew with an insider's knowledge that the end of the road for the clinically depressed is "this anhedonic Inability To Identify" with "any other living thing," this powerlessness to escape the "closed circuit" of the self, this "hell for one" (Infinite Jest). Yet he makes us understand that the same excessive self-centeredness that can trigger an extreme situation for the clinically depressed, is, for the rest of us, as he told the Kenyon College class of '05, our natural "default position." We are all naturally egocentric, self-centeredness having been "hard-wired into our boards at birth."⁶ Harris (2010:172)

Este egocentrismo extremo, que en los pacientes deprimidos deriva en la incapacidad total de sentir empatía, lo muestra Wallace de una forma aún más radical hacia el final del relato. Cuando la psiquiatra muere -aparentemente por suicidio-, la protagonista confiesa a su mejor amiga que no es capaz de sentir nada por su muerte, salvo por la parte que le afecta como paciente (la de quedarse sin un gran apoyo terapéutico). Wallace plasma la ceguera absoluta que padecen estas personas, al revelar que la amiga, a la que ha escogido de forma premeditada de entre sus amigas, es una enferma terminal con un neuroblastoma, a la que ni tan siquiera pregunta por su estado. El relato finaliza con la persona deprimida esperando la respuesta a la pregunta que ella misma lanza a su amiga, sobre qué clase de persona puede parecer al no sentir ninguna empatía por nadie.

Los demás personajes mencionados siempre aparecen en relación a los hechos o pensamientos que la persona deprimida experimenta. Así, los padres aparecen como posibles colaboradores involuntarios en la creación de la enfermedad, pero a quienes trata de eximir de culpa. La psiquiatra solo se manifiesta a través de consejos, teorías e intuiciones acerca de las conductas de la persona deprimida. Y las amigas de la infancia, a quienes la persona deprimida telefona cuando necesita ayuda (conformando su Sistema de

⁶ [Wallace] sabía, con conocimiento de causa, que, para los clínicamente deprimidos, el final del camino es "esta incapacidad anhedónica de identificarse" con "cualquier otra cosa viviente", esta impotencia para escapar del "circuito cerrado" del yo, este "infierno individual" (*La broma infinita*). Sin embargo, él nos hace entender que el mismo excesivo egocentrismo que puede desencadenar una situación extrema para los clínicamente deprimidos es, para el resto de nosotros, como le dijo a la clase del Colegio Kenyon de '05, nuestro estado natural "por defecto". Todos somos egocéntricos, llevamos el egocentrismo en las venas desde que nacemos. [Traducción mía].

Apoyo), aparecen como imágenes mentales que la protagonista se hace de ellas en la distancia, mientras les habla por teléfono, lo que sucede a menudo.

Durante esas llamadas, la protagonista imagina muecas y rostros aburridos al otro lado del teléfono, cree que sienten repulsión o pena extrema hacia ella. Percibe también silencios incómodos y excusas para no continuar con la llamada, etc., y explica también qué efectos causan en ella estas percepciones e imaginaciones.

En cuanto a los rasgos estilísticos destacan las frases especialmente largas, el lenguaje relativo a la depresión, y las repeticiones. A menudo aparecen páginas que solo acogen dos o tres oraciones principales, a las que se enlazan otras subordinadas, conformando explicaciones hiperdetalladas y ramificaciones del discurso, que vuelven tediosa la lectura por momentos. En el lenguaje utilizado destaca el uso continuado de palabras relacionadas con la enfermedad: sustantivos como angustia, vergüenza, aislamiento, agonía, repulsión, culpa, resentimiento; y adjetivos como inepta, aterrador, degradante, patético, aburrido, traumático, etc. A su vez, se produce también la repetición constante de varias de estas palabras, hasta el punto de que, por ejemplo, se puede ver la palabra angustia repetida cuatro veces en las cinco primeras líneas del relato:

La persona deprimida sufría una angustia emocional terrible e incesante, y la imposibilidad de compartir o manifestar esa angustia era en sí misma un componente de la angustia y un factor que contribuía a su horror esencial.

Sin esperanza, por tanto, de describir la angustia emocional o de transmitir su magnitud [...] (53)

También se repiten constantemente ideas y anécdotas. Por ejemplo, al comienzo se cuenta la dolorosa lucha entre sus padres, tras el divorcio, por el gasto de la ortodoncia:

“La persona deprimida, de niña, había necesitado ortodoncia, y tanto su padre como su madre habían declarado –no sin cierta razón, dadas las ambigüedades legales propias de la época de los Médicis que contenía su acuerdo de divorcio, tal como apostillaba siempre la persona deprimida cuando describía la dolorosa lucha entre sus padres por el gasto de la ortodoncia- que era el otro el que tenía que pagarla.” (53)

Poco más adelante se explica que la persona deprimida siempre se aseguraba “de no sugerir nunca que circunstancias como la batalla interminable de sus padres por su ortodoncia eran la causa de su incesante depresión adulta” (56). Seguidamente expone que sus padres “habían hecho lo que habían podido con los recursos emocionales que tenían en aquella época. Y después de todo, tal como siempre interpolaba la persona deprimida, al final ella había conseguido la ortodoncia que necesitaba” (58-59). Y páginas más tarde se lee que el achatamiento de la nariz “junto con el refuerzo ortodóntico externo que tenía

que llevar veintidós horas al día, hacía que el hecho de mirarse en los espejos de sus dormitorios en los internados resultara superior a sus fuerzas” (64).

Asimismo, el narrador tiene una muletilla explicativa entre paréntesis, que utiliza muy a menudo tras cada posibilidad de confusión (y a veces sin existir dicha posibilidad) con algunos pronombres:

Por no mencionar además, ahora que sacaban el tema, que también ella (es decir, la persona deprimida) se sentía en ocasiones degradada y llena de resentimiento cuando la psiquiatra levantaba la mirada de la jaula que formaban sus manos en su regazo para mirar a la persona deprimida y entonces su cara (es decir, la de la psiquiatra) adoptaba una vez más su expresión habitual de paciencia tranquila e inagotable, una expresión que la persona deprimida aseguraba que ella (es decir, la persona deprimida) sabía que pretendía comunicar una atención [...](75)

Este curioso tic del narrador, que puede resultar cómico al principio y cargante al final, contribuye a reforzar la atmósfera repetitiva y recargada de un relato que, consigue transmitir al lector la experiencia en torno a una enfermedad tan compleja como es la depresión. Las personas deprimidas están atrapadas en la repetición y el egocentrismo, y muchos de los recursos comentados reflejan y transmiten estos síntomas. La propia naturaleza gris y sin salida de la depresión parece impregnar el relato en el que la psiquiatra que sería la esperanza de curación se suicida.

4.4 “Entrevistas breves con hombres repulsivos”

Este título, homónimo del libro al que pertenece *-Entrevistas breves con hombres repulsivos (1999)-*, da cabida a dieciocho historias diferentes, en las que, a modo de entrevistas -no en todas ellas-, se da voz a diversos hombres. La mayoría de estas historias cuyos protagonistas siempre son varones, tratan algún aspecto concreto de la vida de estos individuos en el que se manifiesta un comportamiento que muchos calificarían de repulsivo.

Los temas que se tratan en las dieciocho historias varían, pero en general, la sexualidad está presente en casi todas ellas. A pesar de que cada historia es independiente de las demás, y de que el tema concreto del que trata cada una de ellas no es siempre el mismo, el trasfondo de la mayoría sí lo es: la actitud “repulsiva” de algunos hombres con respecto a las mujeres, sobre todo en lo relativo a la sexualidad y el amor. Así, algunos de los entrevistados hablan de maltrato, otros de sus artimañas para conquistar, otros de sus criterios para elegir una esposa, entre otras cosas. Sin embargo, alguna historia no es “repulsiva” por la actitud machista,

misógina o delincuente del protagonista, sino por la naturaleza del tema que trata, como el hombre que habla del trabajo de su padre como “botones” de un baño público.

El contexto de cada una de las historias es diferente, y realmente apenas se sabe nada del mismo, salvo lo conocido por el título de cada entrevista, en el que se indica su número de entrevista (aparentemente arbitrario), su fecha (todas en los años noventa) y la ciudad y el estado de EE.UU. donde fue realizada. En cualquier caso, aunque no todas las historias son entrevistas -una es un pequeño monólogo, y otra adquiere forma de conversación entre dos hombres- la mayoría sí lo son.

Las dieciocho historias que conforman el relato “Entrevistas breves con hombres repulsivos” están repartidas en cuatro bloques a lo largo de todo el libro, en grupos que aúnan siete, siete, tres y una historia respectivamente, sin relación argumental o temporal aparente que justifique dicha fragmentación.

La identidad de los hombres entrevistados siempre permanece oculta o se limita a la inicial de su nombre, salvo cuando surge de manera indirecta en el texto, como ocurre, por ejemplo, cuando uno de los entrevistados dice: “Ésta es la razón por la que me llaman Johnny el Brazo” (108). Cada uno de estos personajes tiene su propia voz, su manera de expresarse. Alguno lo hace de forma extremadamente coloquial, como hace “R” uno de los protagonistas de la E. B. nº 3, al conversar con su amigo “A”: “R: Calla un segundo, joder, y escúchame, lo que pasó es que cuando salí ya se había marchado casi todo el mundo” (36). Esta “entrevista” es en realidad una conversación “cazada al vuelo”, como indica su subtítulo (36). Otros personajes, por el contrario, hablan de manera más formal, como el entrevistado de E. B. nº 15, que comienza el diálogo diciendo: “-Es una propensión, y dado que la coerción es mínima y no se produce daño real, resulta esencialmente benigna” (32). Utiliza palabras más cultas que otros muchos de los entrevistados, pero es su forma de expresarse.

Todos ellos parecen hablar de modo natural, con la espontaneidad propia de la oralidad, puesto que son transcripciones de entrevistas orales o conversaciones “cazadas” y pasadas al papel por una entrevistadora⁷ -de la que apenas se sabe nada-. En consecuencia,

⁷ En alguna ocasión Wallace ha insinuado que podría tratarse de una entrevistadora que va viajando por el país, pero a través del texto no se puede extraer esa conclusión, ni siquiera que se trate de la misma persona en cada entrevista. En cualquier caso, todos los analistas se refieren a la persona que realiza las preguntas como una mujer; y lo cierto es que en varias de las historias sí que se hace referencia al género de ésta, como en la E. B. nº 30: “Espero no estar corrompiendo a una mormona de Utah ¿verdad?” (47); o en la E. B. nº 19: “-¿Por qué? Vaya. Bueno, no es solamente que seas guapa. Aunque lo eres” (147).

no existe narrador en ninguna de estas historias, ni introducción alguna. El lector entra de lleno en la parte de la conversación que la entrevistadora ha querido mostrar.

Wallace provoca que los entrevistados hagan uso de la segunda persona al relacionarse con la entrevistadora, lo que indirectamente integra al lector en la conversación. El hecho de no escuchar nunca la voz de esa entrevistadora, ni siquiera sus preguntas -que se reducen a una simple “-P” o “-P...” entre respuesta y respuesta del entrevistado- da pie a que, por un lado, el lector imagine las preguntas, es decir, a que se implique y “trabaje” mentalmente para crearlas – acción que Wallace siempre desea que su lector haga, que no sea un lector pasivo- y por otro, a que en cierta medida, sea el lector quien reciba las contrapreguntas o sugerencias de estos hombres: “-[...] ¿Ves? Hechos a medida. Coge uno, te irá bien. Vamos” (47); “-¿Quieres saberlo? (49); -Gracias. Eso demuestra que realmente me estás prestando atención. (136)”;

El autor quiere que se oigan las controvertidas y repulsivas palabras de los protagonistas, pero a su vez muestra a estos tipos de cerca, consiguiendo que sus voces parezcan cercanas y familiares. De modo que plantea un curioso juego de empatías entre los personajes y el lector:

By a wealth of intricate narrative strategies, Wallace’s collection provides the actual reader with the possibility to empathize with highly unsympathetic characters. Several of the stories present the actual reader with the possibility to consider the invitation to empathize with the hideous men inhabiting the collection. Given this possibility, the book can be said to function as a test of the actual reader’s capability to empathize with the most abominable of characters in the most extreme of situations⁸. (Pettersson 2015: 3-4)

Wallace “obliga” al lector a escuchar a estos sujetos, aparentemente no muy éticos, que le hablan de una manera natural, casi directa, como si se estuvieran entrevistando con ellos, de modo que propicia una situación de posible empatía.

Pettersson explica también (65) que, en la última de las entrevistas (E. B. n° 20), lo que cuenta el protagonista es similar a lo que puede ocurrirle al lector. En esta historia, el protagonista relata cómo se enamoró de una chica cuando ésta le contó minuciosamente que había sido “brutalmente asaltada, secuestrada y casi asesinada” (362) por un hombre. Cuenta que mientras ella le narraba esos hechos él recordaba cómo lloraba de niño, viendo las películas de animales, incluso cuando alguno de esos animales era un depredador poco simpático (393). Según Pettersson (67), esta descripción de algunos animales como depredadores, encaja con

⁸ Mediante una gran cantidad de complejas estrategias narrativas, la colección de Wallace proporciona al lector la posibilidad de simpatizar con personajes realmente antipáticos. Varias de las historias presentan al lector la posibilidad de considerar la invitación a empatizar con los horribles hombres que habitan la colección. De modo que se puede decir que el libro funciona como una prueba de la capacidad real del lector para empatizar con el más abominable de los personajes en las situaciones más extremas. [Traducción mía].

muchos de los hombres que aparecen en este relato, y la empatía que el protagonista sentía hacia ellos es la misma que Wallace invita al lector a sentir hacia los personajes.

Para crear situaciones donde se pueda sentir cierta empatía por estos hombres que cuentan experiencias desagradables de escuchar, como justificaciones de maltrato, declaraciones donde se convierte a la mujer en objeto, etc., Wallace se vale de algunas herramientas estilísticas que los hacen cercanos, por ejemplo, el uso de un lenguaje y tono próximos y el empleo de frases cortas y simples: “-Lo siento. No quiero echarte toda la culpa. Lo siento. No es culpa tuya, ¿vale?” (35); o “-Pero no has de tomarte solamente una, cariño, confía en mí. Hay un supermercado a dos manzanas en caso de que... Hey cuidado...” (49); etc.

La naturalidad que expresan las voces de los personajes, junto con la “sinceridad” que muestran al contar los hechos y el reconocimiento de muchos de ellos de que saben que no son buenas personas, provocan que se les vea con unos ojos algo más benevolentes que si esto no ocurriera. Así, en la E. B. n° 11, el protagonista comienza diciendo: “-De acuerdo, lo soy, vale, sí, pero espera un segundo, ¿vale? Necesito que intentes entender esto, ¿de acuerdo? Ya sé que soy un huraño. Ya sé que a veces soy un poco retraído. Ya sé que es difícil estar conmigo, ¿de acuerdo?” (33). Este tipo de frases abunda en las entrevistas. En ellas se observa además que los protagonistas se expresan con un sinfín de preguntas al interlocutor, de tics orales como “¿vale?” o “¿de acuerdo?”.

Esta profusión de recursos (tics, tacos, lenguaje cotidiano, frases cortas, etc.) además de generar cierta empatía consigue que las entrevistas adquieran un alto grado de verosimilitud. Parecen transcripciones de conversaciones reales, sin que la entrevistadora las haya manipulado ni siquiera para que sean más “presentables”. Se pueden leer frases como por ejemplo: “-Perdía los estribos y todo eso.” (32); “-[...] ¿Sí o no? Admítelo, ¿vale? No confías en mí. Todo el tiempo estoy pisando huevos. ¿No lo ves? No puedo estar todo el tiempo intentando transmitirme confianza.” (34); “A: Y bla, bla, bla.” (38); “Calla, y resulta que la tía me contó que el tío la había llamado [...]” (39); “-[...] Entonces es cuando te la ganas, cuando consigues que ella crea que nunca la vas a olvidar. Nunca jamás. ¿Me sigues?” (49).

Wallace utiliza multitud de coloquialismos, de repeticiones o muletillas, que remiten a una oralidad perfectamente plasmada, hasta el punto de que muchas de las frases se quedan inacabadas o cortadas por otra intervención: “No, no digo que esto haya de transmitirme confianza. Esto solamente pretende hacerte ver... De acuerdo, mira, las cosas tienen momentos buenos y malos. ¿Sí o no?” (34); o “A: Otra cálida bienvenida a Dayton, como

dice el puto sistema de megafonía: ‘Nos alegra darle la bienve...’. R: No, pero la historia sigue, escucha, yo fui a preguntarle si estaba bien, [...] (37)”. Incluso introduce referencias a detalles relacionados con la propia grabación: “-La propensión de mi padre a la furia, sobre todo [ininteligible o distorsionado] a Urgencias por enésima vez, porque tenía miedo a su propia cólera y de su propensión a la violencia doméstica, [...] (32)”.

Por último, el autor utiliza también la ironía y sobre todo el cinismo, pero en las palabras y especialmente en los actos que narran estos hombres repulsivos, de modo que estas actitudes quedan asociadas al comportamiento poco ético de los personajes. Holland mantiene que “[m]ost essentially, the book continues his rejection of postmodernism’s unproductive irony in favor of a return to sincerity, through metafiction.”⁹ (107)

Es decir, Wallace procura mostrar estas historias alejado de la “ironía improductiva del posmodernismo” y del cinismo, que solo utiliza en boca de los personajes ligada a las actitudes que éstos narran. Un ejemplo de ello se muestra en la E. B. n° 3, donde uno de los personajes cuenta al otro la historia de cómo una pobre chica fue “plantada” (40) en el aeropuerto y él acudió en su ayuda, y le sirvió de hombro para que la chica se desahogara y criticara el mal comportamiento del tipo que la abandonó, para acabar revelándole al final de la historia a su interlocutor que él aguantó todo el discurso de ella para sacar provecho:

A: Je, je. ¿Y qué pasó después?

R: Je, je.

A: Je, je, je.

R: ¿Hace falta preguntarlo?

A: Hijoputa, cabronazo.

R: Bueno, ya sabes cómo son las cosas. ¿Qué va a hacer uno? (42)

En este ejemplo se utiliza la ironía en boca de los personajes para reírse de la credulidad de la chica y resaltar su capacidad de engaño al hacerse pasar por un tipo sensible. En la E. B. n° 11, se puede observar también el uso del cinismo: el protagonista trata de convencer a su novia de que el miedo de ésta a que él la deje no tiene razón de ser, para que al final de la conversación acabe diciéndole que en realidad sí que la abandona, pero precisamente por ese miedo. De este modo Wallace utiliza tanto la ironía como el cinismo, conductas que el autor considera negativas y extendidas en la sociedad norteamericana, como herramientas más para mostrar el lado más oscuro de los personajes, además de los propios hechos que ellos mismos narran.

⁹ Esencialmente, el libro continúa el rechazo de la ironía improductiva del posmodernismo en favor de un retorno a la sinceridad, a través de la metafiction. (107)

4.5 “Encarnaciones de niños quemados”

“Encarnaciones de niños quemados” es el relato más breve de *Extinción* (2004), el tercer y último libro de relatos de D. F. Wallace. En sus apenas cuatro páginas se narran los minutos posteriores al accidente doméstico que acontece al derramarse una olla de agua hirviendo sobre un niño pequeño. El padre entra en escena al oír los terribles gritos de la madre y del niño. Con ayuda de la madre, trata de calmar al niño y de paliar los efectos de las quemaduras, mientras éste continúa con los ojos en blanco y no disminuye su espantoso llanto. Primero el padre intenta reducir el calor de las zonas quemadas -brazos, cabeza y pies, según él creía-, y luego ambos progenitores intentan consolar al niño, hasta que, minutos más tarde, se dan cuenta de que de su pañal sale vapor. Al tratar de quitárselo, el pañal quema sus manos y entienden por qué el niño no deja de gritar. Es entonces cuando, ya demasiado tarde, el padre se apresura llevarlo al hospital.

El tema principal del relato es el dolor y todos los sentimientos negativos que surgen cuando ocurre un accidente a un ser querido del que se es responsable: la angustia, la culpabilidad y la frustración. Wallace los lleva al ámbito de la paternidad, como recuerda la frase del relato que dice el narrador: “Si nunca han llorado ustedes y quieren llorar, tengan un hijo” (144). También aparecen otros temas colaterales como la espiritualidad, la trascendencia o la muerte, que se tocan de forma poética al final del relato.

El autor sitúa la historia en lo que parece un hogar tradicional americano, con un porche trasero que comunica con la cocina de la casa, por donde el padre entra directamente en escena. No se sabe a ciencia cierta en qué parte de Norteamérica se sitúa la historia, ni tampoco hay ninguna pista temporal, salvo la presencia del coche, de modo que en cierta medida es un relato atemporal y universal.

El relato se estructura en tres partes a modo de presentación, nudo y desenlace: una primera en la que el padre entra en escena y contempla lo ocurrido; una segunda en que realiza las acciones de socorro con ayuda de la madre, y una tercera en la que lleva al niño al hospital cuando ya es demasiado tarde.

El narrador es equisicte respecto al padre, pues únicamente conoce los pensamientos de éste. Narra los hechos de un modo realista, enumerando con claridad las acciones que se suceden, pero de vez en cuando desvela pensamientos paternos que transmiten subjetividad y que señalan cuál es el punto de vista de la historia. Al estar contada en tiempo pasado, de forma retrospectiva, parece evocar un recuerdo. Esta idea se

ve reforzada con la introducción de pensamientos posteriores a la acción, algo que se suele hacer al recordar. Así, por ejemplo, cuando el padre está socorriendo al bebé, el narrador habla del sentimiento de culpa de esta manera: “aunque horas más tarde lo que el Padre menos podrá perdonarse es lo mucho que quería un cigarrillo justo mientras estaban envolviendo la entrepierna del niño lo mejor que podían con vendas y con dos toallas de mano cruzadas” (144). Este tipo de pensamientos más allá de los hechos que se están narrando imitan con credibilidad la forma en que las personas recuerdan algo vivido. Esto suele ocurrir con acciones dolorosas, y de manera especial, aquellas en las que existe un sentimiento de culpa o de frustración, como le ocurre al padre.

Los otros personajes que aparecen, la madre y el bebé, no presentan carga psicológica, de modo que aunque estén “en escena” tanto tiempo como el padre, no se les puede considerar protagonistas. La madre, paralizada casi todo el relato, representa la incapacidad de acción por la angustia, además de ser la receptora de gran parte de la culpa que el padre sentirá. En cuanto al niño, es el desencadenante del conflicto, el receptor del dolor físico. La descripción detallada de los cambios en el color de la piel del bebé, del humo brotando de diversas partes del cuerpo (142), y las referencias al tiempo avanzando minuto a minuto a través del relato construyen también este efecto angustioso.

El texto se presenta en un único párrafo de nueve frases que transmiten velocidad y dinamismo, y que crean una sensación de agobio, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Las peores quemaduras parecían estar en el brazo y el hombro derechos, el color rojo del pecho y la barriga se fue volviendo rosado bajo el agua fría y el Padre no podía ver ampollas en las suelas suaves de sus pies, a pesar de lo cual el bebé todavía tenía los puños cerrados y chillaba, aunque tal vez ahora de forma puramente refleja y por miedo, el Padre no sabría hasta más tarde que había pensado en aquella posibilidad, con la carita dilatada y venas nudosas abultándole en las sienes, y el padre no paraba de decir que estaba allí, que estaba allí, a medida que le bajaba la adrenalina y una furia hacia la Madre por permitir que pasara aquello empezaba a acumularse de forma intermitente en el fondo más recóndito de su mente, todavía a horas de distancia de ser expresada. (143)

Las comas a menudo se leen como puntos, pero sin la sensación de parada que éstos aportan. El párrafo está lleno de conjunciones que enlazan oraciones dotando de un ritmo acelerado a la lectura, sin descanso. Narra las acciones y los pensamientos son narrados de forma breve y clara, y el vocabulario utilizado es sencillo de leer y de procesar.

El rasgo retórico que más destaca es el uso de una analogía entre la puerta del inquilino que el padre está arreglando cuando se producen los hechos, y la familia. Wallace hace referencia a ella y el inquilino en tres ocasiones, coincidiendo con las tres partes de la

estructura textual. Una al comienzo, donde se dice que “el Padre estaba a un lado de la casa poniendo una puerta para el inquilino cuando oyó los chillidos” (142), otra en mitad de la historia, en la que se dice que “[l]a puerta trasera para el inquilino, fuera, colgaba a medio atornillar de su bisagra superior, y el viento la movía un poco” (143), y otra al final, cuando el padre coge el coche para llevar al niño al hospital “dejando la puerta del inquilino abierta y colgando durante el día entero hasta que la bisagra cedió” (144). Esta analogía entre la puerta y la unidad familiar le sirve para, no tener que explicar lo que ese día supone para la familia.

Por otro lado, en las últimas líneas se produce un cambio estilístico en el relato; se dice que “la cosa fue irreversible”, y el narrador cambia el registro narrativo realista para pronunciar uno más lírico, más poético y confuso con el que termina el relato:

[...] quemó los neumáticos hasta llegar al pueblo y a la sala de urgencias del hospital dejando la puerta del inquilino abierta y colgando durante el día entero hasta que la bisagra cedió, pero para entonces ya era demasiado tarde, para cuando la cosa fue irreversible y ellos no llegaron a tiempo el niño ya había aprendido a salir de sí mismo y ver cómo sucedía todo lo demás desde un punto en lo alto, y lo que fuera que se perdió entonces nunca más volvió a importar, y el cuerpo del niño se expandió y echó a caminar y ganó un sueldo y vivió su vida sin inquilino, una cosa entre cosas, y el alma de su yo fue en gran medida vapor en lo alto, que caía como la lluvia y luego se elevaba, y el sol subía y bajaba como un yoyo. (145)

Es el momento de la narración en el que se deja de contar los hechos de una forma lineal y realista, para pasar a una más abstracta, donde no se sabe si el bebé ha muerto o si ha sobrevivido pero con algún tipo de irreversible disfunción física, psíquica o incluso ambas. En este momento parece que Wallace quisiera introducir un distanciamiento con respecto a los hechos, un distanciamiento breve pero gradual. Sin que el lector se dé cuenta, sin cambiar de párrafo, Wallace pasa a hablar en esta clave poética del tiempo posterior a los hechos, del alma, de cosas más espirituales. Al cambiar el contenido de lo que quiere hablar, cambia también de registro literario, pero lo hace sin cambiar de párrafo, ni siquiera de frase. Kušnír, que opina que el bebé ha fallecido, hace la siguiente reflexión:

This last passage enriches the stylistic hybridity of Wallace’s narrative, through which the story acquires another dimension and level of meaning. The child’s death does not produce a narrative and realistic closure, but is further extended into lyrical, fantastic and poetic mood, which [...] opens up another level of meaning which is the relationship between the physical, material (body) and abstract (soul, death, language)¹⁰ (Kušnír 2007: 322)

¹⁰ Este último pasaje enriquece la hibridación estilística de la narrativa de Wallace, a través de la cual la historia adquiere otra dimensión y nivel de significado. La muerte del niño no produce un final narrativo realista, sino uno más lírico, fantástico y poético, que [...] abre otro nivel de significado, que es la relación entre lo físico, lo material (el cuerpo) y lo abstracto (el alma, la muerte, el lenguaje) [Traducción mía].

La hibridación de la que habla Kušnir entre el estilo realista de los hechos narrados hasta la llegada al hospital, y el estilo poético cuando los hechos ya no importan, cuando el narrador habla de algo más abstracto, más metafísico, provoca también en el lector un cambio en la percepción, pasando de la angustia a una extraña calma redentora. La frase continúa con sus interjecciones y sus oraciones breves dentro de ella, sin embargo, todas éstas son ambiguas, confusas y poéticas. El ritmo veloz se mantiene en las formas, pero irremediabilmente, al leer esos renglones finales, de gran abstracción y belleza, el pensamiento del lector comienza a elevarse, tratando de entender e imaginar, hasta dejarse llevar caer en esa extraña calma.

El título de “Encarnaciones de niños quemados” que Wallace propone ayuda a que la imaginación siga su curso en la mente del lector tras este incierto final, y lo obliga a plantearse si el bebé sobrevivió, si el espíritu de éste se reencarnó, o si solo continuó viviendo en la mente de los padres...

4.6 “Señor Blandito”

Este último relato, perteneciente a *Extinción* (2004), narra pormenorizadamente todo lo que acontece en una reunión para un estudio de mercado del equipo de investigación “Δy”, de la agencia de publicidad “Reesemeyer Shannon Belt” (RSB), en torno al producto de bollería “¡Delitos!”, de la marca “Señor Blandito”. A partir de esa reunión también se narra parte de la vida de algunos de los empleados -en especial la de Terry Schmidt- y las relaciones entre ellos. Paralelamente a esta acción principal, un hombre armado con una ametralladora va escalando por la fachada exterior del edificio donde tiene lugar la reunión, aparentemente en dirección al piso donde están reunidos.

Los hechos que se relatan tienen lugar en un frío y luminoso día de noviembre de 1995, como se cuenta en el propio relato (11). El contexto en el que se desarrollan estos hechos de “Señor Blandito” es una de las salas de conferencias de la decimonovena planta de la RSB, aunque en ocasiones la atención se desplaza al exterior de ese mismo edificio donde se encuentra el escalador y la multitud en la calle.

El tema del que habla Wallace es el mundo del marketing y la sociedad de consumo actual. Para ello se adentra en el corazón de una agencia de publicidad y trata de mostrar, a través de un estudio de mercado sobre un producto concreto, los entresijos del mundo corporativo. Wallace presenta los sistemas de análisis que utilizan y los medios y las razones por las que este tipo de empresas ansían y buscan constantemente los motivos que impulsan

a los individuos de una sociedad a comprar un producto. El autor muestra un universo donde todo está hiperanalizado, incluso los propios investigadores y donde las traiciones están a la orden del día con tal de conseguir trepar. Por ejemplo, en la reunión hay 2 MANR (topos), de los que se supone que el monitor Schmidt desconoce su identidad -pero que adivina con facilidad-, y un analizador del que nadie sabe ni siquiera que exista ese puesto. El autor expone un mundo en el que se invierte más en comercializar un producto que en crear un producto de calidad; un mundo donde todo resulta ser en gran medida una enorme farsa, en la que los datos que se consiguen con los estudios son solo los que se buscaban para dejar tranquilo al cliente. El autor se vale de este tema para plantear igualmente una reflexión en torno a los sueños que este tipo de vida y de sociedad ambiciosa despertaron en una generación y la frustración que se genera al observar que nada es como se esperaba.

A lo largo de las setenta y nueve páginas que ocupa, el relato se desarrolla como un texto continuo, dividido en extensos párrafos que apenas se distinguen unos de otros salvo por una pequeña sangría inicial. Esto le confiere al texto un aspecto de bloque unitario que concuerda con la estructura del relato, en la que no existe un planteamiento, un nudo y un desenlace claros, sino más bien una especie de “zoom out” desde un primer plano centrado en la reunión y el producto hacia la visión más global de la empresa, las relaciones que hay en ella, y las vidas de algunos de los empleados, especialmente la del monitor Terry Schmidt.

El texto, que apenas tiene intervenciones en forma de diálogo, se presenta como una unidad en la que la única fragmentación clara la produce la historia paralela -cuyo final nunca se llega a saber- protagonizada por el hombre armado que escala por la fachada del edificio ante la mirada de los muchos congregados al pie del rascacielos.

La narración, como el propio Wallace explicó en una entrevista “va cambiando entre un narrador omnisciente en tercera persona y la consciencia de Terry Schmidt [el monitor del GDO que analiza “¡Delitos!”]. Cuanto más cerca se está de Terry Schmidt, más se alargan las frases, porque sus pensamientos salen en cierto modo disparados” (Burn 2012: 190). Al leer el relato se observa que el narrador omnisciente, que al comienzo se dedica a narrar lo que acontece en la sala, de vez en cuando se adentra en la mente de Schmidt, para contar sus pensamientos acerca de lo que soñaba ser cuando era estudiante y lo que en cambio ha conseguido, así como su monótona vida actual. De modo que este narrador se comporta de forma más generosa con él. Sin embargo, aunque sienta predilección por Schmidt, el narrador demuestra su omnisciencia también con otras mentes, como la del jefe del equipo Alan Britton, o la del ambicioso empleado Scott Laleman.

En principio parece un narrador heterodiegético, sin embargo, según expresa el mismo narrador en la única ocasión que habla en primera persona (22), adopta la forma de uno de los personajes de la reunión, uno de los miembros de la mesa, el infiltrado que está evaluándolo todo, sin que Terry Schmidt lo sepa. Al menos eso se deduce del siguiente pasaje:

Yo era uno de los hombres de aquella sala, el único que llevaba reloj de pulsera y que nunca lo consultaba. Lo que parecían unas simples gafas no lo eran. Yo iba pinchado de la cabeza a la punta de los pies. [...] El mismo Terry Schmidt era hipoglucémico y solo podía comer dulces elaborados con fructosa, (22-23)

En cualquier caso, el grueso de la narración está contado en tercera persona por este narrador omnisciente, que al principio alterna la narración de los hechos que se producen dentro y fuera de la reunión con algunas anécdotas y pensamientos de la vida de los personajes nombrados –especialmente en Schmidt- para paulatinamente centrarse cada vez más en las relaciones que éstos mantienen, en sus vidas, y en lo que la empresa hace de manera más global.

Como Wallace afirmó en la entrevista que mantuvo con Goldfarb en 2004: “si el relato tiene una dirección, supongo, es que empieza con bastante énfasis en cuestiones técnicas sobre cómo funcionan los grupos de discusión y el marketing y conforme avanza se interesa cada vez más en el monitor en tanto que tradicional tercera persona infeliz” (Burn 2012: 189).

A tenor de estas palabras de Wallace se podría decir también que Terry Schmidt es el protagonista del relato, pues es el personaje de mayor peso y en el que más se profundiza: un brillante treintaero, licenciado en Química estadística, cuyos sueños laborales distaban bastante de lo que ha conseguido en la actualidad.

Aún así, hay otros personajes importantes: los mencionados Alan Britton y Scott Laleman, la compañera de trabajo de Schmidt y también monitora Darlene Lilley, o el propio escalador, que sin llegar a tener una identidad concreta ni conocer sus pensamientos, acapara gran parte de las miradas del narrador –y de los cientos de personas que a medida que avanza el relato detienen lo que sea que estén haciendo para dirigir sus miradas hacia lo alto del edificio que este hombre escala-.

En relación a los rasgos estilísticos de la narración, se debe discernir entre la narración principal y la paralela. La que relata lo que acontece dentro de la reunión es extremadamente detallada, centrada a menudo en explicaciones funcionales del GDO. El vocabulario técnico llena sobremanera el texto, con frases repletas de fórmulas y tecnicismos: “[...] unos ratios basados en la Función Cobb-Douglas según la cual $IDM(x)/VV(x)$ debía, después de todas las vacilaciones puramente formales, ser $0 < IDM(x)$

) /VP(x) < 1, [...]” (59); o “[...] veinticuatro dosis infinitesimales de KCN, AS2 O3, ricina, C21H22O2N2, antiacetilcolina, botulina, o incluso nada más que T1 [...]” (42).

Asimismo, también se producen referencias constantes a siglas (RSB, GDO, MANR, D.D.B., SIRG, etc.) que se repiten por todo el relato, al igual que marcas de todo tipo, llegando a extenderse en listas interminables:

Otros productos y agencias en cuyas campañas de marca había trabajado el Equipo de Campo de Terry Schmidt y Darlene Lilley para el Equipo Δ y eran: los gofres Downyflake para D’Arcy Masius Benton & Bowles, la Coca-Cola Light Sin Cafeína para Ads Infinitum US, los Eucalyptamint para Pringle Dixon, los seguros Citizens Business Insurance para la Krauthammer-Jaynes/SMS, las cervezas Special Export y Special Export Light de G. Heileman Brewing Co. para la Bayer Bess Vanderwarker, la Alarma Personal Ayúdame de Winner International para la Reesemeyer Shannon Belt, los Guantes Isotoner Comfort-Fit para PR Cogent Partners, los pañuelos de papel Northern Bathroom para la Reesemeyer Shannon Belt y el nuevo spray nasal con receta Nasacort and Nasacort AQ de Rhône- Poulenc Rorer, también para RSB. (28)

Este ambiente técnico y publicitario, cargado de marcas, fórmulas, y lenguaje profesional se ve incrementado a su vez por las descripciones que el narrador hace de elementos ajenos al estudio de mercado, que a menudo se apropian del lenguaje estadístico del mundo interno de las agencias publicitarias. De modo que se encuentran numerosas descripciones que hacen referencia a la propia reunión a través de un lenguaje y un modo “estadístico”, inusual para un narrador: “Once de los hombres de la sala habían consumido ya por lo menos uno de los productos de la bandeja central de la mesa. Cinco de ellos se habían comido más de uno”(16). O este otro ejemplo donde el narrador describe a varios de los personajes de la reunión: “Había cuatro pares de gafas en la sala, aunque unas eran de sol y posiblemente no estuvieran graduadas y otras tenían una gruesa montura negra que le daban a la cara del hombre que las llevaba un aspecto serio por encima de su jersey oscuro de cuello alto. Había dos bigotes [...]” (17). De esta manera Wallace dota al texto de una apariencia matemática, donde la mayoría de los miembros de la reunión se presentan precisamente como objetos de estadística, sin identidad propia -salvo los personajes necesarios para crear la historia: Schmidt, Darlene, Laleman, etc.-. Wallace casi parece plantear una especie de juego en donde el lector ha de configurarse la imagen de cada uno de los miembros allí sentado a base de reconstrucciones.

Por otro lado, muchas de las frases que utiliza Wallace se extienden a lo largo de numerosas líneas; alguna de ellas incluso a lo largo de varias páginas. Como anota Guenbelzu en su artículo en torno al libro que acoge este relato:

[E]stá formado por largos párrafos cargados de descripciones que se desvían y vuelven a reunirse, de oraciones subordinadas y de enumeraciones constantes. El asunto de las enumeraciones es llamativo: otorga un protagonismo extraordinario a los objetos, las marcas, las siglas, los

nombres... y los enumera a cada oportunidad, machaconamente, como si deseara hacer angustiosamente presente un mundo que se rige por órdenes ejecutivas y comportamientos consumistas de manera casi exclusiva. (Guenbelzu 2005: s.p.)

En efecto, todo este lenguaje técnico, repetitivo, y analítico junto con las extensas divagaciones de Schmidt y la visión no demasiado sugerente de su propia vida, transmiten una sensación técnica, monótona y a veces hasta tediosa del mundo corporativo que Wallace pretende retratar.

Para acrecentar la diferencia entre la narración principal y la secundaria, “dinamiza” esta última, eliminando el lenguaje técnico con la que inunda la primera, y acortando las frases de extraordinaria extensión que abundan en la historia principal. De este modo, Wallace rompe con la exhaustiva narración del estudio de mercado analizado a través no sólo de la inclusión de lo que parece un elemento subversivo de la sociedad, como es ese escalador armado, sino también a través de una narración más fresca.

5. LAS ESTRATEGIAS EN LOS RELATOS

En el primer relato analizado, “Animalitos inexpresivos”, Wallace quiere acercar al lector al mundo de la televisión, mostrarle sus entresijos y las relaciones de las personas que se ven afectadas de un modo u otro por él. Para llevar a cabo este acercamiento de una manera eficaz, el autor ha desarrollado una serie de estrategias que, según su criterio, consiguen que este acercamiento que persigue el relato funcione mejor.

En primer lugar, plantea un relato completamente fragmentado, en el que se producen múltiples cambios de escena sin enlaces, *in media res*, que implican que en ocasiones parezca que el lector asiste a una sesión de zapping.

Se aprecia también un lenguaje televisivo en las descripciones de las escenas, narradas en tiempo presente y que muestran una narración visual que recuerda a una cámara de video. Además, esta narración en presente, unida a las frases cortas y al uso continuado de diálogos, ayudan a transmitir una sensación de inmediatez y de dinamismo propios de este lenguaje televisivo.

El uso de un lenguaje cargado de marcas, slogans, aforismos publicitarios, referencias a revistas de sociedad con inclusión de sus titulares en otra tipografía, etc., introducen al lector en un relato casi más televisivo que literario. Igualmente, la ironía, puesta en boca

tanto del narrador como de los personajes, encaja perfectamente en el mundo de la televisión que Wallace pretende retratar.

Por último, las repercusiones que en el mundo real provocan lo que sucede en el programa y viceversa, junto con el intrincado de relaciones laborales y personales que a menudo se entrelazan a modo de culebrón televisivo, causan un efecto de interacción entre el mundo real y el de la televisión en el cual los límites de ambos quedan borrosos.

En el segundo relato, “Aquí y Allí”, Wallace habla de la incapacidad de un hombre para expresar sus sentimientos y sus miedos; y pretende transmitir las dificultades que implica la incomunicación. Para ello utiliza una serie de estrategias que traducen esta idea al texto. En primer lugar, Wallace provoca al principio del relato un caos comunicacional que encaja a la perfección con la temática de la incomunicación de la que quiere hablar. Así, recurre a la eliminación de las acotaciones de diálogo para provocar incertidumbre, a las frases cortas para producir aturdimiento y a la falsa coherencia inicial para crear confusión.

Sin embargo, a medida que el relato se va desarrollando, se crea un juego a través del cual el autor pasa de mostrar una gran confusión al comienzo a una lectura mucho más clara cuando se resuelve el relato, coincidiendo con la progresión de la terapia y el avance de Bruce. Para ello, Wallace introduce intervenciones más largas y más fáciles de atribuir a cada personaje, y hace que al final del relato las intervenciones del terapeuta pasen a ser en cursiva, eliminando cualquier posible malentendido.

Al tratarse de un relato que aborda la incomunicación, Wallace le da especial importancia al lenguaje. Por una parte utiliza el formato de diálogo para contar la historia imprimiendo en el relato la espontaneidad propia del lenguaje oral, que transmite frescura y verosimilitud, a través de frases coloquiales y expresiones netamente orales. Y por otra parte, dota a los personajes de lenguajes diferentes -uno tecnológico y plagado de ironía y otro emocional y asertivo- evidenciando las incompatibilidades para entenderse.

Wallace termina el relato con una estrategia final en forma de metáfora que relaciona la cocina de su tía con su relación sentimental. De esta manera, propicia que el protagonista descubra y comience a resolver su problema de incomunicación a través del lenguaje que él domina, el de la tecnología. Así, cables, circuitos y demás mecanismos se van convirtiendo en la mente del lector en elementos y pasajes de la relación narrada. Con la manifestación final del miedo como primera expresión de sus sentimientos, el protagonista comienza a

comunicarse eficazmente, circunstancia que aprovecha Wallace para zanjar el problema de la incomunicación y terminar el relato.

En el tercer relato analizado, “La persona deprimida”, Wallace se adentra en la depresión y pretende que el lector no se limite a leer un texto que trata el tema de esta enfermedad, sino que de alguna manera la sufra con la propia lectura.

Las personas deprimidas están atrapadas en la repetición y Wallace parece querer acercar al lector a ese mundo de ensimismamiento. Para ello utiliza recursos que transmiten la sensación de reiteración a través de repeticiones de todo tipo (palabras, anécdotas, muletillas, sentimientos, etc.). Estos recursos provocan a su vez una sensación de hartazgo en el lector que Wallace trata de incrementar con otros mecanismos: frases largas y sin diálogos, un discurso en forma de continuo monólogo, un texto bastante extenso, un lenguaje que transmite negatividad, y amplias notas a pie de página. La estrategia de utilizar todos estos elementos que crean una atmósfera repetitiva y recargada sume directamente al lector en la experiencia en torno a esta enfermedad.

Para acentuar el egocentrismo y la enorme falta de empatía que conlleva esta condición mental, Wallace se vale de un narrador equisicente que acompaña en todo momento a la protagonista y que únicamente nos habla de ella y desde ella. A su vez, relata un final dramático en forma de pregunta con respuesta obvia que enfatiza la falta de empatía de la protagonista.

Por último, parece que Wallace no quiere que el lector se identifique con la persona deprimida sino que se convierta en uno de los miembros de su “Sistema de Apoyo”; quiere que la protagonista lo agote, que lo deprima. En consecuencia, narra la historia en una tercera persona que aleja un poco a la protagonista, y además el autor la priva de una identidad definida (un nombre propio, una profesión concreta, unos gustos, etc.). De este modo consigue que el lector no se identifique completamente con ella, a pesar de lo angustiosa y cargante que es su realidad y de lo detalladamente ejemplificada que resulta en el relato.

En “Entrevistas breves con hombres repulsivos” Wallace presenta “en general” las actitudes degradantes, misóginas y depravadas que algunos hombres tienen hacia las mujeres. Trata de crear un juego de empatías entre el lector y los protagonistas, que *a priori* resultaría imposible; y lo hace a través de entrevistas personales con estos tipos.

Para facilitar esta empatía, Wallace se vale de un abanico de estrategias literarias.

En primer lugar, busca que estos hombres repulsivos sean reales y cercanos, para lo que se vale de recursos que ayudan a transmitir la naturalidad y espontaneidad propias del lenguaje oral. Así, utiliza frases cortas y cercanas, lenguaje sencillo, a menudo coloquial, con empleo de “tacos”, e incluye frases inacabadas, tics por parte del interlocutor, muletillas, interrupciones entre los personajes, etc.

Además, procura que el lector se vea como el confesor de estos individuos, que sienta que está en su mano la posibilidad de que se les perdone o no. Para ello Wallace hace uso de la segunda persona por parte de los protagonistas, de modo que con sus preguntas y sus sugerencias, introduce al lector en las conversaciones con estos individuos repulsivos de un modo “directo”. Asimismo, la ausencia de identidad de la entrevistadora, de una voz concreta que haga las preguntas, y de las propias preguntas, deja un hueco que el lector llena con su propia voz, e incluso con sus propias preguntas, para que la conversación cobre sentido, convirtiéndose así en el entrevistador. Esta “intimidad” de estar frente a frente con esos hombres y la “sinceridad” que éstos muestran al revelar sus secretos, también ayudan a fomentar esa empatía.

Por otra parte, a la vez que pretende crear empatía, Wallace parece querer que los hombres nos resulten ciertamente repulsivos, de modo que pone en su boca narraciones degradantes, aderezadas con ironía y cinismo, cualidades negativas para el autor.

Por último, para transmitir la idea de que este tipo de conductas reprobables son una constante en la sociedad estadounidense en la que vive, conformando una especie de “cultura¹¹”, Wallace lleva a cabo una serie de estrategias. Por un lado, el autor narra dieciocho historias, con un número de protagonistas incluso mayor, transmitiendo la idea de abundancia de actos repulsivos. Por otro lado, despoja de identidad a los protagonistas, lo que transmite una sensación de anonimato y en cierta medida, sugiere que pudiera ser cualquiera quien los cometiera. Y finalmente disemina estas historias en cuatro bloques a lo largo de todo el libro, lo que incrementa su presencia en el mismo, consiguiendo un efecto de multitud y ubicuidad.

¹¹ Algunos autores como Himmelheber –en un artículo que habla precisamente sobre este libro de D. F. Wallace: “I Believed She Could Save Me”: Rape Culture in David Foster Wallace's “Brief Interviews with Hideous Men #20”-, hacen referencia a la “Rape Culture” para referirse a este tipo de conductas agresivas que tienen lugar en EE.UU, donde se normaliza el dominio del hombre sobre la mujer.

En “Encarnaciones de niños quemados”, para contar una dolorosa historia de horror y angustia, Wallace busca unas estrategias que provoquen, a través de la escritura, que el lector se altere, esto es, trata de narrar la angustia “angustiando”.

En primer lugar, para crear tensión somete al lector a una lectura vertiginosa, de un solo párrafo y llena de comas y conjunciones que imprimen velocidad al texto. Además, la sencillez del vocabulario y la multitud de acciones y pensamientos narrados impiden que el lector se detenga ni un solo instante, ni pueda “salir” del relato; es decir, lo atrapa y lo invita a seguir leyendo.

Para conseguir que el horror parezca más cercano, Wallace elimina cualquier dato que contextualice el relato; suprime las referencias de tiempo y espacio, provocando que, en cierta medida, el relato sea atemporal y universal, y elimina también las identidades de los personajes. Para incrementar la sensación de angustia, escoge como víctima a un bebé, alguien incapaz de expresarse sino a través del llanto.

Al final del relato, los hechos narrados de forma realista se terminan y dan paso a un pasaje más espiritual, que lleva al lector a experimentar esa extraña calma que se produce tiempo después de un terrible suceso. Wallace cambia el estilo de su escritura de realista y angustioso a uno más poético, logrando el distanciamiento que el tema requiere al pasar de lo terrenal a lo abstracto. Sin embargo, al no cambiar de párrafo e introducirlo como parte de esa narración, el relato no se rompe de forma brusca, sino que parece diluir su intensidad y angustia en una redención semibalsámica, que trasciende el dolor, en tan solo unas líneas.

Por último, en “Señor Blandito”, el autor se adentra en las entrañas del mundo corporativo, donde priman los estudios publicitarios y los análisis de mercado. Las estrategias que utiliza Wallace para elaborar un relato acorde a las características de este universo pasan por imitar el mundo sobre el que quiere hablar. Así, para sumir al lector en un ambiente de puro marketing, Wallace puebla su texto de un sinfín de marcas y productos, de un lenguaje técnico, de datos y fórmulas y de siglas corporativas, al igual que hacen los estudios de mercado.

A su vez, la técnica narrativa trata de asemejarse también a este lenguaje del mundo del marketing, de modo que el autor hace que el narrador se exprese a menudo a través de datos estadísticos para referirse a los personajes.

Estas estrategias, que mimetizan el lenguaje del universo publicitario y mercantil, crean indirectamente una sensación de agobio, que se ve incrementada por el uso de frases

extensas, en ocasiones extremadamente agotadoras, por parte del narrador, especialmente en las divagaciones de los personajes.

Por el contrario, para mostrar una alternativa al mundo corporativo, donde todo está controlado, medido y evaluado de todas las formas posibles, Wallace utiliza un elemento exterior, el escalador, a través de cuya aparición rompe el discurso narrativo principal. Esta historia paralela puede suponer una metáfora sobre las actitudes subversivas que combaten el capitalismo de modos alternativos, desde fuera del sistema. En cualquier caso, es un elemento de fragmentación, que distancia tanto a nivel argumental como a nivel estilístico lo que acontece en la sala de conferencias de lo que ocurre fuera, mediante la narración de unos hechos más sugerentes y una forma de contarlos más dinámica, con frases medianamente breves y un lenguaje más cotidiano.

En resumen, podemos observar que las estrategias literarias utilizadas por D. F. Wallace en la elaboración de sus relatos son numerosas y de muy diversa índole. Wallace modifica estratégicamente todas las herramientas (estructura, personajes, narrador, etc.) que tiene a su alcance según la intención concreta que tenga en cada texto.

6. CONCLUSIONES

La escritura breve de ficción de David Foster Wallace está marcada por un conjunto de rasgos definitorios y de estrategias literarias que hemos intentado recopilar y explicar a lo largo de este trabajo. Del estudio realizado, tanto en el apartado del acercamiento al autor como en los análisis de los relatos, se extraen varias conclusiones.

Existen en los relatos de David Foster Wallace ciertos rasgos característicos constantes, que de alguna manera definen su escritura, de tal forma que muchas de las estrategias literarias que utiliza el autor están orientadas a materializar estos rasgos en los relatos. Los más destacados son la búsqueda de la autenticidad a través del “realismo” y el interés por involucrar al lector en la construcción del sentido de la obra.

Wallace, como él mismo comenta en varias de sus entrevistas, desea mostrar su realidad, y para ello recurre a una escritura “realista” -que no “Realista”-, una escritura que hable de su época de un modo verosímil y atractivo, sin tratar de descubrir verdades universales u ofrecer grandes finales, sino que simplemente consiga transmitir, en palabras

del autor, “en qué consiste ser un jodido *ser humano*” (Burn 2012: 54). Wallace utiliza el “realismo” como estrategia para transmitir autenticidad.

Así, todos los temas que aborda están relacionados con el interés por mostrar la complejidad del ser humano de su época, muchas veces extraídos de su propia experiencia personal, como la depresión y las adicciones (la biografía de Wallace se ve reflejada constantemente en su obra); y otras veces inherentes a la sociedad norteamericana contemporánea, como la publicidad o la televisión. Hay que matizar que cronológicamente se aprecia un cambio en sus relatos en lo referente al tratamiento de los temas. Parece que a pesar de que los tres libros estudiados tratan el comportamiento de los seres humanos, existen ciertas diferencias entre ellos, atribuibles a un proceso de madurez del autor. En este sentido, el primer libro de relatos, *La niña del pelo raro* (1989), se centra más en las relaciones humanas, pero los personajes se presentan un poco estereotipados, como el chico que domina el lenguaje tecnológico y no el sentimental, o los presentadores y productores televisivos cargados de superficialidad. En el segundo libro, *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (1999), los temas parecen ser más “íntimos” y tratados de un modo más sincero, a través de las “confesiones” de las actitudes reprochables de los hombres repulsivos o del egocentrismo ilimitado de una persona deprimida. Mientras que en el tercero, *Extinción* (2004), se centra en el ser humano, pero profundizando en el lado doloroso de las frustraciones y la tristeza cuando las cosas no salen como se desean, como le ocurre a la familia del niño “hervido” o al monitor cuyos sueños se tornan en mediocridad y monotonía.

Este interés del autor por mostrar su realidad, por ser auténtico en la manera de expresarla, se refleja especialmente en la propia estructura que siguen los relatos. Si bien, como se ha podido comprobar en los distintos análisis, la estructura de cada relato es diferente, todos ellos tienen un punto en común: la fragmentación (únicamente en “Encarnaciones de niños quemados”, quizás por su extrema brevedad, el autor no recurre a ningún mecanismo de fragmentación). Para Wallace, la realidad se presenta siempre fragmentada, y así debe transmitirla mediante la escritura, en consecuencia, se sirve de diferentes estrategias para introducir la fragmentación en cada texto. Así, entre otros, en “Animalitos inexpresivos” se presenta a través de cortes y entradas que asemejan a un zapping de televisión; en “Entrevistas breves con hombres repulsivos”, la fragmentación se muestra prolongada durante todo el libro a través de dieciocho historias repartidas en cuatro bloques, que provocan la sensación de omnisciencia; y en “La persona deprimida” aparece en forma de extensas notas a pie de página que desvían la atención de la línea principal.

La segunda característica que parece consustancial a los relatos de David Foster Wallace es que éstos están claramente pensados para hacer partícipe al lector de la construcción del significado del texto. Wallace, como él mismo ha sugerido en ocasiones, siempre tiene en mente al lector y quiere que éste participe de su obra de una manera activa. Constantemente recurre a estrategias que implican un esfuerzo mental en el lector, como la propia fragmentación ya comentada. En esta línea, también juega con el tiempo de los relatos -no siempre sigue un discurso lineal, introduce elipsis y se mueve con libertad entre el pasado y el presente-, deja finales abiertos y omite datos -como las identidades de los personajes o partes de diálogos-, de manera que el lector se ve obligado a completar y ordenar la información dada por el escritor y buscar su propia interpretación. Además, cuando lo estima necesario, introduce pensamientos paralelos y notas a pie de página o metáforas y analogías para expresarse de modo retórico, recursos que inducen a la reflexión y al cuestionamiento de la propia realidad.

Los dos rasgos anteriormente descritos son constantes en la obra breve de ficción de David Foster Wallace. Es decir, que estas características se dan en sus relatos con independencia de la época concreta en que estén escritos y del libro al que pertenezcan. Sin embargo, la mayoría de rasgos característicos de los textos de Wallace varía de un relato a otro dependiendo de las estrategias concretas que el autor utilice para construir cada historia. Como hemos visto a lo largo del trabajo, la variedad de estrategias de Wallace para abordar el relato corto de ficción es inmensa. Sus tres libros de literatura breve de ficción son exponentes de una gran diversidad de estrategias narrativas, lo que indirectamente convierte a la experimentación en una tercera característica de su escritura. Pero no se trata de experimentación como objetivo en sí mismo, sino como herramienta al servicio de la historia que quiere contar. Wallace es un escritor maniáticamente perfeccionista que busca que cada elemento del relato ayude a transmitir sus ideas y en consecuencia puede transformar el texto las veces que haga falta, de un modo camaleónico. Para ello procura confeccionar cada detalle en coherencia perfecta con el tema abordado, hasta que encuentra la forma acertada según su criterio. En cierto modo se puede decir que experimenta con su escritura hasta conseguir lo que desea, sin aferrarse a unas técnicas concretas ni a un modelo de narrar unívoco y definido, sino que lo hace de un modo versátil.

En este sentido, se ha podido constatar en los análisis realizados que Wallace combina un amplio abanico de estrategias heterogéneas, a menudo opuestas. Así, el lenguaje que utiliza puede ser matemático y complejo en un relato, coloquial y sencillo en otro, y emocional y

tedioso en un tercero, en función de lo que persiga transmitir. La narración puede ser minuciosa y descriptiva, recurriendo a frases muy extensas, o ágil y dinámica con frases cortas y un lenguaje sencillo; o puede recurrir a la ironía y el cinismo como crítica social o descartarlos por completo del relato. Asimismo, las voces del discurso varían atendiendo al mismo objetivo, de forma que algunos relatos se narran desde un punto de vista interno, acercando más al lector a la mente del personaje, mientras que en otros utiliza un narrador omnisciente o alterna entre una cosa y otra, llegando a prescindir de narrador si lo considera oportuno. En cuanto a los personajes, tampoco tiene una manera única de presentarlos, ni todos tienen la misma profundidad psicológica, de forma que bien puede dotar de identidad a un individuo, llegando a contar detalles y características muy elaboradas para tratarse de relato corto, o bien suprimir su nombre, convertirlo en una inicial o en un porcentaje, o hacer una presentación absolutamente superficial del mismo, variando la estrategia según los requerimientos concretos de cada historia, que a fin de cuentas es lo que realmente le importa.

En su conjunto, se observa que la escritura adopta un estilo “televisivo” de zapping para contar un relato acerca de la televisión; habla de un modo estadístico para adentrarse en el mundo del marketing; extiende sus frases interminablemente para “deprimir” al lector; o hace la escritura dificultosa y caótica para hablar de incomunicación. Es decir, Wallace, a través de un sinfín de estrategias, mimetiza su escritura con la temática de la historia que desea relatar. Ésta, quizás, sea la cuarta gran característica de la literatura de Wallace, el mimetismo que se produce entre forma y tema.

En suma, a partir del análisis de los seis relatos seleccionados, hemos llegado a la conclusión de que la literatura breve de ficción de David Foster Wallace puede definirse por cuatro grandes características: la búsqueda de la autenticidad a través del “realismo”, el interés por involucrar al lector, la constante experimentación y la mímesis entre forma y tema. Estas cuatro características parecen encerrar las claves de cualquier relato breve de ficción de este autor. Pero Wallace no utiliza siempre las mismas estrategias para elaborar estos relatos, sino que maneja una enorme variedad de ellas, adaptando todos los mecanismos de la narración (tema, estructura, voces del discurso, rasgos estilísticos, etc.) a su objetivo de contar una historia de una manera que ésta le haga escuchar el “clic”.

7. BIBLIOGRAFÍA

Para las referencias bibliográficas se ha adoptado el sistema MLA.

Fuentes primarias:

Wallace, David Foster. *La niña del pelo raro*. Barcelona: Debolsillo, 1989.

---. *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Barcelona: Debolsillo, 1999.

---. *Extinción*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

Fuentes secundarias:

Besa Camprubí, Josep. “‘Gramática del texto’ de María Josep Cuenca”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 55 (2013): 133-141. UCM. Web. 14 Abr. 2017.

Burn, Stephen J. *Conversaciones con David Foster Wallace*. Málaga: Editorial Pálido Fuego, 2012.

Collado Rodríguez, Francisco. “La Novela Postmodernista en los Estados Unidos: ficción, realidad, complejidad”. Diss. Universidad de Zaragoza, S.f. *Liceus.com*. Web. 14 May. 2017.

Cuenca, María Josep. *Comentario de textos: los mecanismos referenciales*. Madrid: Arco Libros, 2000.

---. *Gramática del texto*. Madrid: Arco Libros, 2010.

Chumaceiro Arreaza, Irma. *Estudio lingüístico del texto literario: Análisis de cinco relatos venezolanos*. Caracas: Universidad central de Venezuela: Fondo editorial de humanidades y educación, 2005.

“Entrevista con David Foster Wallace [Subt esp]”. *Charlie Rose*. Dir. Michael Jay. WNET, 27 Mar. 1997. *Youtube*. Web. 11 May. 2017.

Fresán, Rodrigo. “David Foster Wallace”. *Letras libres*, 31 Oct. 2008. Web. 24 May. 2017.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.

Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2000.

Gerding, Frederik. “The Problem of Total Irony in the Writing of David Foster Wallace”. Diss. Univ. of Groningen, 2011. *Rug.nl*. Web. 17 May. 2017.

- Guelbenzu, Jose María. "Puertas literarias". *Elpaís.com*, 24 Dic. 2005. Web. 11 May. 2017.
- Harris, Charles B. "David Foster Wallace: "That Distinctive Singular Stamp of Himself"". *Critique: Studies in contemporary fiction* 51 (2010): 168-176. Web. 17 May. 2017.
- Himmelheber, Rachel Haley (2014): "‘I Believed She Could Save Me’: Rape Culture in David Foster Wallace's ‘Brief Interviews with Hideous Men #20’". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 55, 5 (2014): 522-535.
- Jacobs, Tim. "The fight: considering David Foster Wallace considering you". *Raintaxi.com*, Winter 08-09. Web. 17 May. 2017.
- Jaroslav Kušnír. "From Descriptive to (Meta)-Metafictional: Form and Meaning in David Foster Wallace's Short Fiction". *Gunter Narr Verlag Tübingen* 32, 2 (2007): 319-331. Web. 29 May. 2017.
- Koski, Lorna. "The full Harold Bloom". *WWD*, 26 Abr. 2011 26. Web. 4 May. 2017.
- Lago, Eduardo. "La última palabra de Foster Wallace". *Elpaís.com*, 20 Mar. 2011. Web. 23 May. 2017.
- Max, Daniel T. *Todas las historias de amor son historias de fantasmas: David Foster Wallace, una biografía*. Barcelona: Editorial Debate, 2013.
- McAdams, James. "David Foster Wallace's "Gfhrytytu": The Opening of Another Ethics". Diss. Villanova University, 2011. *Proquest.com*. Web. 12 May. 2017.
- Mora Suárez-Varela, Vicente Luis. "¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea". *Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones*, (2006): 275-305. *Wordpress.com*: 1-29. Web. 15 May. 2017.
- Oleza, Joan. "Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente desde la literatura". *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea* 4 (2003): 133-156.
- Pettersson Pecker, Aili. "Consider the Invitation: Empathy in David Foster Wallace's Brief Interviews with Hideous Men". Diss. Lund University, 2015. *LUP*. Web. 12 May. 2017.
- Pozuelo Yvancos, José María. "La ficcionalidad: estado de la cuestión". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. *Cervantesvirtual.com*. Web. 23 Abr. 2017.

- Ramírez Peña, Luis Alfonso. “Estudios lingüísticos que antecedieron las teorías del discurso literario”, *Lingüística y literatura* 63 (2012): 163-176. *Dialnet*. Web. 13 Abr. 2017.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1981.
- Staiger, Jeff. “David Foster Wallace`s Contest with Himself”. *New England Review* 36, 2 (2015): 90-111. *Muse.jhu.edu*. Web. 4 May. 2017.
- Van Dijk, Teun A. “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario”. *Acta Poetica* 2 (1980): 3-26. *Discursos.org*. Web. 16 Abr. 2017.
- . *La ciencia del Texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- . “De la Gramática del Texto al Análisis Crítico del Discurso. Una breve autobiografía académica”. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2006. *Discursos.org*. Web. 12 Abr. 2017.